

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

**Bruno Rosa do Nascimento**

**MEMORIAL SOBRE PERFORMANCE PÚBLICA EM JAZZ:**

**Estratégias e planejamentos utilizados para a performance e improvisação**

Porto Alegre  
2016

**Bruno Rosa do Nascimento**

**MEMORIAL SOBRE PERFORMANCE PÚBLICA EM JAZZ:**

**Estratégias e planejamentos utilizados para a performance e improvisação**

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

Orientadora: Profa. Isabel Nogueira

Porto Alegre  
2016

### CIP - Catalogação na Publicação

Nascimento, Bruno Rosa do  
MEMORIAL SOBRE PERFORMANCE PÚBLICA EM JAZZ:  
Estratégias e planejamentos utilizados para a  
performance e improvisação / Bruno Rosa do  
Nascimento. -- 2016.  
113 f.

Orientadora: Isabel Porto Nogueira.

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

1. Performance Pública. 2. Jazz. 3. Improvisação.  
4. Arranjo. I. Nogueira, Isabel Porto, orient. II.  
Título.

## AGRADECIMENTOS

A música entrou cedo na minha vida, lembro-me pequeno brincando com o violão de meu pai, que mesmo com duas cordas enferrujadas tomava grande parte do meu tempo tocando e cantando as músicas que escutava na televisão, rádio e discos antigos que tinha em casa. Queria agradecer a meu pai Claudio Maria do Nascimento e minha mãe Nara Regina Rosa do Nascimento por todo apoio incondicional, por ter permitido e incentivado o meu ingresso na banda da escola muito cedo, pela paciência de escutar os piores ruidos vindos do meu primeiro instrumento o trombone. O instrumento de sopro demanda um bom período de tempo para se obter um som definido e agradável, por isso meu agradecimento inicial e mais importante é para minha família.

Acho importante também mencionar o nome do professor André de Oliveira, regente da banda da escola São Marcos ao qual fiz parte por aproximadamente dez anos. Além de ser o responsável pelas minhas primeiras aulas de música, foi e continua sendo um fomentador do movimento de bandas de música no estado, que tem como importância o papel desempenhado pelo surgimento de muitos músicos de sopro no estado e muitas vezes não recebendo o devido valor.

Outra pessoa muito importante é o professor José Maria Barrios, responsável pela educação de grande parte dos trompetistas atuantes hoje no estado, foi quem me apresentou, pela primeira vez, os principais métodos de trompete e quem me esclareceu o verdadeiro valor de estudar seriamente o instrumento. Foi por anos tutor do meu principal professor Jézer dos Santos da Silva, trompetista ao qual passei mais tempo estudando trompete, durante três anos no Técnico em Músico da EST, que além de ensinar, me encorajou a participar de inúmeros festivais de música, me colocando em contato com muitos músicos impressionantes como Flávio Gabriel, Pierry Dutot, Pacho Flores, incentivando e impondo desafios em minha formação como trompetista.

Gostaria agradecer também a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, citando o nome da professora Luciana Prass, por ter criado a possibilidade, através do curso de Música Popular, de me capacitar em música tocando o meu instrumento o trompete, pois até então era impossível o ingresso deste instrumento na Graduação em Música na Universidade. Assim como todos os professores que passaram pela minha formação, todos sem exceção, representados pelo professor Julio Herrlein, por se tratar do meu primeiro professor de Improvisação Tonal com quem aprendi muitas maneiras de estudar

a improvisação e pela minha orientadora Isabel Nogueira que ajudou muito neste último ano com seus lembretes e questionamentos, sempre me instigando a ler mais sobre pesquisa em música, o que foi muito importante para meu crescimento.

Aos colegas que tive o privilégio de conviver e construir o conhecimento juntos, muitos já com um nível super avançado, outros nem tanto. Cada um com algo diferente para somar e me ajudar, entre as aulas. Dentre tantos importantes colegas cito os meus parceiros de banda que me ajudaram a executar este projeto: Kelvin Venturin, Matheus Benedet, Ricardo Ramires e Marcio Bolzan, mas também muitos outros como Caetano Maschio, colega em quase todas as disciplinas de Prática Coletiva e quem me apresentou o pianista de blues Luciano Leães, com quem aprendi muito tocando e lembrando a música de New Orleans. As conversas sobre improvisação e harmonia com o colega André Brasil e muitos outros que se for citar todas as contribuições não curriculares da Universidade precisaria de muitas páginas.

Agradeço também a todas as oportunidades de trabalho dadas por todos até então, o músico que trabalha e sobrevive disso sabe como é difícil ingressar em um mercado sem regulamentação, onde toda e qualquer pessoa com o famoso “dom” ou “talento” pode entrar, sem precisar ter qualificação formal e as vezes usando a música como lazer, desfavorecendo toda uma classe trabalhadora. Em nome destes que acreditam no meu trabalho cito o coordenador do Curso Técnico em Música da EST, professor Daniel Hunger por me oportunizar lecionar trompete em tal curso e ainda disponibilizar o espaço da instituição para a realização do meu show de performance pública, sem o qual seria muito difícil fazer como gostaria.

Por último, e essencialmente necessário para todo o resto, gostaria de manifestar minha gratidão a Deus, por me permitir ter a saúde e os meios necessários para ir atrás dos meus sonhos, sem esquecer o caráter e a ética dos ensinamentos de meus pais.

## **RESUMO**

Este memorial trata da documentação das etapas necessárias para o planejamento e execução de uma performance pública em repertório de jazz em diversos estilos. Realizado com os colegas de turma do Bacharelado em Música com ênfase em Música Popular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no período de janeiro a dezembro de 2016, se encaixa dentro das diretrizes para o Projeto de Graduação em Música Popular: Produção Fonográfica, Livro de Arranjos, Monografia e Performance Pública.

Tem como metodologia a pesquisa documental com o auxílio de áudios, transcrições e partituras para a reprodução dos estilos blues, bebop, hard bop, dixieland e funk. A improvisação é o elemento unificador dos gêneros de jazz em questão, e através da pesquisa bibliográfica e análise dos solos transcritos é relacionada com as minhas próprias experiências na busca pelas estratégias para sua performance em cada estilo de jazz.

Palavras-chave: Improvisação, Jazz, Performance Pública

## **ABSTRACT**

This memorial deals with the documentation of the necessary stages for the planning and execution of a public performance in repertoire of jazz in diverse styles. Performed with classmates of the Bachelor of Music with emphasis on Popular Music of the Federal University of Rio Grande do Sul, from January to December 2016, it fits within the guidelines for the Graduation Project in Popular Music: Phonographic Production, Book of Arrangements, Monograph and Public Performance.

It has as methodology the documentary research with the aid of audios, transcriptions and scores for the reproduction of styles blues, bebop, hard bop, dixieland and funk. Improvisation is the unifying element of the jazz genres in question, and through the bibliographical research and analysis of the transcribed soils is related to my own experiences in the search for strategies for their performance in each style of jazz.

Keywords: Improvisation, Jazz, Public Performance

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Trecho de "Saint Louis Blues" .....	18
Figura 2 – Estrutura do Arranjo “ St. Louis Blues” .....	19
Figura 3 – Texturas em “St. Louis Blues” .....	20
Figura 4 – Swing em colcheias .....	21
Figura 5 – Composição “chorus 1” .....	24
Figura 6 – Composição “chorus 2” .....	24
Figura 7 – Transcrição do solo de Lee Morgan – Primeiro A .....	29
Figura 8 - Transcrição do solo de Lee Morgan – Primeiro B .....	30
Figura 9 - Transcrição do solo de Lee Morgan – Segundo A .....	30
Figura 10 – Motivos repetidos por Lee Morgan .....	31
Figura 11 – Estrutura do arranjo em “Mack the Knife” & “Dinah” .....	34
Figura 12 – Forma em “Mack the Knife” .....	36
Figura 13 – Transcrição solo de Wynton Marsalis em “Sheik of Araby” (1) .....	38
Figura 14 - Transcrição solo de Wynton Marsalis em “Sheik of Araby” (2) .....	38
Figura 15 – Transcrição solo de Louis Armstrong em “Dinah” .....	40
Figura 16 – Transcrição solo de Bruno Nascimento em “Dinah” .....	41
Figura 17 – Composição de solo em “Dinah” .....	41
Figura 18 – Composição de solo em “Dinah” – último A .....	43
Figura 19 – Texturas de “Strasbourg St. Denis” .....	44
Figura 20 – Composição de motivo em “Strasbourg St. Denis” .....	45
Figura 21 – Transcrição do solo de Roy Hardgrove em “Strasbourg St. Denis” .....	46
Figura 22 – Batida de second line .....	50
Figura 23 – Texturas em “Billie’s Bounce” .....	51
Figura 24 – Composição de solo em “Billie’s Bounce” .....	52

## LISTA DE QUADROS

Quadro I - “Intensity Building” de Jerry Coker.....	46
---	----

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>2 HISTÓRICO E TRAJETÓRIA</b> .....	8
2.1 BANDA DE MÚSICA .....	8
2.2 NEW ORLEANS.....	9
2.3 GRADUAÇÃO.....	10
<b>3 PROCESSO DE MONTAGEM DO SHOW</b> .....	12
3.1 ESCOLHA DAS MÚSICAS .....	12
3.2 ESCOLHA DO GRUPO .....	14
3.3 PROCESSOS DE ENSAIO.....	15
3.4 MONTAGEM DO SHOW .....	16
<b>4 REPERTÓRIO</b> .....	18
4.1 ST. LOUIS BLUES .....	18
<b>4.1.1 Arranjo</b> .....	19
4.1.1.1 Boogie Woogie .....	21
4.1.1.2 Swing .....	21
4.1.1.3 Habanera.....	22
4.1.1.4 Blues .....	22
<b>4.1.2 Improvisação</b> .....	23
4.1.2.1 Planejamento .....	23
4.1.2.2 Performance.....	25
4.2 MOANIN SONG .....	26
<b>4.2.1 Bebop e Hard Bop</b> .....	26
<b>4.2.2 Arranjo</b> .....	28
<b>4.2.3 Improvisação</b> .....	28
4.2.3.1 Planejamento .....	28
4.2.3.2 Performance.....	32
4.3 MACK THE KNIFE & DINAH.....	32
<b>4.3.1 Arranjo</b> .....	33
<b>4.3.2 Improvisação</b> .....	35
4.3.2.1 Planejamento .....	35
4.3.2.2 Performance.....	42
4.4 STRASBOURG ST DENIS .....	43
<b>4.4.1 Arranjo</b> .....	44
<b>4.4.2 Improvisação</b> .....	45
4.4.2.1 Planejamento .....	45
4.4.2.2 Performance.....	48
4.5 BILLIE'S BOUNCE .....	49
<b>4.5.1 Arranjo</b> .....	49

<b>4.5.2 Improvisação</b> .....	51
4.5.2.1 Planejamento .....	51
4.5.2.2 Performance.....	53
4.6 CHAMELEON – BIS.....	53
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	55
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	56
<b>ANEXO A: Livro de Standards (Bb)</b> .....	57

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho trata dos processos utilizados na concepção, criação, desenvolvimento e conclusão do trabalho final de graduação do curso Bacharelado em Música Popular pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. De acordo com as normas da universidade, os projetos de graduação são divididos em 4 diretrizes: produção fonográfica, livro de arranjos, monografia e performance pública gravada.

O objetivo principal é descrever minha trajetória durante os processos de pré-produção, como a seleção das músicas, a organização e elaboração dos arranjos, os ensaios e pesquisas diante da necessidade de se obter uma sonoridade satisfatória dentro do repertório proposto, até a pós-produção e reflexão sobre as relações do planejamento e da performance pública gravada.

O início do trabalho expõe as minhas experiências prévias ao “Projeto de Graduação em Música Popular”, tais como minha iniciação musical em banda de música e minha formação como trompetista erudito. Em seguida exponho minha experiência na cidade de New Orleans, onde tive maior contato com a cultura local, a qual detém o rótulo de ter sido responsável pelo nascimento do jazz.

Na parte seguinte descrevo as contribuições da universidade para minha formação enquanto músico e também as relações entre as minhas escolhas, tanto das músicas a serem executadas, quanto do grupo responsável pela performance do projeto.

A seção que trata do repertório da performance pública possui 3 focos principais: primeiramente, a construção do arranjo e os estilemas de jazz que nele constam; em um segundo momento, exponho as estratégias para adquirir o conhecimento necessário para a improvisação dentro da música escolhida e, por fim, através da gravação, analiso as escolhas durante a performance e a relação que elas têm com o planejamento anterior.

## 2 HISTÓRICO E TRAJETÓRIA

### 2.1 BANDA DE MÚSICA

Minha história na música não começou com o trompete. Logo aos meus 12 anos (1999) entrei para a banda de música da Escola São Marcos em Alvorada para tocar caixa tarol, instrumento que não tive muita paciência para aprender, passando para o trombone de vara no ano seguinte. Depois de dois anos, descobri que eu tocava mais o trompete dos colegas do que meu trombone, e a função de acompanhamento na banda já não me satisfazia – começava então minha história com o trompete. Neste ponto, concordo com Paul Berliner sobre a importância das bandas de música na formação de músicos, especialmente os metais, que têm suas primeiras experiências musicais e performáticas nas bandas e igrejas.

Bandas escolares, orquestras, e corais permitem aos músicos a performance de repertórios diversos, incluindo marchas, melodias de musicais de teatro, e arranjos simplificados de selecionados movimentos de óperas e sinfonias. Ademais, cada escola afro-americana tinha a sua banda de swing que tocava um stock de arranjos. (BERLINER, 1994, p.26).

Assim, com 17 anos já era o principal trompetista da banda sênior, em 2004, quando também participei de um concurso como maestro da banda mirim, assim tive a oportunidade de me relacionar com todos os instrumentos da banda. A banda me possibilitou um conhecimento inicial da teoria musical, e um ambiente de amigos para tocar em grupo. Ademais, um dos objetivos da banda, o de tocar marchando, proporcionava o desenvolvimento da capacidade de memorizar músicas, bem como a oportunidade de tocar em público. Como músico de banda eu gostava de inventar, queria tocar além da partitura, sempre colocava uma nota a mais ou fazia uma variação na melodia. Certo dia houve um workshop de trompete com o professor do Conservatório Pablo Komlós José María Barrios, o qual me convidou para ter aulas na escola da OSPA. Desde então, passei a ter aulas somente com trompetistas de formação erudita.

Quando o conservatório encerrou as atividades, fiz algumas aulas com o músico Flavio Gabriel, atual trompetista da OSESP, que conheci no antigo teatro da OSPA na Avenida Independência em Porto Alegre, onde eram os ensaios da Orquestra Jovem. Quando o mesmo se mudou para São Paulo, passei a fazer aulas com Jézer dos Santos da Silva (trompetista das orquestras da UCS e da PUCRS) que era professor do técnico em música da faculdade EST, onde cursei e me formei em 2011.

A experiência da música formal adquirida com professores de formação erudita, através de livros específicos para a técnica do trompete, e de um repertório estritamente voltado a uma

música orquestral que precisa ser interpretada fielmente às orientações do compositor descritas na partitura, somada às práticas da música popular na banda marcial, como a memorização das músicas e a liberdade de criação, possibilitou-me um melhor trânsito em diversas disciplinas durante o curso de graduação, facilitando assim a minha formação e permitindo o foco necessário nos assuntos dos quais tenho maior interesse.

## 2.2 NEW ORLEANS

Em dezembro de 2008 fiz intercâmbio para os Estados Unidos em um programa chamado “Work and Travel” para trabalhar na rede de *fast food* Burger King. Como se tratava de um programa feito apenas para estudantes no período de férias da faculdade, no meu caso administração, fiquei apenas dois meses. Com essa experiência pude conhecer a cultura do sul dos Estados Unidos, a qual de certa forma me motivou à prática do jazz.

Na época, não conhecia a cultura do jazz, apenas alguns nomes importantes. Partindo dessa premissa, pude observar apenas as diferenças gerais entre os dois países. Para um jovem trompetista vindo de bandas foi emocionante chegar ao aeroporto e ser recebido pela estátua de Louis Armstrong. Melhor ainda foi perceber que a música praticada lá, o jazz, entre outros gêneros, tinha o trompete como instrumento principal, ou pelo menos protagonista. Primeiramente, o que me chamou a atenção foi a diferença cultural: aqui nos bares eu escutava instrumentos percutidos tocando samba e pagode, como pandeiros e tamtams; já em New Orleans, tocava-se nos bares trombones de vara, trompetes e clarinetes. Uma situação que chamou muito a minha atenção, pois lá estes são instrumentos populares, o que até hoje não acontece aqui.

Outro fato que me chamou a atenção foi o idioma. Não só por ser difícil, mas também pela musicalidade. New Orleans tinha uma certa musicalidade até mesmo no sotaque. Na época eu tinha colegas de trabalho que falavam inglês realmente com swing, e para mim isso era nítido, como se existissem colcheias de jazz no discurso.

Mas o mais fascinante para mim foi a “French Quarter<sup>1</sup>” e seus arredores, diversas quadras onde o entretenimento era garantido dia e noite. Diversos bares, um ao lado do outro, onde se podia escutar Jazz, Soul, Hiphop, Funk, etc.; eram muitos os gêneros que conviviam abertamente. Assim como pessoas dançavam e bebiam na rua à noite, de dia estas mesmas ruas

---

<sup>1</sup> Quarteirão Francês, ou bairro francês, situado no centro da cidade. É um dos mais antigos bairros de New Orleans.

eram tomadas por artistas locais; ali não se sabia se eram cantores, trompetistas, ou trombonistas – tudo se misturava nas funções musicais. Um trompetista podia estar tocando seu instrumento, e em segundos o largava para cantar como se estivesse louvando a Deus. Lembro-me de diversos grupos em torno à “Jackson Square” (antiga Congo Square) tocando diversos tipos de música com tamanha inspiração que, somada à arquitetura francesa, às tradições locais e ao clima de carnaval (*mardi grass*), deixava aquilo tudo muito especial.

Nos Estados Unidos percebi, por meio da observação, o real poder e força que o meio tem sobre nós mesmos. Vi isso não somente na transformação social que a música exercia sobre a cidade de New Orleans, mas percebi também a facilidade, em comparação ao Brasil, de possuir os meios intelectuais para o desenvolvimento da arte – prova disso foi a quantidade de material musical que pude trazer para ampliar meu conhecimento. Como se isso não fosse o bastante, a aquisição de um instrumento também é muito mais fácil, por conta da baixa carga tributária que influencia a vigência de um preço mais justo para quem lá trabalha. Com essa experiência, pude fazer grandes amigos que me possibilitaram mais tarde adquirir meu instrumento e conhecer muito mais sobre o gênero.

### 2.3 GRADUAÇÃO

Desde o início da graduação como trompetista, com uma bagagem criativa de banda de música e uma experiência vivida em New Orleans – USA, berço do jazz, os meus principais interesses residiam na harmonia, no contraponto e na performance, além de todas as matérias auxiliares à improvisação, algo importante para meus objetivos como músico. Tenho bem clara minha carreira artística como trompetista de jazz independente, juntamente com a docência na área de música. Isso fica registrado já desde o primeiro semestre de prática coletiva com a Professora Luciana Prass, onde realizamos o standard *Fredie Freeloader*<sup>2</sup> de Miles Davis, improvisando já no início do curso de música.

As disciplinas de Canto Coral I – IV me abriram um interesse maior pelo canto, e acredito que o próprio trompete me demanda uma técnica que me ajuda a cantar algumas músicas. Ao estudar sobre trompetistas de jazz, torna-se nítido que a linguagem musical tem como uma de suas características iniciais o cantor e o instrumentista. Um bom exemplo disso

---

<sup>2</sup> Composição, geralmente uma canção popular, em que se torna um item estabelecido dentro de um determinado repertório, “[...] uma canção que se espera ser conhecida de um músico profissional.” (KERNFELD, 2003, s/p).

foi Louis Armstrong que desenvolveu sua forma de improvisar imitando a voz humana, perguntando e respondendo ao próprio discurso, o que veio a influenciar toda uma geração de trompetistas, como Chet Baker, por exemplo. Portanto, considero o canto uma característica importante para um músico improvisador por diversos motivos: como noção de afinação, técnica de respiração, mas principalmente porque o lábio é um músculo sensível que não pode estar em uso o tempo todo, logo a melodia cantada é uma ótima aliada do trompetista.

Considerando as minhas competências como trompetista, tais como a criatividade para a improvisação e a capacidade de cantar e ter ideias musicais, acredito que investir na performance pública como forma de expor meu trabalho, reunir um grupo de colegas para seguir em outros projetos e então impulsionar minha carreira, é uma boa maneira de concluir a etapa da graduação. Ademais, a performance pública simboliza a essência do curso de música popular na UFRGS, o qual incentiva a prática musical coletiva do início ao fim do curso. Tendo em vista alguns destes argumentos, resolvi escolher para apresentar uma quantidade pré-determinada de músicas, em que pudesse demonstrar minhas qualidades trompetísticas de improvisação e minha capacidade de gerir grupos como sextetos e até mesmo uma *big band*.

Uma vez com a proposta de performance pública bem definida, o próximo passo seria definir o que tocar, logo cheguei à conclusão de que tudo o que acontece durante a faculdade é agregador de valor artístico na formação do músico. Sendo assim, resolvi escolher músicas que possuem relação com alguma determinada época importante da minha vida, seja por meio de estudo, por algum lugar que passei ou mesmo por ser de um gênero que me ajudou a melhorar como trompetista.

### 3 PROCESSO DE MONTAGEM DO SHOW

#### 3.1 ESCOLHA DAS MÚSICAS

Até o ano de 2012 a música erudita foi muito presente na minha trajetória, com uma carga horária de aulas particulares com três trompetistas eruditos aprendi diversos métodos célebres na literatura do trompete e um repertório escolhido com base em concursos de trompete, como por exemplo, o Concerto para Trompete de Haydn, peça obrigatório para concursos orquestrais no mundo inteiro. Foi uma fase importante, pois esse conhecimento me permitiu ter o som que sempre desejei e me possibilitou durante o período acadêmico, ao qual não tive professor específico do instrumento, prosseguir com uma técnica apropriada aos meus objetivos.

O ingresso na graduação em música popular na UFRGS me possibilitou entrar em contato com habilidades que eu não trabalhara como estudante de trompete erudito: a memorização, que eu tinha desde a Banda Marcial e que permaneceu adormecida, passou a se tornar parte das minhas competências como trompetista popular. As aulas de Prática Coletiva me permitiram a possibilidade de tocar em conjuntos musicais de diferentes instrumentações, com músicos de gêneros diferentes, o que provavelmente não aconteceria em outro ambiente. Posso citar facilmente a turma A de Prática Musical Coletiva IV do Professor Julio Herrlein, onde fizemos música irlandesa com dois trompetes, bandolim, flauta, bateria, guitarra e baixo, em que as barreiras de timbres e texturas nos desafiaram e nos fizeram realizar um grande trabalho.

Durante o período na universidade tocamos uma variedade muito grande de gêneros e muitas vezes eles se misturavam em algo novo, como na Prática Musical Coletiva III, coordenada pelo Professor Adolfo Almeida Junior onde juntamos Also Sprach Zarathustra (Richard Strauss) em uma versão mais próxima à de Eumir Deodato com Montreux (Hermeto Pascoal), Old Devil Moon (Burton Lane) e Santa Morena (Jacob do Bandolim); todas essas músicas conduzidas através de colagens. Porém, sempre com espaços para improvisação que muitas vezes eram até mesmo livres. Isso despertou a minha criatividade e um maior ímpeto para prosseguir em meus estudos de harmonia e em outras matérias relacionadas à improvisação.

Dessa maneira, muitas das músicas eu incorporei ao meu repertório pessoal por maior afinidade, e por um histórico de ídolos trompetistas que tenho há muito tempo. O hábito de escutar jazz cresceu e passei a pesquisar mais sobre músicas que eu poderia tocar nesse gênero para a prática da improvisação<sup>3</sup>.

Durante as férias da faculdade, mais especificamente no período de dezembro de 2015 a fevereiro de 2016, comecei o planejamento do ano com a ideia de aliar o projeto do meu recital de formatura com a formação de um grupo para trabalhar jazz em Porto Alegre. Para isso, recorri a uma pesquisa de inúmeros livros/métodos de improvisação baseados em standards de jazz que tenho há algum tempo, os chamados “playalongs”. O resultado foi a seleção de 34 composições escolhidas de acordo com meu perfil, experiências e desafios diante do objetivo de adiantar os estudos. As composições possuem partituras com cifras, informações de gênero, compositor e intérprete que facilitam a estruturação do arranjo.

Para uma maior organicidade, desenvolvi três apostilas chamadas de “livros de Standards”, uma para instrumentos de afinação em Bb, outra em C e em Eb, com o intuito de contemplar uma formação com bateria, baixo, piano, guitarra, saxofone e trompete. Assim, todos os músicos poderiam já no início do ano estudar e ensaiar as 34 músicas estabelecidas como parte do repertório. Dentre essas canções seriam escolhidos 6 standards. Ademais, paralelo às apostilas também seriam disponibilizados áudios aos quais os músicos poderiam utilizar como referencial para suas improvisações.

As músicas selecionadas foram: “Do you Know what it means to miss New Orleans” (Eddie de Lange), “Bourbon Street Parade” (Paul Barbaria), “Strasbourg St Denis” (Roy Hardgrove), “Billie’s Bounce”(Charlie Parker), “St. Louis Blues” (W. C Handy), Ceora (Lee Morgan), “Sugar” (Stanley Turrentine), “Moanin” (Bobby Timmons), “Sidewinder” (Lee Morgan), “Caravan” (Duke Ellington), “Cheek to Cheek” (Irvin Berlin), “There Will Never Be Another You” (Harry Warren), “All of Me” (Seymour Simons), “Autum Leaves” (Joseh Kosma), “Black Orpheus” (Luiz Bonfa), “Bye Bye Blackbird” (Rey Henderson), “Fly me to the Moon” (Bart Howard), “A night in Tunisia” (Dizzy Gillespie), “Watermelon Man” (Herbie Hancock), “Misty” (Errol Garner), “The Nearness of You” (Hoagy Carmichael), “Old Devil Moon” (Burton Lane), “Take Five” (Paul Desmond), “Blues March, Four” (Miles Davis), “So Whats” (Miles Davis), “Spain” (Chick Corea), “La vie en Rose, Chameleon” (Herbie Hancock),

---

<sup>3</sup> Improvisação: a espontânea criação musical no ato da performance, ela pode envolver a composição imediata de um trabalho inteiro, ou mesmo a elaboração de algo já existente (KERNFELD, 2003, p.554).

“Mercy Mercy Mercy” (Josef Zowinul), “Birks Works” (Dizzy Gillespie), “Cantelope Island” (Herbie Hancock), “I Remember You” (Victor Schertzinger), “Blues March” (Benny Golson) e “Little Boat” (Roberto Menescal).

Portanto, a escolha do repertório passou por duas etapas: primeiramente, pesquisei músicas que gostaria muito de tocar em um grupo de jazz, preferencialmente sexteto, e em um segundo momento pensei na relação com a universidade. Partindo dessa premissa, fui escolhendo músicas que de certa forma estiveram presente nas aulas. As escolhidas foram: “Moanin” (Bobby Timmon), “St Louis Blues” (H.C. Handy), “Strasbourg St Denis” (Roy Hardgrove), “Mack the Knife” (Kurt Weil), “Billie’s Bounce” (Charlie Parker) e “Dinah Lee” (Harry Akst). Outro fator determinante na escolha do repertório foi a possibilidade e a facilidade de encontrar colagens e transcrições de solos improvisados para serem usados como material de treinamento, o que consta como uma das estratégias de improvisação para as músicas durante o trabalho.

### 3.2 ESCOLHA DO GRUPO

Dois dos grandes benefícios das seis disciplinas de Prática Coletiva para mim foram sem dúvida os colegas e a improvisação, este último porque em absolutamente todas as aulas de prática pude improvisar no trompete, e não somente em jazz, mas em música brasileira. Desse modo, minhas experiências anteriores à universidade e as vivenciadas dentro da academia colaboraram muito para minha evolução enquanto improvisador. Já o convívio com os colegas foi essencial para entender a maneira de pensar e aprender de cada um, e descobrir que existem diversos meios de se chegar a um objetivo. Junto deles ampliei minha rede de contatos, amizades e conhecimento.

A formação do grupo enquanto seção rítmica deriva da formatação do grupo de *Art Blakey & The Jazz Messengers*, com a presença do piano, de um baixo acústico, bateria, saxofone e trompete. Como trompetista, considero essencial a presença de instrumentos de sopro em grupos de jazz, por conta de todo um histórico de grandes músicos não só de trompete, mas também de saxofone, pelo surgimento do jazz em New Orleans nas *Parades*, e pela codificação por Louis Armstrong como uma música instrumental e vocal com improvisação, entre outros motivos. Ademais, em 2011 eu já havia feito um recital de formatura no curso técnico em música da Faculdade EST com um grupo nessa formação, chamado Buddy Jazz

Sexteto. Na ocasião usamos trombone, em um recital em dois tempos, um erudito e outro popular.

O acréscimo da guitarra veio pela necessidade desse timbre em algumas músicas nas quais eu queria justamente essa sonoridade, como em “Billie’s Bounce” e “Dinah”, além de uma facilidade maior de deslocamento do instrumento para possíveis apresentações

A escolha dos músicos não se baseia somente em nível técnico, mas também no comprometimento com os ensaios, na disponibilidade e principalmente na amizade. “Buddy”, nome dado ao grupo (que vem da banda antiga de 2011), significa amigo ou parceiro em inglês, e não é por acaso. Acho importante a relação de amizade entre os componentes de um grupo, acredito que esse tipo de música não se faz somente por dinheiro, ou mesmo por status técnico-performático. Acredito que, como uma boa conversa, deve haver diálogo, entrosamento, afinidades e muitas vezes objetivos em comum, e essas foram as premissas para as minhas escolhas quanto aos integrantes do grupo. O grupo é formado por colegas de faculdade com os mesmos objetivos, entre eles, o de estudar improvisação e tocar esse gênero com comprometimento e dedicação, independentemente se isso vá ser rentável de alguma maneira.

Os músicos da Buddy Jazz Band são Kelvin Venturim (bateria), Matheus Benedet (guitarra), Ricardo Ramires (saxofone) e Marcio Bolzan (baixo). Nota-se que retirei o nome “sexteto”, pois este me limitava a apenas seis componentes; com essa troca, podemos tocar com um grupo mínimo de cinco músicos ou mesmo fazer uma grande formação, com quantos integrantes forem necessários, aumentando assim as possibilidades de instrumentação.

### 3.3 PROCESSOS DE ENSAIO

Os ensaios começaram em maio de 2016, sendo realizados basicamente de 15 em 15 dias para que todos os colegas tivessem a oportunidade de estudar as músicas e também de cumprir com seus compromissos junto à universidade. Ao passar dos meses, e com a proximidade da performance pública, os ensaios foram realizados semanalmente, sempre nas sextas-feiras.

Para os ensaios, utilizei os equipamentos que fui adquirindo com o passar dos anos, como um microfone RODE NT1-A condensador e um BEHRINGER B-1 – os dois sendo usados em função estéreo (R/L), captando a direita e a esquerda da sala de ensaios. Além disso, utilizei também microfones ambientes, uma interface de áudio M-Audio ligada a um notebook pessoal e em algumas vezes uma câmera filmadora. Os ensaios foram todos realizados em

minha garagem, onde construí uma espécie de “home studio” no qual costumo tocar e fazer algumas gravações.

Todas as informações referentes às músicas, como partituras cifradas, links com audições referenciais e orientações, foram enviadas aos músicos através dos livros de standards previamente impressos por mim e através de e-mails enviados antes dos ensaios. Muitas os links distribuídos por mim não se tratavam da música em questão, mas em canções diferentes, com o objetivo de ilustrar alguma textura ou algum ponto que eu gostaria de salientar nos nossos arranjos.

Durante os primeiros ensaios, a preocupação primordial foi, além da equalização da acústica da sala, a qual se mostrou um desafio, as texturas e os arranjos. Os colegas possuíam experiência em estilos diferentes e muitas vezes tive de mostrar no ensaio gravações de diferentes texturas para ilustrar os elementos que eu gostaria que estivessem presentes nos arranjos.

Muitas experimentações foram feitas durante os ensaios, em relação à equalização, ao posicionamento dos microfones, à presença ou ausência de elementos como tipos de pratos, variação de *swing feel*, etc. Os colegas sempre foram muito solícitos e generosos com minhas sugestões.

Ao término dos ensaios (cuja duração girava em torno de três a quatro horas), reservei um tempo específico para analisar as gravações, e assim fui modificando algumas ideias e descobrindo novos elementos a serem incorporados ao arranjo. Foram necessários também alguns estudos individuais de improvisação para soar o mais próximo possível dos músicos da época. Encontrei muitas vezes colagens de transcrições que foram ricas fontes de frases, sobre as quais pude fazer variações ou mesmo citá-las em meus solos; em outros momentos, precisei fazer análises prévias e decidir escalas e ritmos que seriam utilizados muito antes de tocar – logo, um certo planejamento foi necessário.

### 3.4 MONTAGEM DO SHOW

A proposta inicial do show de performance pública era fazer uma versão no Auditório Tasso Correa no Instituto de Artes com entrada franca e outra em um pub de Porto Alegre, porém a dificuldade em obter horário no Auditório do Instituto de Artes se tornou intransponível, na medida em que o processo de busca de lugares para sediar o show iniciou no mês de setembro.

A possibilidade de apresentação na Semana Musical da EST + Cultura surgiu em conversa com o professor Daniel Hunger, coordenador do curso técnico em música da Faculdades EST (na qual sou professor de trompete), ao relatar que estava com uma banda tocando repertório de jazz e que gostaria de apresentar meu show de graduação.

Uma vez resolvido o local, decidi juntamente com os músicos que a data seria na quarta-feira, 9 de novembro. A instituição nos forneceu toda a estrutura do Auditório do prédio H, equipamento de som e iluminação, estantes de partitura e bateria, ficando a meu critério e responsabilidade a gravação do recital em áudio e vídeo.

Para a gravação de áudio usei meu próprio equipamento, dois microfones condensadores posicionados em pontos estratégicos e o software Cubase, para gravar a trilha de áudio separadamente do vídeo. Para isso, marcamos um ensaio prévio no local, no dia 4 de novembro, quando testamos diferentes posicionamentos e a amplificação que pretendíamos usar.

O ensaio do dia 4 também serviu para testarmos a posição dos músicos no palco, com o objetivo de uma melhor comunicação. Assim, usamos o primeiro modelo standard de mapa de palco descrito no livro *Rhythm Section Workshop* (BERG, 2005, p.5), que coloca da esquerda para a direita guitarra – contrabaixo – bateria, com os músicos de sopro posicionados à frente. Pessoalmente, fiz a escolha de ficar do lado direito do palco e em frente à bateria, com o propósito de ficar de frente e melhor visualizar o guitarrista e o baixista – acredito que foi satisfatório.

A captação do vídeo ficou a cargo de Ilson Bolzan, com uma câmera PANASONIC GH3 estática centralizada, e com uma segunda câmera CANON T2I, fazendo imagens dos músicos individualmente durante as improvisações. As edições dos vídeos foram feitas por mim com o programa Premiere e Cubase, levando em média três horas por música.

## 4 REPERTÓRIO

### 4.1 ST. LOUIS BLUES

Composta por William Christopher Handy em 1914, “St. Louis Blues” é uma canção americana que se tornou muito popular em diversos gêneros e até mesmo na música pop. Com suas raízes no blues, hoje é parte essencial do repertório dos músicos de jazz. Além disso, a canção ficou notoriamente conhecida na voz da cantora Bessie Smith, acompanhada pelo trompete de Louis Armstrong, em 1925, passando a ser não somente cantada como canção, mas também tocada como música instrumental.

Segundo sua autobiografia do compositor, *Father of the blues: an autobiography*, a letra da música teria sido inspirada nas palavras de uma mulher de St Louis, atormentada pelo marido, enquanto que a melodia teria seguido a influência de *spirituals*<sup>4</sup>, assim como outras composições de Blues da época. A adição da *habanera* na linha de baixo teria vindo da popularidade que o tango possuía na época em que a música foi composta por Handy, como podemos ver na figura abaixo:

**Figura 1 - Trecho de "Saint Louis Blues"**



Fonte: PENALOSA, 2012

Com base na observação que pude realizar em minha viagem a New Orleans, bem como junto à experiência de tocar com meus colegas, pude perceber que “St Louis Blues” é uma canção que sempre esteve ligada ao movimento *dixieland*, do qual particularmente gosto muito e sempre desejei tocar. A relação da canção com minha história na universidade se dá no 7º semestre do curso, na disciplina de Arranjos Vocais e Instrumentais II do professor Felipe Kirst Adami, em que resolvi arranjar “St Louis Blues” com diferentes texturas.

---

<sup>4</sup> Canção dos escravos afro-americanos com origens e inspirações bíblicas; faz parte da formação musical do gênero gospel.

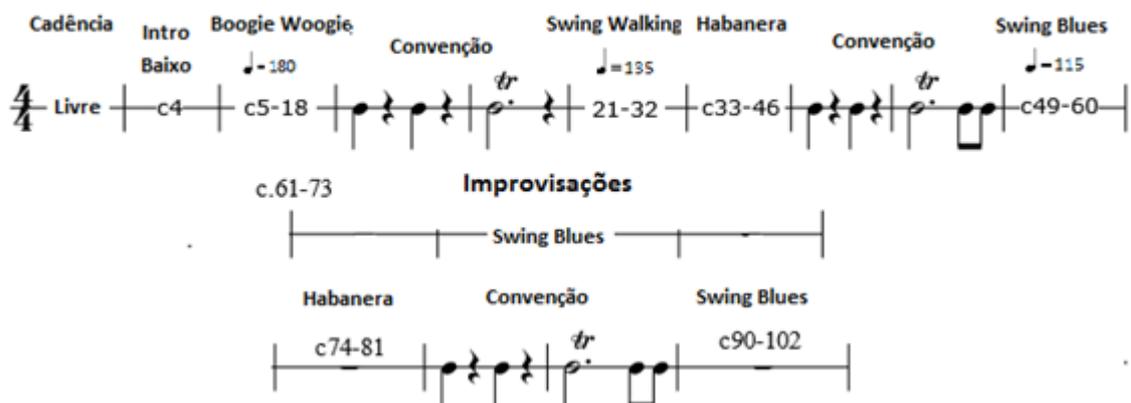
A primeira versão que orientou o meu trabalho foi a do pianista Eddie Higgins, presente no Youtube<sup>5</sup>, a qual mistura *swing* e *boogie woogie*. A segunda versão é do trompetista Wynton Marsalis em um programa chamado *Story Porch* (1994)<sup>6</sup>, no qual ele executa “St Louis Blues” com o pianista Marcus Roberts em diversas texturas, passando pelos estilos *swing*, *boogie*, *ragtime* e *habanera*.

Dessa forma, escrevi para a disciplina de arranjo do professor Felipe Adami uma versão de “St Louis Blues” com *swing*, *boogie* e tango, com a tonalidade de Lá Bemol Maior adquirida no playalong, porém com diversas mudanças na melodia e na seção rítmica.

#### 4.1.1 Arranjo

O arranjo conta com uma cadência de trompete improvisada com duração não definida, trata-se de material que funciona como introdução e que é finalizado no motivo inicial da música. “I hate to see the ev'nin' sun go down”, executado ao trompete. Em seguida, o baixista inicia o *boogie woogie*, finalizando o solo e iniciando a canção propriamente dita. A estrutura da canção obedece basicamente a três estilos além do Blues, os quais são caracterizados por sua sensação rítmica e por suas linhas melódicas, principalmente do baixo.

Figura 2 – Estrutura do Arranjo “ St. Louis Blues”



Fonte: O AUTOR, 2016

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=F5gWPmwDDME>>.

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LAWQ-fHYnYY>>.

De acordo com o professor Jerry Tolson<sup>7</sup> em uma de suas clínicas sobre o assunto, as relações entre os instrumentos de base rítmica, como baixo e bateria, e os instrumentos de harmonia, como o piano, devem respeitar os ritmos apropriados ao gênero em questão, sendo que nesse aspecto a sensação rítmica é essencial:

A sensação rítmica é o elemento mais importante do jazz. Estabelecer a sensação rítmica, ou seja, encontrando o groove, é um dos se não os elementos mais cruciais de uma performance de jazz bem-sucedida. Os esforços integrados da seção rítmica são cruciais para um groove bem-sucedido. (TOLSON, s/a , p.1).

Com a finalidade de esclarecer os estilos, através de uma textura<sup>8</sup>, desenvolvi o quadro abaixo no qual temos as linhas rítmicas de um instrumento harmônico (I.H), o qual em grande parte utilizo a guitarra e, em alguns shows, o piano. A seguir, encontra-se a linha de baixo representada pela expressão BX, e na base da figura a expressão BT ou bateria, representada por uma escritura básica de bateria. Os três elementos juntos representam o quadro geral do acompanhamento executado pela seção rítmica durante as diferentes partes do tema.

**Figura 3 – Texturas em “St. Louis Blues”**

The figure displays three sections of rhythmic textures for the piece "St. Louis Blues". Each section (A, B, and C) is represented by three staves: I.H (Instrumento Harmônico), BX (Baixo), and BT (Bateria). The time signature is 4/4.

- Section A:** I.H features chords with eighth notes and rests. BX has a steady eighth-note bass line. BT shows a basic drum pattern with snare and bass drum.
- Section B:** I.H features chords with eighth notes. BX has a steady eighth-note bass line. BT shows a basic drum pattern with snare and bass drum.
- Section C:** I.H features chords with eighth notes and rests. BX has a steady eighth-note bass line. BT shows a basic drum pattern with snare and bass drum.

Fonte: O AUTOR, 2016

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://www.midwestclinic.org/downloads.aspx?type=clinic&src=077ed78c-26a0-4e8f-88e8-43b49b5ad90b.pdf>>

<sup>8</sup> Identidade macro de uma peça musical, o conjunto de todos os elementos relevantes à identificação da característica em estilo de determinada música.

#### 4.1.1.1 Boogie Woogie

Utilizado ao término do solo cadencial de trompete, o estilema percussivo de Blues é utilizado por 14 compassos, até a convenção rítmica que marca a troca para a textura B no compasso 15. Sua execução e origem estão descritas no *New Grove Dictionary of Jazz* do seguinte modo:

Um estilo percussivo de blues para piano [...]. O termo parece ter sido aplicado originalmente a uma dança realizada para acompanhamento de piano, e seu uso generalizado decorre das instruções para a realização da dança [...]. O estilo boogie caracteriza-se pelos usos das progressões de acordes de blues combinadas com uma figura repetitiva de baixo. Muitos padrões de baixo existem, mas o mais familiar é a "duplicação" do baixo de blues simples. (KERNFELD, 2003, p.135).

#### 4.1.1.2 Swing

O swing enquanto gênero ficou conhecido como um ritmo dançante, tocado por grandes orquestras aproximadamente entre os anos de 1938 e 1943, na chamada era das Big Bands. Grandes músicos atuaram nesse período, como Glenn Miller, Benny Goodman, Artie Shaw, Count Basie e Duke Ellington. Mesmo assim, muitos acabaram adotando outros estilos que se tornaram mais populares com o advento do Bebop.

O “Swing feel”, por sua vez, trata-se de uma sensação rítmica que traduz uma subdivisão rítmica binária com sensação de ternária, logo, duas colcheias que dividiriam um pulso em duas partes iguais devem ter a interpretação de quiálteras irregulares de semínima e colcheia, baseadas na origem de três tercinas, sendo as duas primeiras ligadas e a última articulada, como especificado na figura 4:

**Figura 4 – Swing em colcheias**



Fonte: BERG, 2005

Segundo trompetistas como Louis Armstrong, por exemplo, esta é a raiz da performance em Jazz, como pode ser observado na passagem de Hall Crook:

O swing feel é a sensação rítmica primária do jazz, distinguindo claramente o idioma de todos os outros. Pode-se dizer que o swing é para o jazz como o molhado é para água [...]. Louis Armstrong, um dos fundadores do jazz, falou sobre a sensação rítmica desta música: swing não é tudo [no jazz], é a única coisa [...]. Ele faz identificar

balanço, sensação rítmica como uma característica intrínseca da improvisação do jazz. (CROOK, 1999, p.94).

Dentro do arranjo de “St. Louis Blues”, a parte denominada *swing* está relacionada ao retorno do baixo, a técnica de *walking bass*<sup>9</sup>, representada pelas semínimas no quadro geral das texturas (Figura 3) e acompanhada pela marcação do pulso na guitarra.

#### 4.1.1.3 Habanera

A *habanera* é um dos ritmos afro-cubanos que era executado na *Congo Square* de que se tem notícia (atual *Jackson Square* em New Orleans) durante a virada do século XIX ao século XX. Isso é registrado no livro *Congo Square: african roots in New Orleans* de Freddi Williams Evans, bem como na tese de doutorado de Mathew Thomas Driscoll pela Universidade de Iowa<sup>10</sup>. O ritmo é parte integrante da fundação da batida de *second line* em New Orleans.

O próprio *Grove's Dictionary of Music and Musicians* concorda com a origem da dança *habanera*, que em algumas traduções para o português é chamada de havaneira, a qual teria sido criada na cidade de Havana – Cuba. E cita a participação africana no caso:

Uma canção e dança espanhola, de origem mais antiga do que o seu nome indica, tendo sido introduzida em Cuba pelos negros africanos, de onde foi naturalmente importada para a Espanha. Às vezes é chamado de "contradança crioula". O ritmo, que é distintivo, tem sido familiarizado com o resto do mundo por Bizet, que escreveu um no primeiro ato de “Carmen”. (GROVE, 1906, p.268).

No arranjo de “St Louis” é incorporada através da nomenclatura tango, do compasso 33 ao 46, com a mudança da colcheia de Jazz ou Swing para a colcheia padrão, representada por uma divisão binária igualmente proporcional.

#### 4.1.1.4 Blues

A quarta parte da música é fundamentada na estrutura típica de Blues (c.49-60) e precede a parte destinada às improvisações que também acontecem nesse estilo. De acordo com Kernfeld (2003), não existe uma única definição para o Blues. Pode ser um indicativo de uma sensação, ou mesmo a música que expressa um estado de espírito, porém neste contexto o autor o define como uma forma ou estrutura para executar a música:

---

<sup>9</sup> Técnica de contrabaixo em jazz, usualmente tocada pizzicato em semínimas.

<sup>10</sup> “New orleans brass band traditions and popular music: elements of style in the music of mama digdown’s brass band and young blood brass band.” (DRISCOLL, 2012, p. 22).

Geralmente é executado sobre 12 compassos, embora exista alguma certa liberdade de expansão, usualmente segue uma progressão harmônica de Tônica, subdominante e acordes dominantes: I-I-I-I, IV-IV-I-I, V-V-I-I [...]. Muitas variantes deste modelo são possíveis: com frequência IV é usado em lugar de I, ou no lugar de V. A forma dos acordes mais comumente escolhidos para este padrão por músicos de blues é uma tríade com uma sétima menor acrescentada. (KERNFELD, 2003, p.122).

## 4.1.2 Improvisação

### 4.1.2.1 Planejamento

Na primeira música do recital, a estratégia é não buscar transcrições de nenhum trompetista conhecido, justamente para não copiar nenhuma frase e assim deixar o conhecimento implícito atuar na improvisação.

O aprendizado explícito consiste na maneira racional de internalizar informações, através da repetição consciente de algo. Por exemplo, a memorização de frases musicais, ou sons e a análise e memorização de estruturas diferentes são formas explícitas de aprender e devido a este fato são consideradas por Jerry Coker em seu livro *Improvising* como ferramentas do intelecto. A internalização através do estudo e memorização das ideias é a responsável por transformar o aprendizado explícito em conhecimento implícito. O professor do Departamento de Psicologia da Universidade de Princeton, Philip Johnson-Laird, descreve a importância disso para os músicos de Jazz:

Os músicos de jazz sabem de cor as sequências de acordes em que improvisar. Estas sequências são conscientemente comunicadas [...]. Os músicos também têm em suas cabeças um conjunto de princípios inconscientes que controlam a improvisação melódica. Este conhecimento processual [...] permite que os músicos improvisem em tempo real. (LAIRD apud BERKOWITZ, 2010, p.37).

Para “St. Louis Blues”, a estratégia é a composição livre de frases com o auxílio de gravações feitas com o grupo durante os diversos ensaios. Uma vez compostas, as ideias musicais selecionadas foram escritas em partitura (Figuras 5 e 6) tanto para registro, quanto para auxílio na memorização.

Figura 5 – Composição “chorus 1”

Musical score for "chorus 1" in B-flat major, 12/8 time. The score consists of three staves. The first staff (melody) starts at measure 5 and features a triplet of eighth notes. The second staff (melody) starts at measure 9 and also features a triplet of eighth notes. The third staff (bass line) starts at measure 5 and includes a double bar line at the end. Chord symbols are placed above the staves: B<sup>b</sup>13, E<sup>b</sup>9, B<sup>b</sup>13, E<sup>b</sup>9, B<sup>b</sup>13, C-7, F7, B<sup>b</sup>13, D<sup>b</sup>9, C<sup>+</sup>7, and F9.

Fonte: O AUTOR, 2016

O processo de encontrar a frase preferida nessa canção demorou muitos ensaios e terminou somente no dia 4 de novembro, quando registrei em gravação dois *chorus* de solo de trompete. Pude reconhecer alguns elementos do Blues, como vocalizes, representados na partitura pelas apojeturas, decidi então registrá-los e torná-los parte integrante do solo do show de performance pública.

Figura 6 – Composição “chorus 2”

Musical score for "chorus 2" in B-flat major, 12/8 time. The score consists of three staves. The first staff (melody) starts at measure 13 and features a triplet of eighth notes. The second staff (melody) starts at measure 17 and features a triplet of eighth notes. The third staff (bass line) starts at measure 21 and includes a double bar line at the end. Chord symbols are placed above the staves: B<sup>b</sup>13, E<sup>b</sup>9, B<sup>b</sup>13, E<sup>b</sup>9, B<sup>b</sup>13, C-7, F7, B<sup>b</sup>13, C<sup>+</sup>9, C<sup>+</sup>7, and F9.

Fonte: O AUTOR, 2016

#### 4.1.2.2 Performance

Na primeira performance pública<sup>11</sup>, ocorrida no dia 9 de novembro, “St. Louis Blues” foi escolhida como a primeira música por conta de ser um standard bem conhecido junto ao público, e também porque é uma canção que demanda uma maior atenção quanto à seção rítmica, pois apresenta diversas trocas de texturas e andamentos, os quais variam de 180bpm (batidas por minuto) no *Boogie Woogie*, 135bpm no *Swing* e *Habanera*, até chegar no blues em 115bpm. Assim, seria mais fácil estar atento às mudanças. No solo de trompete (cadência), identifiquei o primeiro motivo de *Basin Street Blues*<sup>12</sup> como primeiro material que, inconscientemente, impulsionou o restante das frases musicais. A criação poderia ser mais extensa, porém descobri ao tocar as primeiras notas que parte da digitação do instrumento, como o bater dos pistos, estava soando também junto ao som do trompete, pelo microfone, e eu não tinha um técnico para resolver este problema no momento da performance.

Durante a improvisação, consegui obter sucesso em relação ao planejado dias antes do recital quanto às frases pré-compostas, a diferença é que na ocasião da livre composição executei as frases das Figuras 5 e 6 em sequência, e no ato da performance elas acabaram sendo divididas por um *chorus* livre. Sendo assim, executei a Figura 5 no primeiro *chorus* e a Figura 6 no terceiro.

Para o contrabaixista Marcio Bolzan, “St Louis Blues” foi a música mais trabalhada durante o ensaio, devido à sua estrutura de constante trocas de andamentos, o que a tornou mais rica em ritmos e nuances.

No solo de bateria de “St. Louis Blues”, Kelvin Venturin relata que fez pesquisas sobre os estilos da virada do século XIX para XX, procurando usar rudimentos na caixa baseados no *ragtime*<sup>13</sup>, desenvolvido a partir dos anos de 1890 e posteriormente o *dixieland*<sup>14</sup>, estilo criado em New Orleans por volta de 1917, quando o instrumento bateria estava ainda em processo de desenvolvimento.

Ao todo foram 8 minutos e 50 segundos de música com 15 voltas de improvisação dentro da estrutura de Blues, sendo que 4 foram de trompete, 4 de saxofone, 3 de guitarra, 2 de contrabaixo e 2 de bateria, voltando à parte de habanera e, conseqüentemente, ao tema.

---

<sup>11</sup> Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=aMzXw2\\_X94U](https://www.youtube.com/watch?v=aMzXw2_X94U) >.

<sup>12</sup> Canção de Spencer Williams, publicada em 1926, popularmente conhecida pela gravação de Louis Armstrong em 1928.

<sup>13</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xm7Q2vwQrWI>>.

<sup>14</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MaXeN8OISbs>>.

## 4.2 MOANIN' SONG

A composição que deu nome ao álbum *Art Blakey and the Jazz Messengers* (Blue Note/BST84003) foi escrita pelo pianista Bobby Timmons com o auxílio do saxofonista Benny Golson na tonalidade de Fá menor e com a estrutura A-A-B-A, dentro do subgênero denominado Hard Bop. A compreensão desse subgênero em jazz precisa ser estudada como uma das reações musicais ao Bebop.

### 4.2.1 Bebop e Hard Bop

Usando as palavras de David H. Rosenthal em seu artigo *Hard Bop and its critics*:

O Bebop foi um estilo que floresceu no final da década de 1940, cujos sumos sacerdotes incluíam o trompetista Dizzy Gillespie, o saxofonista alto Charlie Parker, o pianista Bud Budell e o compositor Tadd Dameron. Tecnicamente, o bebop foi caracterizado por ritmos rápidos, harmonias complexas, melodias intrincadas e seções rítmicas que mantiveram uma batida constante apenas no baixo e no prato da bateria. As músicas de Bebop eram frequentemente labirínticas, cheias de reviravoltas surpreendentes. (ROSENTHAL, 1988, p.21).

O Hard Bop, por sua vez, era justamente a reação ao Bebop, o qual tinha o ímpeto de revolucionar a música através de frases e de uma instrumentação que renegava os estilos anteriores, como afirma Mathew Thomas:

Os músicos do Bebop queriam criar músicas que não faziam parte do renascimento do jazz de Nova Orleans, que viam como entretenimento "Jim Crow" com valores de segregação ou o jazz padrão dos anos 30 projetado para danças como o foxtrot. Suas explorações em forma, ritmo e harmonia afetaram tanto o repertório como a instrumentação das bandas de música. A influência do Bebop levou algumas bandas de música a substituir a caixa snare e bumbo por um conjunto de bateria, e para incorporar um estilo Bebop no prato de condução que proporcionou mais liberdade no acompanhamento para improvisação. (THOMAS, 2012, p.44).

O Hard Bop viria então a ser, em meados dos anos 50 e 60, a resposta a este movimento, retomando figuras melódicas do Blues através de progressões que remetiam à Igreja, como consta no *Jazz Dictionary*:

Estilo de jazz dos anos 1950 e 1960, representado pelo trabalho de Horace Silver, Art Blakey e seus colegas [...], geralmente é considerado como sendo caracterizado por timbres escuros e pesados [...], figuras melódicas do blues, e às vezes, harmonias e progressões de acordes que remetem à igreja. Um número de músicos que introduziram elementos da música gospel afro-americana foram também descritos como músicos de Hard Bop (ou funk ou soul jazz), embora a sua contribuição para o desenvolvimento do jazz tenha sido consideravelmente mais leve. (KERNFELD, 2003, p.481).

O processo de composição de "Moanin" parte justamente dessa premissa, de ideias melódicas internalizadas pelo pianista juntamente com o entrosamento com os membros da

banda. Sobre este aspecto, Benny Golson, saxofonista e diretor musical do *Art Blakey's Jazz Messengers* (1958-1959), relata em entrevista com o jornalista de Jazz Bob Bernotas justamente essa relação de conhecimento implícito aplicada ao processo de composição:

*Bobby Timmons nos shows: entre uma música e outra, ele tinha essa ideia de oito compassos, coisa que ele costumava tocar. Ele iria tocar, e nós sempre dizíamos, "Oooh, isso é Funky". E nós nunca pensávamos nada a respeito. No entanto, eu comecei a pensar sobre isso, aquele funk que ele costumava tocar. Quando chegamos a um lugar chamado Marty's, em Columbus, Ohio, solicitei um ensaio e eu imagino que eles estavam se perguntando por que, se nós tínhamos memorizado tudo. "Então, o que vamos ensaiar?". Eu disse: "Confie em mim". Eu costumava sempre dizer isso, como se eu fosse alguma autoridade.*

*Então nós fomos para o clube no dia seguinte e eu disse, "Bobby, lembra aquela pequena coisa que você tocou, entre uma música e outra, quando você estava no palco, e nós todos rimos porque era tão funky? É o que vamos fazer, vamos usar aqueles oito compassos com mais oito compassos, e enquanto estamos aqui, eu quero que você escreva uma ponte para isso". Ele disse, "Oh, isso não é nada, mas apenas um pequeno lick". Eu disse: "Acredite, eu acho que aí tem algo bom".*

*Assim, em cerca de quinze ou vinte minutos, ele diz, "OK, consegui". Ele tocou, e eu disse, "Bobby, não, você não entendeu. Você tem que ter o mesmo espírito na ponte que você tem na parte que a precede". Ele disse, "Bem, você faz então". Eu disse, "Não, isso tem que ser você. Vou sentar novamente, e você venha com algo mais".*

*E ele fez. Eu disse, "OK, Bobby, isso soa bem". E Lee [Morgan] e eu aprendemos aquilo. Lee e eu, por alguma razão, tínhamos a capacidade extraordinária de tocar e pensar e respirar exatamente igual. E nós nunca praticávamos. Eu não estava ciente até que alguém apontou isso. Tocávamos exatamente como um. Eu disse, "OK, nós temos isso pronto. Agora nós testaremos isso hoje à noite, e eu vou dar uma atenção especial para o público e ver como ele reage". Nós tocamos isso, e rapaz, eles adoraram. O nome da música era "Moanin". (BERNOTAS, 2002, p.51).<sup>15</sup>*

A ideia desta música partiu do quinto semestre de graduação na disciplina de Iniciação à Pesquisa, com a professora Isabel Nogueira, onde minha proposta de projeto foi sobre a análise das transcrições do trompetista Lee Morgan. Com as transcrições em mãos e meu interesse particular nas frases e solos de Lee Morgan, decidi colocar essa música em meu repertório pessoal e em seguida nas músicas do recital de graduação.

---

<sup>15</sup> Disponível em: <<http://www.jazzstandards.com/compositions-5/moanin.htm>>

## 4.2.2 Arranjo

O arranjo de “Moanin” pelo Buddy Jazz obedece à referência da gravação realizada em 1958, a qual poder ser encontrada no Youtube<sup>16</sup>, somente com algumas diferenças, sendo o piano de Bobby substituído pela guitarra.

## 4.2.3 Improvisação

### 4.2.3.1 Planejamento

A análise das transcrições tem uma grande importância para o músico improvisador, pois nelas podemos observar os tipos de frases musicais que o instrumentista executou durante o solo, além de analisar e estabelecer padrões para serem utilizados em outros solos. A imitação, nesse caso, tem um lugar importante no interior das competências necessárias à improvisação, principalmente através do ensaio, como afirma Aaron L. Berkowitz:

No jazz, o novato aprende não só as melodias standards, mas passa incontáveis horas transcrevendo e ensaiando os solos improvisados dos grandes mestres, que fornece tanto a imersão no estilo quanto grande estoque de material a ser utilizado, combinado as variações quando se começa a improvisar. (BERKOWITZ, 2010, p.76).

No solo de Lee Morgan é possível identificar até mesmo a estrutura da música através das ferramentas utilizadas na melodia. Trata-se de um AA/B/A, uma típica estrutura de Hard Bop. A presença de efeitos e ornamentos também é um diferencial de Lee Morgan, não só os grupetos, mas as apoiaturas e bendinds<sup>17</sup>, representados aqui pelo número ½.

Dentro dos primeiros 16 compassos (A/A), ele majoritariamente usa a escala hexatônica menor de Blues, com uma variedade rítmica elevada em sua melodia, como podemos ver na transcrição da Figura 7 (c9-c16) realizada por John Keady:

---

<sup>16</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Cv9NSR-2DwM>>.

<sup>17</sup> Técnica de trompete na qual se desce um semitom abaixo por meio de vibração, ou menos que isso, desafinando a nota descendentemente.

**Figura 7 – Transcrição do solo de Lee Morgan – Primeiro A**

Fonte: KEADY, S/D

A melodia é basicamente composta com variações rítmicas em cima das Sol – Sib- Dó – Dó#/Réb – Fa, com bordaduras inferiores Si, como no compasso 15, escala de Sol menor de Blues.

Na transcrição da Figura 8, podemos observar a presença da escala harmônica de Sol menor, caracterizada pela sensível Fa#, explicitamente descrita no compasso 17 com o segundo tetracorde descendente. É possível perceber também a compreensão sonora das relações dos acordes com o solo, pois mesmo com o acompanhamento fazendo Cm – Bb7, indicado pela harmonia, Lee Morgan constrói a frase apenas em cima de Cm7. O mesmo acontece com os outros acordes contornados por um retângulo, os quais são utilizados como preferência sonora para a construção dos padrões de improviso. Ainda dentro da análise, temos notas de aproximação cromática (AC) acercando aos graus 5, 3, 1 e 7 do acorde de A+7 no compasso 22.

Figura 8 - Transcrição do solo de Lee Morgan – Primeiro B

17 Cm7 Bb7 A+7(b9) D+7 Gm6

Segundo Tetracorde Sol menor Har.

20 G7 G+7(b9) Cm7 Bb7 A+7(b9)

9b Ac AC AC AC

23 Am7(b5) D+7

25

Fonte: KEADY, S/D

Tendo visto as melodias com base em padrões e *licks* da parte B, retornamos à parte A novamente com Lee Morgan. Aqui, ele utiliza o recurso nota pedal, como Ré (c31-c32), Sol (c37-c39) e Dó (c40-c42), variando as divisões entre semicolcheias e quáteras e novamente fazendo uso da escala de Blues de Sol menor, como podemos ver no recorte da transcrição (Figura 9) de John Keady:

Figura 9 - Transcrição do solo de Lee Morgan – Segundo A

31

35

38

41

Fonte: KEADY, S/D

Em minha opinião, essa é uma característica de trompetistas como Lee Morgan e Louis Armstrong. As improvisações têm uma quantidade considerável de variações rítmicas e efeitos, ou técnicas expandidas, provavelmente com a intenção de imitar a voz humana – o que muitas vezes não se percebe em solos baseados em sequências de notas uniformes como colcheias.

Fazendo uma análise comparativa, é possível reconhecer o mesmo padrão motivico no decorrer do solo, como podemos ver abaixo, nos compassos 46 e 50, as notas e o ritmo são praticamente iguais. O mesmo acontece com os compassos 53 e 21, nos quais podemos observar a mesma repetição literal, caracterizando assim uma espécie de dicionário de ideias. Podemos encontrar ainda outras frases e pequenos motivos que não são exatamente iguais, mas que nos dão uma ideia de *lick* para ser usado em outras improvisações, assim como nos compassos 18 e 45, como podemos observar na Figura 10:

**Figura 10 – Motivos repetidos por Lee Morgan**

The figure displays four musical staves in treble clef, each representing a different measure or pair of measures. The first staff is labeled '46' and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff is labeled '50' and contains the same sequence of notes. The third staff is labeled 'c18' and contains a variation: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fourth staff is labeled 'c45' and contains a variation: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Below the fourth staff, there is a label '53' and 'c53 e c21', indicating that the motif in measures 53 and 21 is identical to the one in measure 46.

Fonte: KEADY, S/D

#### 4.2.3.2 Performance

Ao início da música<sup>18</sup>, senti uma certa dificuldade na realização na dinâmica de pianos devido ao microfone, que foi melhorando com o passar do tempo. No solo de trompete, foram utilizadas as citações do trompetista Lee Morgan quase que em 100% do material, lidas por mim junto à partitura no momento da performance. Ao final de passagens como no trecho B, por exemplo, fiz uso de frases habituais para resolver problemas técnicos e encaixar algo que de certa forma julguei mais musical no momento.

Quanto à seção rítmica, consegui executar bem as diferenças de dinâmicas entre as seções A e B, com o retorno ao último A do arranjo um pouco mais piano do que o primeiro. Outro ponto positivo, em minha opinião, encontra-se no solo de saxofone, em que o grupo interagiu com o saxofonista Ricardo Ramires, respondendo a seus motivos rítmicos (04:02) em forma de diálogo.

Assim, foram realizados dois *chorus* de improvisação no trompete com frases minhas e de Lee Morgan, três voltas de saxofone, dois *chorus* de guitarra, e ainda o retorno ao tema de acordo com a gravação<sup>19</sup> do Art Blakey's de 1958, totalizando 9 minutos e 40 segundos de música, com sete voltas de improvisação dentro da estrutura A-A-B-A.

### 4.3 MACK THE KNIFE & DINAH

A terceira peça escolhida para a performance pública corresponde à junção de duas canções, duas partes que integram espetáculos cênicos importantes. A primeira delas, “Mack The Knife”, faz parte da peça de teatro musical “Die Dreigroschenoper” ou “A ópera dos três vinténs”, escrita pelo dramaturgo Bertold Brecht e composta, no que diz respeito à música, pelo compositor também alemão Kurt Weil, a qual teve sua estreia em Berlim no ano de 1928. Já a segunda canção popular, publicada em 1925, é parte do show “New Plantation”, escrita por Harry Akst com letra de Sam M. Lewis.

A primeira vez que escutei “Mack the Knife” na universidade foi em uma das disciplinas de História da Música, com o professor Celso Loureiro Chaves, sobre música no período entre guerras. Primeiramente, chamou-me a atenção a sonoridade do instrumento de sopro na “Ópera

---

<sup>18</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Owi3B9ZEefc> >.

<sup>19</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=8TdY6iqV2k0> >.

dos três vinténs”, de Kurt Weil. Lembro-me que a melodia me soou muito familiar e agradável, de fato porque já a havia escutado na voz de Louis Armstrong, grande ídolo do trompete.

#### 4.3.1 Arranjo

Para esta música primeiramente pensei em fazer apenas “Mack The Knife” em um andamento lento, cantando a letra e durante as improvisações acelerando para um andamento rápido. Lembro-me que no primeiro ensaio foi muito difícil passar essa ideia aos músicos, entretanto, no ensaio seguinte, durante a passagem das músicas, o guitarrista tocou uma estrutura A-A-B-A na mesma tonalidade de “Mack the Knife”. Enquanto o Matheus Benedet tocava as progressões, lembrei-me da canção “Dinah”, neste momento, os outros integrantes da seção rítmica, Kelvin e Marcio, tentaram seguir o que Matheus estava tocando. Após o ocorrido, ao escutar as gravações do ensaio, percebi que a nova estrutura era exatamente a mesma de “Dinah” e que a passagem de “Mack the Knife” para “Dinah” iria totalmente ao encontro da variação de andamento lento-rápido que gostaria de fazer em minha ideia inicial sobre a música. Sendo assim, o arranjo acabou surgindo do próprio ensaio.

Por coincidência, eu já havia feito um trabalho de composição de improvisação para a disciplina Improvisação II, ministrada pelo professor Julio Herlein, e apenas precisei transpor a tonalidade original da canção para a de “Mack the Knife” (Bb) para disponibilizar o material ao saxofonista Ricardo Ramires.

Como conclusão, os dois standards acabaram por representar momentos distintos dentro da estrutura geral do arranjo, por se tratar de duas músicas de diferentes estruturas. O primeiro standard, a canção “Mack the Knife”, apresenta uma estrutura de 16 compassos, divididos em dois períodos de 8 compassos que encaramos como A – B, com uma textura de médium *swing*, tendo como referência algumas gravações de Louis Armstrong, como a do Hollywood Palace em 1965<sup>20</sup>.

O segundo momento com “Dinah” foi pensando primeiramente ao estilo *dixieland*, tendo como referência o grupo New Orleans Jazz Vipers<sup>21</sup>. No entanto, pela ausência da

---

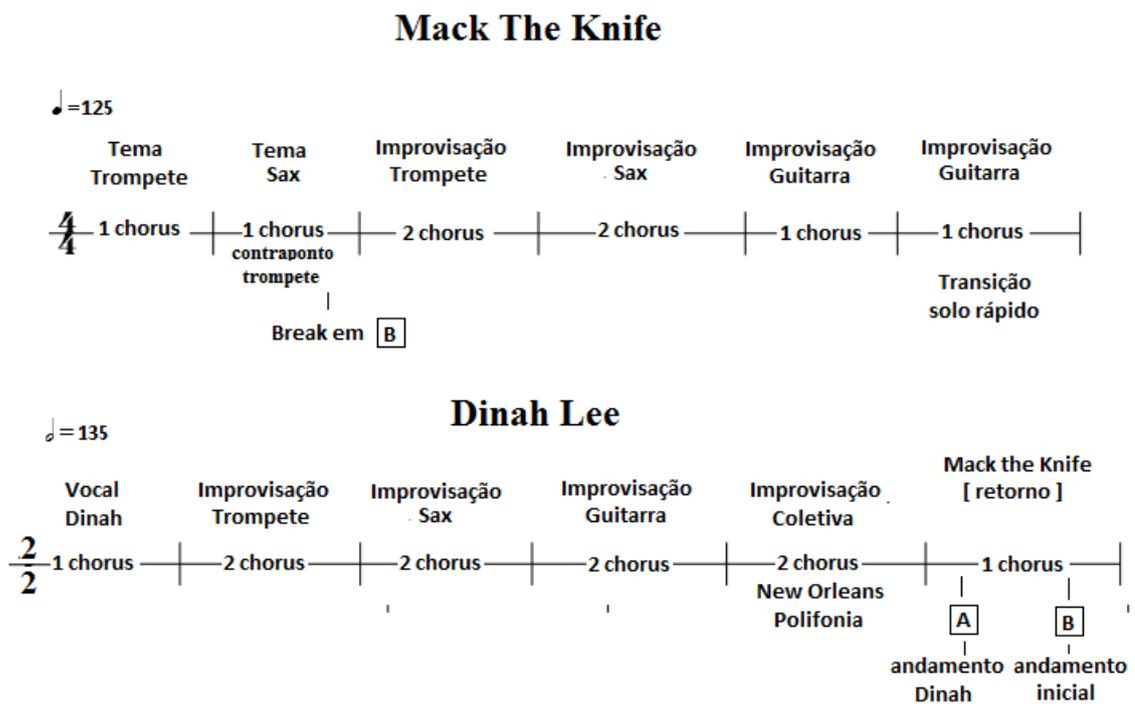
<sup>20</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=S-lHrDPjGfQ>>.

<sup>21</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7P0XQuOd5HI>>.

instrumentação típica do estilo, distribuí também um vídeo de jazz em estilo Gypsy<sup>22</sup> aos colegas do grupo com a gravação do violinista Christiaan Van Hemert<sup>23</sup>.

A transição de uma canção para outra é feita durante a improvisação do Matheus na guitarra, combinada em relação à quantidade de *chorus* e/ou no diálogo entre os músicos durante a performance. Por fim, a confirmação da entrada na canção Dinah se dá pela exposição da letra da canção pelo trompetista, *band leader*, que com base na gravação de Louis Armstrong de 1933 não enfatiza claramente o significado da letra, tendo um caráter mais improvisatório-instrumental naquele contexto. Para facilitar o entendimento do arranjo, criei um quadro da estrutura geral da peça e suas respectivas voltas de improvisação, representadas pelo nome *chorus*:

**Figura 11 – Estrutura do arranjo em “Mack the Knife” & “Dinah”**



Fonte: O AUTOR, 2016

<sup>22</sup> Jazz cigano, popularizado pelo guitarrista Django Reinhardt.

<sup>23</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZyCeqIqEPU0>>.

Dixieland, por sua vez, é um estilo de jazz que ficou conhecido como Jazz tradicional ou Hot Jazz do início do século XX, com surgimento em New Orleans, tendo uma formação com instrumentos como trompete, trombone, souzafone, clarinete, banjo ou violão. Tocava-se marchas, *ragtime*, blues e quadrilha em uma espécie de improvisação coletiva.

Segundo Maria Cristina Aguiar (2004, p. 127), "a banda que difundiu o nome 'jazz' também era de New Orleans e chamava-se 'Original Dixieland Jass Band'. O conjunto foi um enorme sucesso em Nova Iorque entre 1917 e 1918, e foi a primeira banda de jazz a realizar gravações".

A polifonia coletiva trata da improvisação contínua de diversos instrumentos ao mesmo tempo, diferentemente da improvisação de um único solista com o acompanhamento de uma seção rítmica. A condução da melodia fica a cargo do trompete que assume o papel de líder, tocando através de um padrão estabelecido. O clarinete, por sua vez, desenvolve um papel de contraponto melódico em relação às notas do trompete, enquanto o trombonista executa a fundamental dos acordes através de glissando de notas longas, junto do auxílio do acompanhamento harmônico do banjo e do souzafone.

Dentro da complexidade da estrutura, achei importante o desenvolvimento de um gráfico representativo da forma da música, que chamamos informalmente de "Mack Dinah", para uma melhor visualização de cada seção dentro da estrutura total, disponível na figura 11.

### **4.3.2 Improvisação**

#### **4.3.2.1 Planejamento**

Grande parte dos teóricos da improvisação, como Jerry Coker (1964), estabelecem o conhecimento da forma como uma das ferramentas mais importantes para o desenvolvimento de boas criações durante a performance, isso porque através dela podemos antecipar os sons dos acordes que fazem o acompanhamento do solo e então tocar a nota mais apropriada ao momento:

O improvisador deve saber, para sua própria segurança musical, o quadro geral em que ele baseia sua improvisação [...]. O conhecimento de material, para tocar, deve incluir: a duração da melodia, a sua construção temática e harmônica, em geral (ABA, AABA, etc) e da duração dessas seções, a tonalidade da melodia e quaisquer modulações temporárias para outras armaduras, os acordes individuais da progressão

e como eles se relacionam à outra, as escalas que se encaixam aos vários acordes e partes da melodia e da igualdade emocional da música. (COKER, 1964, p.10).

Portanto, para uma improvisação eficiente e consciente é importante um conhecimento mais “global” e um melhor entendimento da peça sobre a qual se irá improvisar, nesse sentido, os conhecimentos musicais são ferramentas sempre válidas. Tal complexidade já era estudada muito tempo antes do Jazz, Carl Czerny, aluno de Beethoven e professor de Franz Liszt, em uma carta para uma de suas alunas, em 1839, descreve competências para a devida improvisação no pianoforte:

[...] um conhecimento de harmonia [...], domínio perfeito de todas as tonalidades, um conhecimento prático aprofundado da harmonia, fórmulas estilísticas, acordes, melodias curtas, passagens, escalas, arpejos de acordes e repertório, familiarização com as composições de todos os grandes compositores, assim como uma técnica bem desenvolvida, grande e altamente cultivada e rapidez dos dedos. (BERKOWITZ, 2010, p.16).

Muitas vezes standards podem diferir apenas na melodia ou em poucos acordes, pois apresentam a mesma forma, ou seja, o mesmo número de compassos, na mesma tonalidade, sendo feitas apenas substituições harmônicas. É o caso da música estudada “Mack the Knife”, que quando comparada à canção “Sheik of Araby”, revela uma estrutura muito semelhante:

**Figura 12 – Forma em “Mack the Knife”**

Mac The Knife (Medium Swing) Bb-part Kurt Weill				Sheik Of Araby (Dixieland) Bb-part Smith-Weeler-Snyder			
$\frac{4}{4}$ A	C <sub>6</sub>	∕	D <sub>m7</sub>	$\frac{4}{4}$ A	C	D <sub>b</sub>	D <sub>m7</sub>   G <sub>7</sub>
	G <sub>7</sub>	∕	C <sub>6</sub>		D <sub>m7</sub>	G <sub>7</sub>	C   ∕
	A <sub>m7</sub>	∕	D <sub>m7</sub>		C <sub>E</sub>	E <sub>b</sub>	D <sub>m7</sub>   G <sub>7</sub>
	D <sub>m7</sub>	D <sub>m7</sub> G <sub>7</sub>	C <sub>6</sub>		D <sub>m7</sub>	G <sub>7</sub>	C D <sub>b</sub>   D <sub>m7</sub> G <sub>7</sub>

Fonte: IREAL PRO APP, 2016

Com base no material de Harmonia do professor Fernando Lewis Mattos (2015), a substituição de acordes consiste em enriquecer a sonoridade de determinada frase musical ao trocar os acordes originais, ou então aqueles que já foram apresentados, por outros acordes que cumprem a mesma função harmônica. Como a música tonal se organiza em torno de três

funções básicas (tônica, subdominante e dominante), o método mais simples de substituição harmônica é aquele do emprego de outros acordes que cumprem a mesma função.

Em Jazz é muito comum a substituição da dominante pelo movimento de  $ii - V - I$ , deste modo, podemos perceber essa relação nos compassos 5 e 6 das canções, nos quais os acordes Dm7 e G7 em “Sheik of Araby” apresentam a mesma função de dominante que a simples repetição de G7 em “Mack the Knife”, preparando harmonicamente para o acorde de tônica C em ambas as estruturas.

De acordo com tais princípios, podemos considerar os acordes de “Sheik of Araby” como uma substituição harmônica, ou então uma variação harmônica em comparação a “Mack The Knife”.

Portanto, em “Mack the Knife”, a proposta de improvisação foi a experimentação de frases musicais de outra música, com a mesma harmonia e tonalidade, para ser utilizadas no solo a ser realizado na performance pública. Para isso, recorri a um trabalho de transcrição que realizei na disciplina de Improvisação com o professor Julio Herrlein, na ocasião, escrevi o solo do trompetista Wynton Marsalis em “Sheik of Araby” executado no festival “Jazz in Marciac” realizado na França em 2009<sup>24</sup>.

Com o objetivo da utilização no recital, escrevi diversos *licks* ou padrões retirados da minha transcrição de “Sheik of Araby”, como por exemplo, um simples padrão de  $I - V - I$  que pôde ser arranjado perfeitamente ao final de “Mack the Knife” com o C6 sendo substituído por C e G7, enfatizando uma cadência harmônica perfeita para o retorno ao início do *chorus*.

---

<sup>24</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZBJ-MmTA-eU>>.

**Figura 13 – Transcrição solo de Wynton Marsalis em “Sheik of Araby” (1)**

Fonte: O AUTOR, 2015

Como podemos analisar na Figura 12, “Mack the Knife” começa com dois compassos de C6 e dois compassos de Dm7, os quais podem ser facilmente substituídos por G7 ou pelo movimento de ii – V – I para C. Logo, podemos retirar padrões diferentes, porém com efeito sonoro semelhante entre as progressões C – G7 – C e C – Dm7 – G – C.

**Figura 14 - Transcrição solo de Wynton Marsalis em “Sheik of Araby” (2)**

Fonte: O AUTOR, 2015

Com este conhecimento automatizado através do aprendizado implícito, podemos aprender *licks* e padrões de uma música e os utilizar de forma variada em outras de mesma estrutura e tonalidade.

Para Berkovitz (2010) o aprendizado implícito é aquele no qual não temos consciência de que estamos aprendendo, pode ser considerado “natural” ou então aquele advindo da experiência. Neste último caso, um músico de Jazz de New Orleans tem um conhecimento implícito que pode ser considerado maior do que o de um estrangeiro quando se trata de Jazz de New Orleans, pois o contexto social e geográfico implicitamente estimula o conhecimento nessa área. Derivada deste conhecimento, segue a importância de escutar muitas vezes a música ou o gênero que se pretende improvisar, pois através da audição repetitiva ou não de uma determinada canção, inconscientemente, nosso cérebro estabelece relações que nos fazem aprender uma determinada linguagem.

Intimamente ligadas ao aprendizado, estão a memória declarativa e a memória processual. A primeira delas, a memória declarativa, também é relacionada à ação inconsciente, por exemplo, uma pessoa pode andar de bicicleta, mas não sabe exatamente como se mantém em pé em cima dela, ou ao menos não tem consciência disso no momento em que passeia com a mesma. Já a memória processual está ligada ao processo adquirido através da repetição, como a memória muscular ou a memória motora, e acontece quando o hábito de alguma passagem musical faz com que em determinada situação ou acorde, o músico usa digitações familiares aos seus treinamentos, sem que já esteja pensando em fazer isso.

De mãos dadas com este desenvolvimento da compreensão mental do som combinado, é de primeira importância, tocar a partir de figuras, desenvolver o que pode ser chamado de "cérebros nos dedos", ou seja, uma resposta rápida e quase automática dos músculos à impressão mental derivada através dos olhos. (BERKOWITZ, 2010, p.37).

De acordo com Berkowitz (2010), o músico improvisador precisa ter uma memória cerebral dos dedos ou membros para responder instintivamente ou inconscientemente aos impulsos daquilo que é escutado pelo ouvido.

Em contraste com “Mack the Knife”, a improvisação de “Dinah” foi um grande desafio para mim, a linguagem *dixieland* com um andamento rápido me dificultou muito o raciocínio e antecipação na hora de criar as frases. Após um ou dois ensaios, sozinho com a gravação feita pela seção rítmica, coloquei-me a experimentar frases minhas, pois o tempo de internalizar frases prontas de outros músicos, aliado a uma escassez de transcrições e materiais prontos de outros trompetistas tornaram-se uma barreira considerável. Logo decidi que a parte B da música

seria meu refúgio mental, onde eu pensaria o que seria feito em diante. Partindo dessa premissa, resolvi estudar apenas transcrições da parte B de outros músicos.

Através de pesquisa, obtive como referencial a transcrição de Louis Armstrong, encontrada no site “Trumpet transcriptions from trumpet kings”<sup>25</sup>, feita por J. Gilbert:

**Figura 15 – Transcrição solo de Louis Armstrong em “Dinah”**

The musical score for Louis Armstrong's solo in "Dinah" is presented in two staves. The first staff begins at measure 18 and the second at measure 22. The key signature is one flat (F major/G minor) and the time signature is 4/4. Chord symbols are indicated above the notes: Gmi, Bb+, Bb6, Gmi6, Gmi7, Gbdim7, Gmi, Bb, Gmi6, C9, F9sus, F+, Ddim, Adim, Bb, Bb/A, Gmi, Bb/F.

Fonte: GILBERT, S/D

A partitura que se encontra na tonalidade original executada por “Louis Armstrong and his orchestra”<sup>26</sup> teve que ser transposta para a tonalidade em questão.

A figura a seguir foi retirada de um exercício de composição de solo a partir de “Dinah” na disciplina de Improvisação Musical II. Particularmente, gosto muito do deslocamento do acento métrico nesta passagem, porém o Mi bemol se chocaria com o Mi natural presente na harmonia da parte B, onde gostaria de realizar esta frase. Depois de algumas experimentações adicionei a nota Ré, substituindo a nota Mi bemol.

<sup>25</sup> Disponível em: <[http://pubcs.free.fr/jg/jazz\\_trumpet\\_transcriptions\\_jacques\\_gilbert\\_english.html](http://pubcs.free.fr/jg/jazz_trumpet_transcriptions_jacques_gilbert_english.html)>.

<sup>26</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GQBcF111FeQ>>.

**Figura 16 – Transcrição solo de Bruno Nascimento em “Dinah”**

**B** Am C7m(#5) Am Am6

**A** C F7 C C/E E<sup>°</sup>

Fonte: O AUTOR, 2015

Para a segunda volta, a estratégia foi criar uma divisão rápida e não desgastante para executar no trompete, algo em que poderia demonstrar técnica, mas que não sacrificasse minha resistência para as demais músicas da performance. Assim, escrevi uma passagem cromática:

**Figura 17 – Composição de solo em “Dinah”**

**B** Am C7M(#5) Am Am6

Am7 D7 Dm7 G7

Fonte: O AUTOR, 2016

A segunda linha desta transcrição (Figura 17) de minha improvisação, realizada dia 7 de novembro com o auxílio de gravações da banda, apresenta apenas a nota alvo, sendo que o restante do tempo foi orientado pelo hábito que faz parte dos cinco elementos necessários para a prática da improvisação segundo Jerry Coker:

São cinco os fatores responsáveis pelo resultado da improvisação de jazz: a intuição, o intelecto, a emoção, o sentido das alturas e o hábito. A intuição é chave principal da personalidade; sua emoção determina o caráter; seu intelecto ajuda a planejar os problemas técnicos e junto com intuição a desenrolar a forma melódica; seu sentido de altura transforma as alturas ouvidas e imaginadas em notas, nome e digitações e seu hábito de execução permitem que seus dedos encontrem os padrões de alturas já estabelecidos. (COKER, 1964, p.17).

Portanto, a união destas competências e a relação que elas possuem entre si orientam o estudo da improvisação tanto no processo de ensaio, quanto na prática da performance.

#### 4.3.2.2 Performance

Na performance pública<sup>27</sup> realizada no dia 9 de novembro, preparei uma guia com as frases estudadas anteriormente de acordo com o plano de improvisação do presente trabalho. Porém, durante a performance, decidi fazer livremente até o momento em que acabassem as ideias. Logo no segundo *chorus*, abri os olhos para ler as frases na minha frente e acabei não fazendo todas que planejei. No momento que comecei a ler as transcrições senti a necessidade de parar de reproduzir e transformar a lembrança daquelas frases em coisas novas. Um dos motivos foi a resistência, pois a nota Sol4 (Figura 14) me desgastaria para a próxima música, no entanto a razão principal foi a liberdade para a criação da frase que a harmonia sugeriu em minha imaginação.

Em reflexão sobre a minha própria performance durante as improvisações, não somente no recital, mas também em gravações realizadas em um dos ensaios e no estúdio Soma, disponibilizado pela UFRGS, observei que minha tendência de improvisação dentro deste tema é a paráfrase, que é a ornamentação da melodia do tema, ou parte dela, e é um procedimento crucial em Jazz, envolvendo uma alta imaginação na reconstrução do tema (KERNFELD, 2003).

Já a experiência com “Dinah” foi um pouco diferente por conta da proposta de estratégia de improvisação apresentada. Nas partes A da música, tanto no início quanto no fim, consegui cumprir com o planejado. Apresentei ideias com menos notas no primeiro *chorus* para deixar uma quantidade de notas maior para o segundo e finalizar com um *lick*<sup>28</sup> que compus também anteriormente.

---

<sup>27</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Z3qyeRfGIoo>>.

<sup>28</sup> Pequeno fragmento de uma improvisação por fórmula ou motívica.

**Figura 18 – Composição de solo em “Dinah” – último A**

Final do B

Chords: G7, C, F7, C, C/E, E<sup>b</sup>°, Dm, G7, C, G7

Fonte: O AUTOR, 2016

Na segunda parte da música “Dinah”, consegui obter sucesso parcial no meu planejamento, de fato a ideia de utilizar transcrição só na parte B da estrutura funcionou para duas ideias que eu mesmo criei anteriormente, porém não levei nenhuma colagem de transcrição para o ato da performance. A estratégia nesse trecho foi decorar mentalmente a frase que já havia composto anteriormente, contudo não executei a transcrição de Louis Armstrong.

Ao todo foram 9 minutos e 50 segundos de música com 18 voltas de improvisação dentro da estrutura geral do arranjo, sendo que cinco (3 – Mack the Knife e 2 – Dinah) voltas foram de trompete, cinco voltas (3 – Mack the Knife e 2 – Dinah) foram de saxofone, quatro voltas (2 – Mack the Knife e 2 – Dinah) de guitarra e duas de improvisação coletiva com saxofone e trompete.

#### 4.4 STRASBOURG ST DENIS

“Strasbourg Saint Denis” é uma estação de metrô em Paris - França, segundo o próprio trompetista, ele teria composto a música em um hotel do outro lado da rua da própria estação. A composição faz parte do álbum *Earfood* do trompetista Roy Hardgrove. Apresenta uma introdução de 8 compassos, dois A’s de 8 compassos e dois B’s também de 8 compassos, totalizando 32 compassos de tema diferenciados apenas pelas melodias.

#### 4.4.1 Arranjo

O arranjo segue os parâmetros da gravação de Roy Hardgrove<sup>29</sup>, em estilo Soul Jazz, ou Easy funk, como é descrito em partituras do tema. A principal diferença é a ausência do piano, substituído pela guitarra. A guitarra entra sozinha (8) apresentando o *vamps* que seguirá a música inteira, logo em seguida entra o contrabaixo e a bateria (8) e em seguida os sopros apresentando a melodia do tema.

O Kernfeld (2003) refere-se ao Soul jazz como um sinônimo para o Funk e o caracteriza ainda como um tipo de Hard bop que data de meados de 1950. Tocado mais frequentemente em pequenos grupos liderados por um saxofonista tenor ou alto, um pianista, ou um organista hammond, é caracterizado por temas simples, melódicos e improvisações, modelado sobre as inflexões de fala dos pregadores negros nas igrejas. Progressões e riffs harmônicos muitas vezes enfatizam a subdominante e a cadência plagal (IV – I), há muito associada com a música da igreja e com o canto da palavra "amém".

Figura 19 – Texturas de “Strasbourg St. Denis”

The figure displays musical notation for three instruments: I.H. (Electric Guitar), BX. (Bass), and BT. (Drums). The notation is organized into two columns: '1' (the main version) and 'var.' (a variation). Each column contains three staves. The I.H. staff shows chordal textures with various voicings and articulations. The BX. staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a phrase with a slur. The BT. staff shows a complex drum pattern with many sixteenth notes and rests. The time signature is 4/4.

Fonte: O AUTOR, 2016

A Figura 19 representa a textura da seção rítmica do arranjo realizado pelo Buddy Jazz, com base na banda de Roy Hardgrove e sua variação no decorrer dos *chorus*.

<sup>29</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qxeb0cwjE8U>>.

## 4.4.2 Improvisação

### 4.4.2.1 Planejamento

Diferentemente de “Moanin”, em “Strasbourg St Denis” a proposta não é copiar a improvisação do trompetista, mas usá-la como fonte de inspiração para a própria improvisação. Como se trata de uma estrutura pequena, de basicamente 8 compassos, o desafio aqui é construir uma improvisação longa, que atravessasse diversos *chorus*. No decorrer do processo, descobri que antes mesmo de tocar posso montar uma estratégia de improvisação, que no caso de “Strasbourg Saint Denis” é a utilização de pequenas citações ou colagens do trompetista Hardgrove, no decorrer dos *chorus*. Tendo isso em vista, me permito nos dois primeiros *chorus* criar livremente, com minhas ideias musicais, sem pensar diretamente na harmonia, ou nos acordes, mas com a responsabilidade de que tais ideias se encaixem tonalmente na sonoridade executada na seção rítmica. Durante as improvisações com a banda, mais as gravações feitas por esta, cheguei a algumas criações melódicas.

**Figura 20 – Composição de motivo em “Strasbourg St. Denis”**



Fonte: O AUTOR, 2016

Durante as primeiras voltas de improvisação utilizo este material, combinado a motivos do tema para criar novos padrões, e então procuro fazer variações das frases de Hardgrove para que estas se encaixem melhor com as melodias já apresentadas anteriormente para, ao fim, tornar o discurso coerente. Esse tipo de estratégia, denominada improvisação motívica<sup>30</sup>, me possibilita ganhar tempo para pensar em novos motivos enquanto improviso algo que já existe

---

<sup>30</sup> Improvisação por fragmentos já mencionados no tema (KERNFELD, 2003).

e torno o meu solo mais longo. Algumas das ideias que cito ou vario nas improvisações estão aqui descritas pela transcrição de Maksyn Grynychuk:

Figura 21 – Transcrição do solo de Roy Hardgrove em “Strasbourg St. Denis”

The musical score is transcribed in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of seven staves of music. The first staff starts with a whole rest followed by eighth notes. The second staff begins at measure 6 and includes triplets and a quintuplet. The third staff begins at measure 10. The fourth staff begins at measure 14 and features more triplets. The fifth staff begins at measure 42. The sixth staff begins at measure 46. The seventh staff begins at measure 58 and ends with a triplet. Chord symbols are placed above the staff: Cmi7, Dmi7, Ebma7, Fsus, Bbma7, and Q7(b9).

Fonte: GRYNCHUK, S/D

A variação é um conceito antigo dentro da música, desde a variação contrapontística até a transformação temática, representa uma forma de variar o material inicial e de assim encontrar recursos de como modificar um mesmo material sonoro sem alterarmos sua “raiz”. Processos de transformação temática como inversão, reversão, rarefação, supressão e compressão são usados muitas vezes implicitamente dentro de uma improvisação por fórmulas ou motívica. A diferença primária entre esses dois tipos de improvisação é a origem do fragmento utilizado, o

motivo é remanescente do tema da música em execução e transformado no decorrer da mesma, já a fórmula é internalizada a partir de um repertório e reutilizada em diferentes tipos de standards.

Assim, um único motivo, através de tais variações pode assumir diversas outras formas sonoras, sem modificar a sua essência. Isso nos possibilita uma gama, ou uma coleção de ideias sonoras muito maior a ser usada em um contexto harmônico. Além disso, o estudo dos padrões e *licks* nos proporciona um diálogo mais eficiente com a linguagem musical, ou estilo de música sobre o qual nos propomos a improvisar, alimentando-nos com o conhecimento necessário para o momento da performance:

Em suma, o ensaio das variações de determinadas fórmulas rende uma abundância de possibilidades de material para improvisação. Aprender variações também permite mais eficiente organização da base do conhecimento, categorizando fórmulas em termos de esquemas subjacentes, por analogia, indução e inferência. (BERKOWITZ, 2010, p.54).

Outra estratégia que procuro desenvolver é a de começar um solo lento e ir acrescentando ritmo na medida em que vou acumulando *chorus* de improvisação. Sobre esse assunto, encontrei embasamento no livro *The Complete Method for Improvisation* de Jerry Coker, mais especificamente no que ele chama de “intensity building”, sobre o qual ele organiza uma tabela com as ferramentas intensificadoras de um solo:

Os intensificadores mais comuns são (1) extensão - iniciando um solo na extensão grave do instrumento e aumentando gradualmente a extensão no decorrer de todo o solo; (2) volume - começando um solo em um nível suave, tornando-se mais alto durante todo o solo; (3) densidade rítmica - usando longas durações de notas, graduando para durações mais curtas; (4) Densidade harmônica - começando um solo com notas simples, funcionalmente, como fundamentais, e quintas ou notas básicas de acordes, passando para nonas e décimas, gravitando para tocar fora (dissonâncias deliberadas); (5) dispositivos especiais de vários tipos que invoquem humor, exaltação, etc., geralmente de curta duração, mas excitante quando colocados corretamente no contexto do solo. (COKER, 1997, p.60).

**Quadro I - “Intensity Building” de Jerry Coker**

Chorus	Região	Intensidade	Densidade Ritmica	Densidade Harmonica
1	Grave	Pp	Semibreve/minima	1° e 5°
2	Médio Grave	P	Seminima	
3				3° e 6°
4	Médio	Mp	Seminima em Tercina	11°
5	Médio Agudo	F	Colcheia	9° e 13°
6	Agudo	Ff	Colcheia em Tercina	
7	Super Agudo		Semi Colcheia	Menções

Fonte: COKER, 1997

#### 4.4.2.2 Performance

Acredito que “Strasbourg St Denis” é a música na qual a banda inteira se sentiu mais à vontade para tocar no dia da performance<sup>31</sup>, e certamente foi a música que teve a melhor reação do público. Com um andamento de 112 bpm e uma maior familiaridade dos integrantes do grupo com o gênero Funk, a seção rítmica conseguiu ter uma mobilidade maior entre as dinâmicas no decorrer dos solos de improvisação. A relação da variação de intensidade está diretamente relacionada à criação de ideias na hora da improvisação, por isso tive maiores dificuldades de executar as ideias já planejadas anteriormente durante a performance, conseguindo colocar poucas frases dentro das colagens que levei comigo no dia, assim, a seção rítmica influenciou completamente a mudança do plano de improvisação, fazendo-me criar outras ideias que não havia pensado previamente. Essa relação de variação de intensidade está

---

<sup>31</sup> Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=s\\_Y2dd8hc\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=s_Y2dd8hc_8) >.

sendo trabalhada com o grupo através do ensaio e do entrosamento para que as frases dos solistas influenciem a variação da intensidade.

Durante a 8ª volta (8:50) de improvisação da guitarra é possível identificar uma transição, ou troca de integrantes solistas um pouco diferente. Nesse momento o guitarrista Matheus Benedet fez uso de uma convenção rítmica integrando bateria e contrabaixo em seu último *chorus* de improvisação, antes de passar a vez na criação das frases musicais.

Ao todo foram 10 minutos e 50 segundos de música com 28 voltas de improvisação dentro da estrutura estabelecida, sendo que oito foram de trompete, nove de saxofone, 7 + (1) de guitarra e três voltas do contrabaixo em conjunto com a bateria, culminando no retorno ao tema.

#### 4.5 BILLIE'S BOUNCE

Composta pelo saxofonista Charlie Parker em 1945, “Billie’s Bounce” é um Bebop em Fá maior escrito sobre a forma de Blues de 12 compassos. Segundo a análise<sup>32</sup> de B. Priestley, a composição é funcional com ritmos afro-latinos, Soul funk e seus derivados sem, alteração na linha melódica ou acentuação. Particularmente a composição faz parte da minha história acadêmica através das aulas do professor Fernando Lewis Mattos em Análise Musical, onde analisamos improvisações e a forma da música – desde então a proposta de tocar este standard em minha formatura foi amadurecendo.

##### 4.5.1 Arranjo

A proposta diferencial do arranjo é a inclusão de ritmos híbridos remanescente da cidade de New Orleans, com origem latina, mais precisamente cubana, através da batida de *second line* e do tresilho. O objetivo da inserção desses elementos presentes também no New Orleans Blues<sup>33</sup> é justamente quebrar ou modificar a sensação rítmica proposta pelo swing da composição original de Charlie Parker.

---

<sup>32</sup> Disponível em: <<http://www.jazzstandards.com/compositions-1/billiesbounce.htm>>.

<sup>33</sup> Um tipo de Blues com forte influência do *dixieland* e da música caribenha.

O referencial foi baseado em duas audições previamente distribuídas, a primeira de “Billie’s Bonce” versão original<sup>34</sup>, e a segunda “Treme Song”<sup>35</sup> de John Boutté, vocalista de New Orleans. Sugerir também ao Kelvin que pesquisasse sobre a batida de *second line*, com o objetivo de incorporar a batida o mais fielmente possível dentro da nova textura estabelecida.

**Figura 22 – Batida de *second line***



Fonte: IGOE, 2004

O ritmo Second Line é uma frase comumente usada para descrever os ritmos executados pelos percussionistas nas bandas de metais de New Orleans. O ritmo Second Line, também referido como a batida de Second line originado na Congo Square, em seguida, tornou-se o ritmo de destaque realizado em bandas de música durante desfiles. (DRISCOLL, 2012, p.20).

*Second line* é uma tradição nas *parades* ou desfiles na cidade de New Orleans, no qual a música, especificamente através das *brass bands*, tem uma participação fundamental. Na verdade, a “second line” ou a segunda seção trata-se das pessoas que seguem a banda com seus guarda chuvas, standards e suas danças tradicionais. A banda em si consiste na linha principal do cortejo, “the main line”, onde os músicos tocam hinos e canções populares com trompetes, trombones, saxofones, souzafones e tambores, seguindo suas tradições.

Como já mencionado anteriormente, Mathew Thomas cita, em sua tese<sup>36</sup>, os escritores LeBlanc e Freddi Williams Evans para fundamentar o fato de que o tresilho, a habaneira, o cinquilho e a clave são os padrões rítmicos vindos da África e de Cuba responsáveis pela base da fundação da batida das bandas de rua de New Orleans.

Portanto, o arranjo total foi distribuído em Tema, original de Charlie Parker, Swing (estrutura 1, Figura 23) e estrutura 2, composta de tresilho na linha do contrabaixo e *second line* na batida da bateria, culminando no retorno ao tema de Charlie Parker novamente em *swing*.

<sup>34</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=S4mRaEzwTYo>>.

<sup>35</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FCNFmYoenmQ>>.

<sup>36</sup> DRISCOLL, 2012, p.21

**Figura 23 – Texturas em “Billie’s Bounce”**



Fonte: O AUTOR, 2016

Na figura acima é possível identificar a textura 1 como *swing* através da notação de bateria (BT) com o baixo (BX) em técnica de *walking bass*. Já na textura seguinte, temos um ritmo típico de tresilho no baixo.

## 4.5.2 Improvisação

### 4.5.2.1 Planejamento

Assim como em “St. Louis Blues”, em “Billie’s Bounce” a proposta não é a de buscar nenhuma citação de trompetistas, mas sim realizar uma improvisação livre de padrões externos. Mesmo assim, durante o passar dos meses, busquei algumas gravações para entender melhor como tocar utilizando essa linguagem. Uma das minhas versões preferidas foi a do jovem trompetista Liam Werner para uma audição do Grammy de 2013<sup>37</sup>.

Busquei também, nos últimos dias, a transcrição do solo de Charlie Parker, para fins de estudo, porém não levei no dia da performance, justamente para não ter a estratégia de uso desta transcrição.

Posso afirmar que esta foi a primeira música que pensei na construção dos acordes, com notas alvo como ferramenta de improvisação. Para Crook (1999), este tipo de abordagem ajuda o improvisador a aprender sobre preparação e resolução de melodias:

<sup>37</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u60x67IG3co>>.

Área de análise melódica importante para o improvisador, identifica a função de certas notas da melodia como notas de aproximação e outras como notas alvo [...]. Uma nota de aproximação pode ser descrita como uma nota da melodia que configura ou prepara uma nota alvo. Nota alvo geralmente é harmônica ou agradável, é uma nota de proeminência ou ênfase, conforme indicado pela duração de sustentação, forte colocação rítmica, colocação de registro extremo, separação por repouso, última nota da frase, qualidade acento ou percussiva ou antecipação harmônica. (CROOK, 1999, p.121).

Isso se reflete na composição de uma das voltas do solo preparado previamente para internalizar as frases com semicolcheias. No caso da Figura 24, as notas alvo são o 5º e o 3º graus de G7, no primeiro compasso, e o 1º e o 7º graus de C7, seguidos por escalas cromáticas descendentes fundamentadas no 13º grau de C7 e no 5º de C7.

**Figura 24 – Composição de solo em “Billie’s Bounce”**



Fonte: O AUTOR, 2016

Passagens como esta, que ocorrem tanto em “Billie’s Bounce”, “St. Louis Blues”, quanto em “Dinah”, são tão rápidas que acredito ser praticamente impossível até o momento pensar nota por nota, ou acorde por acorde. No meu caso, penso em uma ou duas notas alvo e construo desenhos melódicos habituais em torno delas. Por isso preciso sempre estudar previamente esse tipo de frase e internalizá-la.

Outra ferramenta de intensificação (COKER, 1997) é a citação de trechos musicais conhecidos do público, geralmente nos finais de solos, para que o público se sinta parte integrante da música, mas também para colocar um certo humor e quebra de expectativa. A frase escolhida por mim dentro do planejamento foi a primeira frase do hino nacional, “Ouviram do Ipiranga às margens plácidas”, combinado com o motivo cromático da Figura 24 em C7.

#### 4.5.2.2 Performance

Durante a performance<sup>38</sup>, em um andamento médio de 170 bpm, as estratégias elaboradas no planejamento foram todas utilizadas, desde as frases pré-compostas até os fragmentos *licks* planejados como o do hino nacional.

As trocas das texturas ficaram muito nítidas, a batida de *second line* ficou muito clara nos rudimentos de Kelvin Venturin. Em minha opinião, a troca do estilo muda totalmente a forma de encarar a improvisação, pois cada estilo tem suas frases específicas e sua relação com a seção rítmica. Ademais, o estilo Bebop determinado por Parker em “Billie’s Bounce” guarda uma diferença de quase 40 anos em relação ao chamado Hot jazz de New Orleans, e isso é um espaço de tempo para muitas mudanças.

Durante a improvisação coletiva, utilizei da técnica expandida frulatto (08:14) como efeito sonoro. Utilizei também de uma frase musical (08:30) do saxofonista Ricardo Ramires com a intenção de propor um diálogo, o que foi entendido pelo guitarrista Matheus. Por fim, o solo (09:04 – 09:50) de bateria, assim como em “St Louis Blues”, contou com os rudimentos característicos do *second line* e do aro da bateria como a simular o washboard.

Ao todo foram 10 minutos e 48 segundos de música com 34 voltas de improvisação dentro da estrutura, sendo que seis foram de trompete, doze de saxofone, oito de guitarra, cinco voltas de improvisação coletiva (duas ao estilo New Orleans, uma com nota pedal de trompete, e os dois últimos com algumas citações de ensaio), três voltas para bateria com um solo de aro no segundo, e de *second line beat* no terceiro e, finalmente, o retorno ao tema.

#### 4.6 CHAMELEON – BIS<sup>39</sup>

“Chameleon” é um standard de Jazz composto por Herbie Hancock, Paul Jackson, Harvey Manson e Bennie Maupin. Com uma introdução de baixo ostinato<sup>40</sup> e progressões de I – IV, trata-se de um típico vamp de Soul Jazz se encaixando perfeitamente no gênero Funk.

Presente no repertório de standards de Jazz feito no início do ano, mas nunca ensaiado, foi escolhido pelo grupo como bis caso fosse necessário no dia do show de performance pública.

---

<sup>38</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=86PZxPZsYcI>>.

<sup>39</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=SxtWF1pbII8>>.

<sup>40</sup> Figura repetitiva que geralmente dura entre 2 a 4 compassos, tornando-se cíclico.

Pensando nessa possibilidade, um dia antes pedi para que Marcio Bolzan escutasse a versão de Herbie Hancock do álbum *Head Hunters* (1973)<sup>41</sup>, e minutos antes do recital com a partitura em mãos combinamos verbalmente quantas repetições de frases seriam feitas entre parte A e parte B.

Com base nos desenhos melódicos realizados pelo saxofone e trompete, é possível sugerir a escala de Blues menor, neste caso de Dó, como ferramenta de improvisação. No meu caso, no momento da performance optei por usar o stacatto picado e a intensidade piano para criar um diferencial em relação à improvisação de Ricardo Ramires. Outro diferencial (06:15-06:55) foi a utilização do Fa#, não como nota de passagem da escala de Blues, mas como nota alvo. Descobri durante a performance um efeito diferente, uma sonoridade com ares de mistério, busquei assim colocar outras notas como Sol# para causar uma dissonância ainda maior. Usei também como recurso final de improvisação a citação de um trecho de “Rhapsody In Blue” de Gershwin (04:13)<sup>42</sup>, o qual realizei duas vezes para não ser interpretado como casual.

Pela primeira vez no recital foi realizada uma improvisação coletiva de pergunta e resposta entre o sax e o trompete, até então a base era a polifonia coletiva de New Orleans.

Ao todo foram 12 minutos e 26 segundos de música com 60 voltas de improvisação considerando 4 compassos como estrutura, uma vez que a harmonia é cíclica em I – IV, sendo que 18 foram de trompete, 18 de saxofone e 14 de guitarra. Aproximadamente 8 compassos de livre conversação entre trompete e saxofone.

---

<sup>41</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UbkqE4fpvdI> >.

<sup>42</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ynEOo28lsbc> >.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de performance pública em jazz e em outros gêneros, em minha opinião, representa a totalidade das competências trabalhadas durante os quatro anos de Bacharelado em Música Popular. Durante as disciplinas e no convívio com os colegas, pude observar que mesmo um músico experiente em determinado assunto acaba encontrando em alguma disciplina o desafio motivador para agregar mais conhecimento. Particularmente seria impossível, ou levaria um tempo dobrado para a realização deste trabalho de Conclusão se não houvessem muitas das matérias estudadas. Por exemplo, a disciplina de Produção Fonográfica II, lecionada pelo professor Eloi Fritsch, praticamente me apresentou programas de edição de áudio como Cubase e me instigou a desenvolver ainda mais meu conhecimento em programas desse tipo, que aliado às experiências de gravação da disciplina de Estúdio Digital, possibilitou-me a aquisição do conhecimento técnico necessário para o registro dos ensaios e da própria performance pública.

Outra contribuição importante da academia para meu desenvolvimento foi sem dúvida as aulas de Improvisação I e II com o professor Julio Herrlein, o qual esclareceu muito bem as estratégias que comumente são utilizadas para o desenvolvimento da improvisação em qualquer instrumento. Estas aulas, aliadas às oito disciplinas de Harmonia e Análise com o professor Fernando Lewis Mattos, possibilitaram-me a visão necessária para lidar com as músicas de forma a desenvolver minhas próprias ideias de arranjos e frases musicais.

Portanto, organizar uma performance pública gravada ultrapassa a iniciativa de apenas tocar, pois estabelece uma função de líder que tem de administrar problemas e soluções que vão além das capacidades musicais citadas. É preciso administrar pessoas com seus horários, materiais a serem utilizados, lidar com os problemas individuais e do grupo no momento da performance e ainda refletir sobre isso. Com base neste histórico de atribuições do processo, acredito que o presente trabalho me coloca em contato constante com a organização necessária para a construção de um trabalho independente como artista, o que sem dúvida é o principal legado do Bacharelado em Música Popular.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, M. C. *As raízes do jazz e a original dixieland jazz band*. 29 ed. Viseu: I. P. Viseu, 2004.
- BERG, S. *Rhythm Section Workshop for Jazz Directors*. Van Nuys: A. Music, 2005.
- BERKOWITZ, A. *The improvising mind: Cognition and creativity in the musical moment*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- BERLINER, P. F. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- COKER, J. *Improvising Jazz*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Jerry Coker's Complete Method for Improvisation: For All Instruments*: Alfred Music, 1997.
- CROOK, H. *Ready, Aim, Improvise! Exploring the Basics of Jazz Improvisation*. advance music GmbH, 1999.
- DRISCOLL, M. T. *The New Orleans Brass Band Traditions and Popular Music*. Iowa: University of Iowa, 2012.
- GROVE, G. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. New York: MacMillan & Co., 1906.
- KERNFELD, B. *New Grove Dictionary of Jazz*. 2 ed. Vol. 1-2. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- ROSENTHAL, D. H. "Hard Bop and Its Critics: the Black Perspective in Music". In: Nome da Revista, n. 1, v. 16, 1988, p.21-29.
- TOLSON, J. *It's all about the rhythm (section): the key to jazz ensemble success*. Louisville, KY: University of Louisville.
- IGOE, T. *Grooves Essential the Play-Along: The groove encyclopedia for the 21<sup>st</sup> – Century drummer-*. USA: Hudson Music, 2005.
- BERNOTAS, B. *Reed All About It: Interviews and Master Classes with Jazz's Leading Reed*. Bopism Music Publishing.2002

**ANEXO A – Livro de Standards (Bb)**

# **LIVRO DE STANDARDS**

**Volume 1**



**TROMPETE (Bb)**

**Bruno R Nascimento**

22

CD

- ◆ 3 : SPLIT TRACK/MELODY
- ◆ 4 : FULL STEREO TRACK

# ST. LOUIS BLUES

FROM BIRTH OF THE BLUES

WORDS AND MUSIC BY  
W.C. HANDY

B $\flat$  VERSION

SLOW BLUES

Handwritten musical score for St. Louis Blues in B $\flat$  major, 4/4 time. The score consists of seven staves of music with various chord annotations above the notes. The first staff begins with a *mf* dynamic marking. The chords are: B $\flat$ 13, E $^9$ , E $\flat$  $^9$ , C $^{+7}$ , F $^9$ , B $\flat$ 13, F $\sharp$  $^9$ , F $_{m1}$  $^9$ , E $^9$ . The second staff has: E $\flat$  $^9$ , E $^9$ , E $\flat$  $^9$ , C $^{+7}$ , F $^9$ , B $\flat$ 13, E $\flat$  $^9$ , D $^{+9}$ , G $^{7(\sharp 9)}$ , F $\sharp$  $^9$ . The third staff has: F $^9$ , C $^{13(b9)}$ , F $^{+7(b9)}$ , F $^{7(b9)}$ , B $\flat$ 13, G $^{7(\sharp 9)}$ , C $^{+7}$ , F $^{+7(b9)}$ . The fourth staff has: B $\flat$  $_{m1}$  $^7$ , E $\flat$  $_{m1}$  $^7$ , E $^{o7}$ , F $^9$ , F $\sharp$  $^9$ , F $^9$ , F $^{7(b9)}$ . The fifth staff has: C $_{m1(b5)}$ , F $\sharp$  $^9$ , F $^9$ , F $^{7(b9)}$ , B $\flat$  $_{m1}$  $^7$ , G $^{7(\sharp 9)}$ , C $^{+7}$ , F $^{+7(b9)}$ . The sixth staff has: B $\flat$  $_{m1}$  $^7$ , E $\flat$  $_{m1}$  $^7$ , E $^{o7}$ , F $^9$ , F $\sharp$  $^9$ , F $^9$ , F $^{7(b9)}$ . The seventh staff has: C $_{m1(b5)}$ , F $\sharp$  $^9$ , F $^9$ , F $^{7(b9)}$ , B $\flat$  $_{m1}$  $^7$ , C $^{+7}$ , F $^{13}$ .

♩ B<sup>b</sup>13 F<sup>#</sup>9 F<sub>m</sub>1<sup>9</sup> E<sup>9</sup>

E<sup>b</sup>13 B<sup>b</sup>13 E<sup>b</sup>9 D<sup>+7</sup>(#9) G<sup>7</sup>(#9)

TO CODA ⊕ C<sub>m</sub>1<sup>7</sup> D<sup>b</sup>9 C<sub>m</sub>1<sup>7</sup> F<sup>7</sup>(#9) B<sup>b</sup>13 G<sup>7</sup>(#9) F<sup>#</sup>9 F<sup>9</sup>

SOLOS (3 CHORUSES)

B<sup>b</sup>13 E<sup>b</sup>9 B<sup>b</sup>13

E<sup>b</sup>9 B<sup>b</sup>13

D.S. AL CODA LAST TIME C<sub>m</sub>1<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>13 D<sup>b</sup>9 C<sup>+7</sup> F<sup>9</sup> mf

⊕ CODA B<sup>b</sup>13 D<sup>b</sup>13 C<sup>13</sup> B<sup>13</sup> B<sup>b</sup>13 F<sup>+7</sup>(#9) B<sup>b</sup>13(#11)

20

CD

- ◆ SPLIT TRACK/MELODY
- ◆ FULL STEREO TRACK

# CEORA

B $\flat$  VERSION

MEDIUM BOSSA

BY LEE MORGAN

$B\flat_{MA}7$   $C_{M1}7$   $F7(b9)$   $B\flat_{MA}7$   $F_{M1}7$   $B\flat7$   
 $E\flat_{MA}7$   $E_{M1}9$   $A7$   $D_{M1}7$   $G+7(\#9)$   
 $C_{M1}7$   $F7$   $D_{M1}7$   $G7$   
 $E_{M1}7$   $A7$   $D_{M1}7$   $G+7$   $C_{M1}7$   $F7(b9)$   
 $B\flat_{MA}7$   $C_{M1}7$   $F7(b9)$   $B\flat_{MA}7$   $F_{M1}7$   $B\flat7$   
 $E\flat_{MA}7$   $E_{M1}9$   $A7$   $D_{M1}7$   $G+7(\#9)$   
 $C_{M1}7$   $F7$   $D_{M1}7(b5)$   $G7(\#9)$

Copyright © 1965 (Renewed) by Conrad Music, a division of Arc Music Corp. (BMI)  
 This arrangement Copyright © 2003 by Conrad Music, a division of Arc Music Corp. (BMI)  
 International Copyright Secured All Rights Reserved  
 Used by Permission

TO CODA ⊕

Musical staff with notes and chords: Cm17, F7sus, F7, BbMA7, Cm17, F7(b9), and a triplet of notes.

SOLOS

(PLAY FIRST TIME ONLY)

Musical staff with slash marks and chords: BbMA7, Cm17, F7(b9), BbMA7, Fm17, Bbis.

Musical staff with slash marks and chords: EbMA7, Em19, A13, Dm17, G+7(#9).

Musical staff with slash marks and chords: Cm17, F9, Dm19, G9.

Musical staff with slash marks and chords: Em19, A9, Dm17, G+7, Cm17, F7(b9), Dm17(b5).

D.C. AL CODA

Musical staff with slash marks and chords: G7(#9), Cm17, F9sus, F9, BbMA7, Cm17, F7(b9).

⊕ CODA

(3X'S) BbMA7

RIT. (LAST TIME)

Musical staff with notes and chords: Cm17, F7(b9), BbMA7, and a triplet of notes.

CD

35

- ◆: SPLIT TRACK/MELODY
- ◆: FULL STEREO TRACK

# BILLIE'S BOUNCE (BILL'S BOUNCE)

B $\flat$  VERSION

BY CHARLIE PARKER

MEDIUM SWING

SOLOS (10 CHORUSES)

Copyright © 1945 (Renewed 1973) Atlantic Music Corp.  
 This arrangement Copyright © 2004 Atlantic Music Corp.  
 All Rights for the World excluding the U.S. Controlled and Administered by Screen Gems-EMI Music Inc.  
 International Copyright Secured All Rights Reserved

26

CD

- ◆ 17: SPLIT TRACK/MELODY
- ◆ 18: FULL STEREO TRACK

# SUGAR

Bb VERSION

BY STANLEY TURRENTINE

MEDIUM GROOVE

ASUS A+7(b9) ASUS A+7(b9) 4 PLAY

RHYTHM

mf

D<sub>m1</sub><sup>7</sup> E<sub>m1</sub><sup>7</sup>(b5) A+7(b9) D<sub>m1</sub><sup>7</sup> A+7(b9)

D<sub>m1</sub><sup>7</sup> E<sub>m1</sub><sup>7</sup>(b5) A+7(b9)

D<sub>m1</sub><sup>7</sup> A<sup>b13</sup>(#11) G<sub>m1</sub><sup>9</sup> F<sup>9</sup>

E<sub>m1</sub><sup>7</sup>(b5) A+7(b9) TO CODA B<sup>b9</sup>

1.

2. SOLO (4 CHORUSES)

D<sub>m1</sub><sup>7</sup> E<sub>m1</sub><sup>7</sup>(b5) A+7(b9) D<sub>m1</sub><sup>7</sup> A+7(b9) D<sub>m1</sub><sup>7</sup>

E<sub>m1</sub><sup>7</sup>(b5) A+7(b9) D<sub>m1</sub><sup>7</sup> A<sup>b13</sup>(#11) G<sub>m1</sub><sup>9</sup>

F<sup>9</sup> E<sub>m1</sub><sup>7</sup>(b5) A+7(b9) B<sup>b9</sup> D.S. AL CODA

⊕ CODA B<sup>b9</sup>

LAST TIME E<sup>b13</sup>(#11) D<sub>m1</sub><sup>13</sup>

RHYTHM

MOLTO RIT

Copyright © 1970 La Place Music (BMI)  
 Copyright Renewed  
 This arrangement Copyright © 2004 La Place Music (BMI)  
 International Copyright Secured All Rights Reserved

26

CD

- 5: SPLIT TRACK/MELODY
- 6: FULL STEREO TRACK

# DO YOU KNOW WHAT IT MEANS TO MISS NEW ORLEANS

B $\flat$  VERSION

WRITTEN BY EDDIE DE LANGE  
AND LOUIS ALTER

SLOW SWING

Chord annotations for the first staff: E $m_1^7$ , B $\flat^7$ , A $7^{sus}$ , A $7$ , D $MA^7$ , A $^+7$

Chord annotations for the second staff: D $MA^7$ , A $^+7$ , D $MA^7$ , G $7$ , F $\#^7$ , F $\#^+7$ , B $7^{sus}$ , B $^+7$

Chord annotations for the third staff: E $m_1^7$ , F $0^7$ , F $\#m_1^7$ , B $^+7$ , E $m_1^7$ , B $\flat^7$

Chord annotations for the fourth staff: A $7^{sus}$ , A $7$ , E $m_1^7$ , A $7$ , D $6$

Chord annotations for the fifth staff: C $m_1^7$ , F $7$ , B $\flat^6$ , G $^+7$ , C $m_1^7$ , F $7$

Chord annotations for the sixth staff: B $\flat^6$ , B $m_1^7$ , E $7$ , D, C $\#m_1^7$ , F $\#^7$

© 1946 (Renewed 1974, 2009) DE LANGE MUSIC CO. (ASCAP)/Administered by BUG MUSIC and LOUIS ALTER MUSIC PUBLICATIONS, New York  
 This arrangement © 2009 DE LANGE MUSIC CO. (ASCAP)/Administered by BUG MUSIC and LOUIS ALTER MUSIC PUBLICATIONS, New York  
 All Rights outside the United States Controlled by EDWIN H. MORRIS & COMPANY, A Division of MPL MUSIC PUBLISHING, INC.  
 All Rights Reserved Used by Permission

B<sub>mi</sub><sup>7</sup> E<sup>7</sup> A<sup>7</sup>SUS A<sup>7</sup> D<sub>MA</sub><sup>7</sup> A<sup>+</sup><sup>3</sup>

D<sub>MA</sub><sup>7</sup> A<sup>+</sup> D<sub>MA</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup> F<sup>#7</sup> F<sup>#+</sup> B<sup>7</sup>SUS B<sup>+</sup>

E<sub>mi</sub><sup>7</sup> F<sup>o7</sup> F<sup>#mi</sup><sup>7</sup> B<sup>+</sup> E<sup>7</sup> A<sup>7</sup>SUS TO CODA

SOLO D<sub>6</sub> E<sub>bMA</sub><sup>7</sup> D<sub>MA</sub><sup>7</sup> A<sup>+</sup> D<sub>MA</sub><sup>7</sup> A<sup>+</sup> D<sub>MA</sub><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

F<sup>#7</sup> F<sup>#+</sup> B<sup>7</sup>SUS B<sup>+</sup> E<sub>mi</sub><sup>7</sup> F<sup>o7</sup> F<sup>#mi</sup><sup>7</sup> B<sup>+</sup> 1. E<sub>mi</sub><sup>7</sup> B<sub>b7</sub>

A<sup>7</sup>SUS A<sup>7</sup> 2. E<sub>mi</sub><sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sub>6</sub> D.S. AL CODA

⊕ CODA N.C. C<sup>7</sup> B<sup>7</sup> B<sub>b7</sub> E<sub>bMA</sub><sup>7</sup> D<sub>MA</sub><sup>7</sup>

24

CD

◆: SPLIT TRACK/MELODY  
 ◆: FULL STEREO TRACK

# MOANIN'

B<sup>b</sup> VERSION

BY BOBBY TIMMONS

MEDIUM SWING

mf

(G) C/G G C/G G

(G) C/G G 1.

<sup>2</sup>(G) C<sub>M17</sub> B<sup>b</sup>7 A<sup>7</sup>(b9) D<sup>+</sup>7(♯9) C/G

(C/G) G<sub>M1</sub> C<sup>♯</sup>9(♯11) C<sub>M17</sub> B<sup>b</sup>7

A<sup>7</sup>(b9) D<sup>+</sup>7(♯9) D<sup>+</sup>7(♯9)

(D<sup>+</sup>7(♯9)) C/G G C/G G

Copyright © 1958 (Renewed 1986) by Second Floor Music  
 This arrangement Copyright © 2002 by Second Floor Music  
 International Copyright Secured All Rights Reserved

(G) C/G G

(G) C/G G (FINE) \* SOLOS G<sub>m1</sub><sup>6</sup> B<sup>b7</sup> A<sub>+7</sub>(<sup>b9</sup>) D<sub>+7</sub>(<sup>#9</sup>)

G<sub>m1</sub><sup>6</sup> B<sup>b7</sup> A<sub>+7</sub>(<sup>b9</sup>) D<sub>+7</sub>(<sup>#9</sup>) G<sub>m1</sub><sup>6</sup> B<sup>b7</sup> A<sub>+7</sub>(<sup>b9</sup>) D<sub>+7</sub>(<sup>#9</sup>)

1. G<sub>m1</sub><sup>6</sup> B<sup>b7</sup> A<sub>+7</sub>(<sup>b9</sup>) D<sub>+7</sub>(<sup>#9</sup>) 2. G<sub>m1</sub><sup>6</sup> A<sub>m1</sub><sup>7</sup> A<sup>#0</sup><sub>7</sub> G/B C<sup>6</sup> G<sup>7</sup>/D C<sup>#9</sup>(<sup>#11</sup>)

C<sub>m1</sub><sup>7</sup> B<sup>b7</sup> A<sub>+7</sub>(<sup>b9</sup>) D<sub>+7</sub>(<sup>#9</sup>) G<sub>m1</sub><sup>6</sup> G<sup>7</sup> G<sub>+7</sub>(<sup>b9</sup>)

C<sub>m1</sub><sup>7</sup> B<sup>b7</sup> A<sub>+7</sub>(<sup>b9</sup>) A<sub>m1</sub><sup>7</sup>(<sup>b5</sup>) D<sub>+7</sub>(<sup>#9</sup>)

G<sub>m1</sub><sup>6</sup> B<sup>b7</sup> A<sub>+7</sub>(<sup>b9</sup>) D<sub>+7</sub>(<sup>#9</sup>) G<sub>m1</sub><sup>6</sup> B<sup>b7</sup> A<sub>+7</sub>(<sup>b9</sup>) D<sub>+7</sub>(<sup>#9</sup>)

G<sub>m1</sub><sup>6</sup> B<sup>b7</sup> A<sub>+7</sub>(<sup>b9</sup>) D<sub>+7</sub>(<sup>#9</sup>) G<sub>m1</sub><sup>6</sup> D.S. AL FINE LAST TIME

*mf* (BACK TO \* FOR MORE SOLOS)

26

CD

- 13 : SPLIT TRACK/MELODY
- 14 : FULL STEREO TRACK

# SIDEWINDER

B<sup>b</sup> VERSION

BY LEE MORGAN

SOUL JAZZ

mf

(F7)

(F7) B7

B<sup>b</sup>7 A7 B<sup>b</sup>7

(B<sup>b</sup>7) E7 F7

(F7) A<sup>m</sup>17(b5) D7(b9) G<sup>m</sup>1 A<sup>m</sup>1/D

(A<sup>m</sup>1/D) G<sup>m</sup>17/C F#7

Copyright © 1959 (Renewed) by Conrad Music, a division of Arc Music Corp. (BMI)  
 This arrangement Copyright © 2002 by Conrad Music, a division of Arc Music Corp. (BMI)  
 International Copyright Secured All Rights Reserved  
 Used by Permission



20

CD

◆: Split Track/Melody

◆: Full Stereo Track

# CARAVAN

FROM SOPHISTICATED LADIES

WORDS AND MUSIC BY DUKE ELLINGTON,  
IRVING MILLS AND JUAN TIZOL

B<sup>b</sup> VERSION

Musical score for Caravan, B<sup>b</sup> version. The score consists of eight staves of music in G<sup>b</sup> major (two flats). The tempo and style are indicated as 'LATIN' and 'DRUMS 4' (4/4 time). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf'. Chord symbols are written above the staff, including D7(b9), Eb<sup>7</sup>ALT, Gm<sup>7</sup>, Gm<sup>6</sup>, C<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>6, Am<sup>7</sup>(b5)/D, and Eb<sup>7</sup>ALT. A 'SWING' section is also indicated. The score ends with a double bar line.

Copyright © 1937 (Renewed 1965) and Assigned to Famous Music Corporation and EMI Mills Music Inc. in the U.S.A.  
 This arrangement Copyright © 2002 by Famous Music Corporation and EMI Mills Music Inc. in the U.S.A.  
 Rights for the world outside the U.S.A. Controlled by EMI Mills Music Inc. (Publishing) and  
 Warner Bros. Publications Inc. (Print)  
 International Copyright Secured All Rights Reserved

21

TO CODA

SOLOS

TO CODA

CODA

Chord progression labels: D7(b9), Eb7ALT, Gmi7, Gmi6, Gmi7, Gmi6, G7, C7, F7, Bb6, Am7(b5)/D, (D7(b9)), Eb7ALT, D7(b9), D7(b9), Eb7ALT, D7(b9), D7(b9), Gmi7, Gmi6, Gmi7, Gmi6, Gmi7, Gmi6, Gmi7, Gmi6.

28

CD

- ◆ SPLIT TRACK/MELODY
- ◆ FULL STEREO TRACK

# CHEEK TO CHEEK

FROM THE RKO RADIO MOTION PICTURE TOP HAT

WORDS AND MUSIC BY  
IRVING BERLIN

B $\flat$  VERSION

SWING 4

Chords: D<sup>6</sup> B<sub>m</sub>1<sup>7</sup> E<sub>m</sub>1<sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>6</sup> B<sub>m</sub>1<sup>7</sup> E<sub>m</sub>1<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

Chords: D<sup>6</sup> A<sup>7</sup>/E F<sub>0</sub> F<sub>m</sub>1<sup>7</sup> C<sup>9</sup>(#11) B<sup>7</sup>SUS B $\flat$ 9(#11) A<sup>7</sup> A<sup>7</sup>SUS

Chords: A<sup>7</sup> A<sup>7</sup>/G F $\sharp$ 9 B<sup>7</sup>SUS B<sub>4</sub><sup>7</sup> E<sub>m</sub>1<sup>7</sup>

Chords: A<sup>9</sup>SUS A<sup>7</sup> | 1. D<sup>6</sup> E<sub>m</sub>1<sup>7</sup> A<sup>7</sup> | 2. D<sup>6</sup> G<sub>m</sub>A<sup>7</sup> F $\sharp$ m1<sup>7</sup> B<sup>7</sup>(b9)

Chords: E<sub>m</sub>1<sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>6</sup> B<sup>7</sup>(b9) E<sub>m</sub>1<sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>6</sup> F<sup>7</sup>(b9)

Chords: E<sub>m</sub>1<sup>7</sup> A<sup>7</sup>/G D<sup>6</sup>/F $\sharp$  B<sup>7</sup>(b9) E<sub>m</sub>1<sup>7</sup> A<sup>7</sup> | 1. D<sup>6</sup> B<sup>7</sup>(b9)

Chords: 2. D<sup>6</sup> D<sub>m</sub>1<sup>7</sup> D<sub>m</sub>1<sup>7</sup>/C B $\flat$ 9

Chords: A<sup>7</sup> A<sup>7</sup>/G D<sup>6</sup>/F $\sharp$  B<sub>m</sub>1<sup>7</sup> E<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

Chords: D<sup>6</sup> B<sub>m</sub>1<sup>7</sup> E<sub>m</sub>1<sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>6</sup> B<sub>m</sub>1<sup>7</sup> E<sub>m</sub>1<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

© Copyright 1935 by Irving Berlin  
 Copyright Renewed  
 This arrangement © Copyright 2002 by the Estate of Irving Berlin  
 International Copyright Secured All Rights Reserved

D<sup>6</sup> A<sup>7</sup>/E F<sub>0</sub> F<sup>♯</sup><sub>M1</sub><sup>7</sup> C<sup>9</sup>(<sup>♯</sup>11) B<sup>7</sup>SUS A<sup>7</sup> A<sup>7</sup>SUS

A<sup>7</sup> A<sup>7</sup>/G F<sup>♯</sup><sub>9</sub> B<sup>7</sup>SUS B<sup>+</sup><sup>7</sup> E<sub>M1</sub><sup>7</sup> A<sup>9</sup>SUS A<sup>7</sup> D<sup>6</sup>

TO CODA ⊕

SOLOS

D<sup>6</sup> B<sub>M1</sub><sup>7</sup> E<sub>M1</sub><sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>6</sup> B<sub>M1</sub><sup>7</sup>

E<sub>M1</sub><sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>6</sup> A<sup>7</sup>/E F<sub>0</sub> F<sup>♯</sup><sub>M1</sub><sup>7</sup> C<sup>9</sup>(<sup>♯</sup>11) B<sup>7</sup>SUS B<sup>b</sup><sub>9</sub>(<sup>♯</sup>11)

A<sup>7</sup> A<sup>7</sup>SUS A<sup>7</sup> A<sup>7</sup>/G F<sup>♯</sup><sub>13</sub> B<sup>7</sup>SUS B<sup>+</sup><sup>7</sup> E<sub>M1</sub><sup>7</sup>

A<sup>9</sup>SUS A<sup>7</sup> 1. D<sup>6</sup> E<sub>M1</sub><sup>7</sup> A<sup>7</sup> 2. D<sup>6</sup> G<sub>MA</sub><sup>7</sup> F<sup>♯</sup><sub>M1</sub><sup>7</sup> B<sup>7</sup>(<sup>b</sup>9)

E<sub>M1</sub><sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>6</sup> B<sup>7</sup>(<sup>b</sup>9) E<sub>M1</sub><sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>6</sup> F<sup>7</sup>(<sup>b</sup>9) E<sub>M1</sub><sup>7</sup> A<sup>7</sup>/G

D<sup>6</sup>/F<sup>♯</sup> B<sup>7</sup>(<sup>b</sup>9) E<sub>M1</sub><sup>7</sup> A<sup>7</sup> 1. D<sup>6</sup> B<sup>7</sup>(<sup>b</sup>9) 2. D<sup>6</sup> D.S. AL CODA

⊕ CODA

E<sub>M1</sub><sup>7</sup> A<sup>9</sup>SUS A<sup>7</sup> A<sup>7</sup>/G F<sup>♯</sup><sub>M1</sub><sup>7</sup> B<sup>9</sup>SUS F<sup>9</sup> F<sup>7</sup>(<sup>b</sup>9)

E<sub>M1</sub><sup>7</sup> A<sup>9</sup>SUS A<sup>7</sup> D<sup>6</sup> E<sup>b</sup><sub>9</sub>(<sup>♯</sup>11) D<sup>6</sup>/9

20

CD

- ◆: SPLIT TRACK/MELODY
- ◆: FULL STEREO TRACK

# AUTUMN LEAVES

(LES FEUILLES MORTES)

ENGLISH LYRIC BY JOHNNY MERCER  
 FRENCH LYRIC BY JACQUES PREVERT  
 MUSIC BY JOSEPH KOSMA

B $\flat$  VERSION

SWING

mf

Chords: B $\flat$ m7, E $\flat$ 9, A $\flat$ m7, D $\flat$ m7, G $\flat$ m7(b5), C $\flat$ 7, F $\flat$ m7, B $\flat$ m7, E $\flat$ 9, A $\flat$ m7, D $\flat$ m7, G $\flat$ m7(b5), C $\flat$ 9, F $\flat$ m7, C $\flat$ 9sus, F $\flat$ m7, C $\flat$ 9, F $\flat$ m7, B $\flat$ m7, E $\flat$ 9, A $\flat$ m7, E $\flat$ 9(#11), D $\flat$ m7, G $\flat$ m7(b5), C $\flat$ 9, C $\flat$ 7(b9), F $\flat$ m7, B $\flat$ 9, E $\flat$ m7, A7(b9), G $\flat$ m7(b5), C $\flat$ 9, C $\flat$ 7, TO CODA, F $\flat$ m7

\* SOLOS

B<sub>m1</sub><sup>7</sup> E<sup>9</sup> A<sub>mA</sub><sup>7</sup> D<sub>mA</sub><sup>7</sup>

G<sub>m1</sub><sup>7(b5)</sup> C<sup>7</sup> F<sub>m1</sub><sup>7</sup>

C<sup>9</sup> F<sub>m1</sub><sup>7</sup>

B<sub>m1</sub><sup>7</sup> E<sup>9</sup> A<sub>mA</sub><sup>7</sup> D<sub>mA</sub><sup>7</sup>

G<sub>m1</sub><sup>7(b5)</sup> C<sup>9</sup> F<sub>m1</sub><sup>7</sup> B<sup>9</sup> E<sub>m1</sub><sup>7</sup> A<sup>7(b9)</sup>

G<sub>m1</sub><sup>7(b5)</sup> C<sup>9</sup> F<sub>m1</sub><sup>7</sup> D.S. AL CODA LAST TIME

⊕ CODA (BACK TO \* 2 MORE TIMES FOR SOLOS) *mf*

F<sub>m1</sub><sup>9</sup> B<sup>13</sup> E<sub>m1</sub><sup>9</sup> A<sup>13(b9)</sup> G<sub>m1</sub><sup>7(b5)</sup> C<sup>9</sup> C<sub>#</sub><sup>7</sup>

F<sub>m1</sub><sup>9</sup> B<sup>13</sup> E<sub>m1</sub><sup>9</sup> A<sup>13(b9)</sup> D<sup>13(#11)</sup> C<sup>9</sup> C<sub>#</sub><sup>7</sup>

F<sub>m1</sub><sup>7</sup> PIANO F<sub>m1</sub><sup>9</sup>

F<sub>m1</sub><sup>11</sup> F<sub>m1</sub><sup>13</sup>

24

CD

- ◆ SPLIT TRACK/MELODY
- ◆ FULL STEREO TRACK

# BLACK ORPHEUS

WORDS AND MUSIC BY  
LUIZ BONFÁ

B $\flat$  VERSION

BOSSA NOVA

$E_{mi}^6$   $B_{mi}^7$   $E_{mi}^7$   $B_{mi}^7$   $E_{mi}^7$   $F\#_{mi}^7$   
 $B_{mi}^7$   $B_{mi}^7$   $C\#_{mi}^7(b5)$   $F\#^7(b9)$   $B_{mi}^7$   $C\#_{mi}^7(b5)$   $F\#^7(b9)$   $B_{mi}^7$   
 $E_{mi}^7$   $A^7$   $D_{MA}^7$   $D\#^O7$   $B^7(b9)$   $E_{mi}^7$   $A^7$   
 $D_{MA}^7$   $G_{MA}^7$   $C\#_{mi}^7(b5)$   $F\#^7(b9)$   $B_{mi}^7$   
 $C\#_{mi}^7(b5)$   $F\#^7(b9)$   $B_{mi}^7$   $C\#_{mi}^7(b5)$   $F\#^7(b9)$   $B_{mi}^7$   $C\#_{mi}^7(b5)$   $F\#^7(b9)$   
 $F\#_{mi}^7(b5)$   $B^7(b9)$   $E_{mi}^7$   
 $E_{mi}^7$   $E_{mi}^7/D$   $C\#_{mi}^7(b5)$   $F\#^7(b9)$   $B_{mi}^7$   $B_{mi}^7/A$   $G\#_{mi}^7(b5)$   $G_{MA}^7$   
 $C\#_{mi}^7(b5)$   $F\#^7(b9)$   $B_{mi}^7$   $C\#_{mi}^7(b5)$   $F\#^7(b9)$

TO CODA

Copyright © 1969 by Chappell & Co.  
Copyright Renewed  
This arrangement Copyright © 2005 by Chappell & Co.  
International Copyright Secured All Rights Reserved

SOLO

B<sub>mi</sub><sup>7</sup> C<sub>mi</sub><sup>7(b5)</sup> F<sub>7(b9)</sub> B<sub>mi</sub><sup>7</sup> C<sub>mi</sub><sup>7(b5)</sup> F<sub>7(b9)</sub>

B<sub>mi</sub><sup>7</sup> E<sub>mi</sub><sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sub>MA</sub><sup>7</sup> D<sub>9</sub><sup>07</sup> B<sub>7(b9)</sub>

E<sub>mi</sub><sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sub>MA</sub><sup>7</sup> G<sub>MA</sub><sup>7</sup>

C<sub>mi</sub><sup>7(b5)</sup> F<sub>7(b9)</sub> B<sub>mi</sub><sup>7</sup> C<sub>mi</sub><sup>7(b5)</sup> F<sub>7(b9)</sub>

B<sub>mi</sub><sup>7</sup> C<sub>mi</sub><sup>7(b5)</sup> F<sub>7(b9)</sub> B<sub>mi</sub><sup>7</sup> C<sub>mi</sub><sup>7(b5)</sup> F<sub>7(b9)</sub>

F<sub>mi</sub><sup>7(b5)</sup> B<sub>7(b9)</sub> E<sub>mi</sub><sup>7</sup>

(E<sub>mi</sub><sup>7</sup>) E<sub>mi</sub><sup>7/D</sup> C<sub>mi</sub><sup>7(b5)</sup> F<sub>7(b9)</sub> B<sub>mi</sub><sup>7</sup> B<sub>mi</sub><sup>7/A</sup> G<sub>mi</sub><sup>7(b5)</sup> G<sub>MA</sub><sup>7</sup>

C<sub>mi</sub><sup>7(b5)</sup> F<sub>7(b9)</sub> B<sub>mi</sub><sup>7</sup> C<sub>mi</sub><sup>7(b5)</sup> F<sub>7(b9)</sub> D.S. AL CODA

⊕ CODA B<sub>mi</sub><sup>7</sup> E<sub>mi</sub><sup>7</sup> B<sub>mi</sub><sup>7</sup> E<sub>mi</sub><sup>7</sup> B<sub>mi</sub><sup>7</sup> E<sub>mi</sub><sup>7</sup> F<sub>mi</sub><sup>7</sup>

B<sub>mi</sub><sup>7</sup> E<sub>mi</sub><sup>7</sup> A<sup>13</sup> D<sub>6/9</sub> G<sub>MA</sub><sup>7</sup> C<sub>mi</sub><sup>7(b9)</sup> F<sub>mi</sub><sup>7(#9)</sup> B<sub>mi</sub><sup>7</sup> RIT.

32

CD

- ◆ 17 : SPLIT TRACK/MELODY
- ◆ 18 : FULL STEREO TRACK

# THERE WILL NEVER BE ANOTHER YOU

LYRIC BY MACK GORDON  
MUSIC BY HARRY WARREN

B $\flat$  VERSION MEDIUM FAST SWING

*mf*  $\text{FMA}^7$   $\text{Emi}^7$   $\text{A}^7$

$\text{Dmi}^7$   $\text{Cmi}^9$   $\text{F}^{13}$

1.  $\text{BbMA}^7$   $\text{Eb9}(\sharp 11)$   $\text{FMA}^7$   $\text{Dmi}^7$

$\text{G}^7$   $\text{Gmi}^7$   $\text{C}^7$

2.  $\text{BbMA}^7$   $\text{Eb9}(\sharp 11)$   $\text{FMA}^7$   $\text{Bmi}^7$   $\text{Bb9}(\sharp 11)$  **TO CODA**  $\text{Bmi}^7$   $\text{Bb9}(\sharp 11)$

$\text{Ami}^7$   $\text{Bb9}(\sharp 11)$   $\text{Ami}^7$   $\text{D}^7$   $\text{Gmi}^7$   $\text{C}^9$   $\text{F}^6$   $\text{C}^{+9}$

SOLOS  
\* F<sub>MA</sub><sup>7</sup> E<sub>mi</sub><sup>7</sup> A<sup>7</sup>

D<sub>mi</sub><sup>7</sup> C<sub>mi</sub><sup>9</sup> F<sup>13</sup>

1. B<sub>b</sub><sub>MA</sub><sup>7</sup> E<sub>b</sub><sup>9</sup>(#11) F<sub>MA</sub><sup>7</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup>

G<sup>7</sup> G<sub>mi</sub><sup>7</sup> C<sup>7</sup>

2. B<sub>b</sub><sub>MA</sub><sup>7</sup> E<sub>b</sub><sup>9</sup>(#11) F<sub>MA</sub><sup>7</sup> B<sub>mi</sub><sup>7</sup> B<sub>b</sub><sup>9</sup>(#11)

A<sub>mi</sub><sup>7</sup> B<sub>b</sub><sup>9</sup>(#11) A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sub>mi</sub><sup>7</sup> C<sup>9</sup> F<sub>MA</sub><sup>7</sup> C<sup>9</sup>

D.S. AL CODA  
LAST TIME  
WITH REPEAT

*mf*

⊕ CODA (BACK TO \* FOR MORE SOLOS)

A<sub>mi</sub><sup>7</sup> B<sub>b</sub><sup>9</sup>(#11) A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sup>7</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> B<sub>b</sub><sup>13</sup>(#11) A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sup>7</sup>

A<sub>mi</sub><sup>7</sup> B<sub>b</sub><sup>9</sup>(#11) A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sub>mi</sub><sup>7</sup> C<sup>9</sup> F<sup>6</sup> F<sup>#</sup><sup>9</sup>(#11) F<sub>MA</sub><sup>9</sup>

24

CD

- ◆: SPLIT TRACK/MELODY
- ◆: FULL STEREO TRACK

# I REMEMBER YOU

FROM THE PARAMOUNT PICTURE THE FLEET'S IN

WORDS BY JOHNNY MERCER  
MUSIC BY VICTOR SCHERTZINGER

B<sup>b</sup> VERSION

SWING

Chord annotations for the first staff: G<sup>MA</sup>9, C<sup>#</sup>M<sup>1</sup>7, F<sup>#</sup>+7(+9), G<sup>MA</sup>9, D<sup>M</sup>17, G7(b9)

Chord annotations for the second staff: C<sup>MA</sup>7, F9, B<sup>M</sup>17, B<sup>b</sup>9, A<sup>M</sup>17, D+7(+9)

Chord annotations for the third staff: G6, D<sup>M</sup>17, G7(b9), C<sup>MA</sup>7, F<sup>#</sup>M<sup>1</sup>7, B7

Chord annotations for the fourth staff: E<sup>MA</sup>7, F<sup>#</sup>M<sup>1</sup>7, B7, E<sup>MA</sup>7, E<sup>M</sup>17, A7

Chord annotations for the fifth staff: D<sup>MA</sup>7, B<sup>b</sup>9, A<sup>M</sup>17, D7(b9), G<sup>MA</sup>7, C<sup>#</sup>M<sup>1</sup>7, F<sup>#</sup>+7(+9)

Chord annotations for the sixth staff: G<sup>MA</sup>7, C9, B<sup>M</sup>17, E7(b9), A<sup>M</sup>17, F9

Chord annotations for the seventh staff: G6, C<sup>#</sup>M<sup>1</sup>7(b5), C9(+11), TO CODA, B<sup>M</sup>17, B<sup>b</sup>9(+11), A<sup>M</sup>17, D7(b9), G6

Chord annotations for the eighth staff: SOLOS, G<sup>MA</sup>9, C<sup>#</sup>M<sup>1</sup>7, F<sup>#</sup>+7(+9)

G<sub>MA</sub><sup>9</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7(b9)</sup> C<sub>MA</sub><sup>7</sup> F<sup>9</sup>

<sup>1.</sup> B<sub>mi</sub><sup>7</sup> B<sup>b9</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>+7</sub>(<sup>#9</sup>) | <sup>2.</sup> G<sup>6</sup> D<sub>mi</sub><sup>7</sup> G<sup>7(b9)</sup>

C<sub>MA</sub><sup>7</sup> F<sub>mi</sub><sup>7</sup> B<sup>7</sup> E<sub>MA</sub><sup>7</sup> F<sub>mi</sub><sup>7</sup> B<sup>7</sup>

E<sub>MA</sub><sup>7</sup> E<sub>mi</sub><sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sub>MA</sub><sup>7</sup> B<sup>b0</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sup>7(b9)</sup>

G<sub>MA</sub><sup>7</sup> C<sub>mi</sub><sup>7</sup> F<sub>+7</sub>(<sup>#9</sup>) G<sub>MA</sub><sup>7</sup> C<sup>9</sup> B<sub>mi</sub><sup>7</sup> E<sup>7(b9)</sup>

A<sub>mi</sub><sup>7</sup> F<sup>9</sup> G<sup>6</sup> C<sub>mi</sub><sup>7(b5)</sup> C<sup>9(#11)</sup>

B<sub>mi</sub><sup>7</sup> B<sup>b9(#11)</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sup>7(b9)</sup> G<sup>6</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sub>+7</sub>(<sup>#9</sup>)

D.C. AL CODA WITH REPEAT

⊕ CODA B<sub>mi</sub><sup>7</sup> B<sup>b9(#11)</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sup>7(b9)</sup> B<sub>MA</sub><sup>9</sup> G<sub>+7</sub>(<sup>#9</sup>) C<sub>mi</sub><sup>7</sup> F<sup>7(b9)</sup>

B<sub>mi</sub><sup>7</sup> B<sup>b9(#11)</sup> A<sub>mi</sub><sup>7</sup> D<sup>7(b9)</sup> G<sup>6</sup> A/G<sup>(#)</sup>

22

CD

◆: SPLIT TRACK/MELODY  
 ◆: FULL STEREO TRACK

# FLY ME TO THE MOON (IN OTHER WORDS)

WORDS AND MUSIC BY  
 BART HOWARD

B $\flat$  VERSION MEDIUM SWING

Handwritten musical score for 'Fly Me to the Moon (In Other Words)'. The score is in B-flat major (two sharps) and 4/4 time. It features ten staves of music. The first staff is a split track for Rhythm and Bass. The following staves show the melody with various chords and dynamics. The key signature has two sharps (F# and C#). The score ends with a 'TO CODA' symbol and a 'SOLO BREAK' section indicated by diagonal lines.

Chords and dynamics noted in the score include: A<sup>+7(#9)</sup>, A<sup>13</sup>, D<sup>6/9</sup>, Bmi<sup>7</sup> <sup>PLAY</sup>, Emi<sup>7</sup>, A<sup>9</sup>, DmiA<sup>7</sup>, GmiA<sup>7</sup>, C#mi7(b5), F#7(b9), Bmi<sup>7</sup>, D#0<sup>7</sup>, Emi<sup>7</sup>, A<sup>9</sup>SUS, A7(b9), DmiA<sup>7</sup>, G<sup>9</sup>, F#mi7, B<sup>9</sup>, Emi<sup>7</sup>, A<sup>9</sup>SUS, A7(b9), DmiA<sup>7</sup>, F#7(#9), Bmi<sup>7</sup>, Emi<sup>7</sup>, A<sup>9</sup>, DmiA<sup>7</sup>, GmiA<sup>7</sup>, C#mi7(b5), F#7(b9), Bmi<sup>7</sup>, D#0<sup>7</sup>, Emi<sup>7</sup>, A<sup>9</sup>SUS, F#7(#9), B<sup>13</sup>, Emi<sup>9</sup>, C<sup>9</sup>, B<sup>+7</sup>, Bb<sup>13</sup>, A<sup>9</sup>SUS, Eb6/9, D6/9, TO CODA, SOLO BREAK.

TRO - © Copyright 1954 (Renewed) Hampshire House Publishing Corp., New York, NY  
 This arrangement TRO - © Copyright 2004 Hampshire House Publishing Corp., New York, NY  
 International Copyright Secured All Rights Reserved Including Public Performance For Profit Used By Permission

SOLO

Bm7<sup>7</sup>                      Em7<sup>7</sup>                      A<sup>9</sup>                      Dm7<sup>7</sup>

Gm7<sup>7</sup>                      C#m7<sup>7(b5)</sup>                      F#7(b9)                      Bm7<sup>7</sup>                      D#0<sup>7</sup>

Em7<sup>7</sup>                      A<sup>9</sup>SUS                      Dm7<sup>7</sup>                      G<sup>9</sup>                      F#m7<sup>7</sup>                      B<sup>9</sup>

Em7<sup>7</sup>                      A<sup>9</sup>SUS                      Dm7<sup>7</sup>                      F#7(#9)

Bm7<sup>7</sup>                      Em7<sup>7</sup>                      A<sup>9</sup>                      Dm7<sup>7</sup>

Gm7<sup>7</sup>                      C#m7<sup>7(b5)</sup>                      F#7(b9)                      Bm7<sup>7</sup>                      D#0<sup>7</sup>

Em7<sup>7</sup>                      A<sup>9</sup>SUS                      F#+7(#9)                      B<sup>13</sup>

Em7<sup>9</sup>                      A<sup>13</sup>                      D6/9                      C#m7<sup>7(b5)</sup> F#7(b9)                      Bm7<sup>7</sup>                      D.S. AL CODA

⊕ CODA

PIANO

PLAY Ebm7<sup>9</sup>                      Dm7<sup>9</sup>

20

CD

- ◆ : SPLIT TRACK/MELODY
- ◆ : FULL STEREO TRACK

# ALL OF ME

WORDS AND MUSIC BY  
SEYMOUR SIMONS AND GERALD MARKS

B $\flat$  VERSION

MEDIUM SWING

Chord annotations for the first staff:  $E_{m1}^9$ ,  $E_{b7}^{(\#9)}$ ,  $D_{MA}^9$ ,  $C\#7(b9)$ ,  $G^9$ ,  $F\#7(\#9)$ ,  $E_{7(b9)}^{(\#11)}$ ,  $G^9$ ,  $F\#7(\#9)$ ,  $F7(b9)$ ,  $E_{7(b9)}^{(\#11)}$

Chord annotations for the second staff:  $(E_{7(b9)}^{(\#11)})$ ,  $E_{b7}^{(\#9)}$ ,  $D_{6/9}$ ,  $\text{S}$ ,  $F\#7$

Chord annotations for the third staff:  $B^7$ ,  $E_{m1}^7$ ,  $F\#7$

Chord annotations for the fourth staff:  $(F\#7)$ ,  $B_{m1}^7$ ,  $E^7$

Chord annotations for the fifth staff:  $E_{m1}^7/A$ ,  $A7(b9)$ ,  $D_{6/9}$

Chord annotations for the sixth staff:  $F\#7$ ,  $B^7$ ,  $E_{m1}^7$

Chord annotations for the seventh staff:  $(E_{m1}^7)$ ,  $G^6$ ,  $G\#^0$ ,  $D_{MA}^7/A$ ,  $B^+7$

Copyright © 1931 by Marlong Music  
Copyright Renewed  
This arrangement Copyright © 2003 by Marlong Music  
All Rights outside the U.S. Controlled by Bourne Co.  
International Copyright Secured All Rights Reserved

TO CODA  $\oplus$

$E_{mi}^7$   $A^7$   $E_{mi}^7/A$   $A^7(b9)$   $D^6/9$   $D^{\#0}$   $E_{mi}^7$   $A^7$

SOLOS

$D^6/9$   $F^{\#7}$

$B^7$   $E_{mi}^7$

$F^{\#7}$   $B_{mi}^7$

$E^7$   $E_{mi}^7/A$   $A^7(b9)$

$G^6$   $G^{\#0}$   $D_{MA}^7/A$   $B^{\#7}$

$E_{mi}^7$   $A^7$   $D^6/9$   $D^{\#0}$   $E_{mi}^7$   $A^7$   $D^6/9$  D.S. AL CODA

*mf*

$\oplus$  CODA

$E_{mi}^7/A$   $A^7(b9)$   $E_{mi}^9$   $E_{b7}^{\#9}(b5)$   $D_{MA}^9$   $C^{\#7}(b9)$   $G^9$   $F^{\#7}(\#9)$   $E^{\#11}(b9)$

$G^9$   $F^{\#7}(\#9)$   $F^7(b9)$   $E^{\#11}(b9)$   $E_{b7}^{\#9}(b5)$   $D^6$   $D^9$  PLAY

PIANO (BVA)

26

CD

- 3: SPLIT TRACK/MELODY
- 4: FULL STEREO TRACK

# BYE BYE BLACKBIRD

LYRIC BY MORT DIXON  
MUSIC BY RAY HENDERSON

B $\flat$  VERSION MED. SWING

Am $^7$  B $\flat$ mi $^7$ Bmi $^7$ Cmi $^7$  Bmi $^7$ B $\flat$ mi $^7$ Am $^7$

PIANO

D $^9$ SUS D $^7$ (b9)

2 FEEL PLAY G $^7$ MA $^7$  G $^7$ MA $^7$  Bmi $^7$ E $^7$  Am $^7$  D $^7$

mp Am $^7$  D $^7$  Am $^7$  D $^7$  G $^7$ MA $^7$

Bmi $^7$ (b5) LAY BACK E $^7$  Am $^7$  D $^7$  G $^7$ MA $^7$

Bmi $^7$  E $^7$  Am $^7$  D $^7$  G $^7$ MA $^7$  N.C. TRUMPET BREAK

4 FEEL SOLO G $^7$ MA $^7$  Bmi $^7$ (b5)E $^7$ (b9) Am $^7$  D $^7$

Am $^7$  D $^7$  Am $^7$  D $^7$  Am $^7$  D $^7$  G $^7$ MA $^7$

Copyright © 1926 (Renewed 1953)  
This arrangement Copyright © 2005  
All rights for the extended term administered by Fred Ahlert Music Corporation on behalf of Olde Clover-Leaf Music  
All rights for the extended term administered by Ray Henderson Music on behalf of Ray Henderson  
International Copyright Secured All Rights Reserved

Handwritten musical score on page 87, featuring ten staves of music in G major. The score includes various guitar chord diagrams and melodic lines. The chords are as follows:

- Staff 1:  $B_{MI}^7(b5)$ ,  $E^7(b9)$ ,  $A_{MI}^7$ ,  $B_{MI}^7 E^7$ ,  $A_{MI}^7 D^7$
- Staff 2:  $G_{MA}^7$ ,  $B_{MI}^7(b5) E^7(b9)$ ,  $A_{MI}^7$ ,  $D^7$ ,  $G_{MA}^7$ ,  $A_{MI}^7 D^7$
- Staff 3:  $G_{MA}^7$ ,  $G_{MA}^7$ ,  $B_{MI}^7$
- Staff 4:  $A_{MI}^7 D^7$ ,  $A_{MI}^7 D^7$ ,  $A_{MI}^7 D^7$ ,  $A_{MI}^7 D^7$
- Staff 5:  $A_{MI}^7 D^7$ ,  $G_{MA}^7$ ,  $B_{MI}^7(b5)$
- Staff 6:  $E^7$ ,  $A_{MI}^7$ ,  $D^7$
- Staff 7:  $G_{MA}^7$ ,  $B_{MI}^7$ ,  $E^7$ ,  $A_{MI}^7$ ,  $D^7$
- Staff 8:  $B_{MI}^7(b5)$ ,  $E^7(\sharp 9)$ ,  $A_{MI}^7$ ,  $D^7(b9)$
- Staff 9:  $D_{MI}^9(MA^7)$ ,  $C\sharp_{MI}^9(MA^7)$ ,  $C_{MI}^9(MA^7)$ ,  $B_{MI}^9(MA^7)$ ,  $B_{MI}^9(MA^7)$ ,  $A_{MI}^9(MA^7)$ ,  $A_{MI}^9(MA^7)$ ,  $A_{bMA}^9$ ,  $G_{MA}^9$

The score concludes with a final staff showing a sequence of chords:  $D_{MI}^9(MA^7)$ ,  $C\sharp_{MI}^9(MA^7)$ ,  $C_{MI}^9(MA^7)$ ,  $B_{MI}^9(MA^7)$ ,  $B_{MI}^9(MA^7)$ ,  $A_{MI}^9(MA^7)$ ,  $A_{MI}^9(MA^7)$ ,  $A_{bMA}^9$ , and  $G_{MA}^9$ .

26

CD

- ⑨ : SPLIT TRACK/MELODY
- ⑩ : FULL STEREO TRACK

# A NIGHT IN TUNISIA

BY JOHN "DIZZY" GILLESPIE  
AND FRANK PAPARELLI

B<sup>b</sup> VERSION

Musical score for "A Night in Tunisia" in B<sup>b</sup> major, 4/4 time. The score is divided into sections: LATIN, SWING, and TO CODA. It includes various musical notations such as triplets, dynamics (mf), and chord changes.

**Section 1: LATIN**  
 Chords: F7, E<sub>m</sub>1(MA7), F7, E<sub>m</sub>1(MA7).  
 Dynamics: mf.

**Section 2: SWING**  
 Chords: F<sup>#</sup>m<sub>1</sub>7(b5), B<sub>7</sub>(b9), E<sub>m</sub>1(MA7), E<sub>m</sub>1, B<sub>m</sub>1<sup>7</sup>(b5), E<sub>7</sub>(b9), A<sub>m</sub>1<sup>6</sup>, E<sub>7</sub>(b9), A<sub>m</sub>1<sup>6</sup>, A<sub>m</sub>1<sup>7</sup>(b5), D<sub>7</sub>(b9), G<sup>6</sup>, F<sup>#</sup>m<sub>1</sub>7(b5) B<sub>7</sub>(b9).  
 Dynamics: mf.

**Section 3: LATIN**  
 Chords: F7, E<sub>m</sub>1(MA7), F7, E<sub>m</sub>1(MA7).

**Section 4: SWING**  
 Chords: F7, E<sub>m</sub>1(MA7), F<sup>#</sup>m<sub>1</sub>7(b5), B<sub>7</sub>(b9), E<sub>m</sub>1, F<sup>#</sup>m<sub>1</sub>7(b5).  
 Dynamics: mf.

**Section 5: TO CODA**  
 Chords: (F<sup>#</sup>m<sub>1</sub>7(b5)), F<sup>9</sup>(#11), E<sub>m</sub>1<sup>9</sup>.

(E<sub>m1</sub><sup>9</sup>) A<sub>7</sub>(b<sub>5</sub>) A<sub>m1</sub>(MA<sub>7</sub>)

(A<sub>m1</sub>(MA<sub>7</sub>)) A<sub>m1</sub><sup>7</sup> A<sub>b7</sub>(#<sub>9</sub>) A<sub>b7</sub>(#<sub>9</sub>) G<sub>MA</sub><sup>7</sup>

SOLO BREAK SOLOS \* F<sub>7</sub> E<sub>m1</sub>(MA<sub>7</sub>)

F<sub>7</sub> E<sub>m1</sub>(MA<sub>7</sub>) F<sub>7</sub> E<sub>m1</sub>(MA<sub>7</sub>) F<sub>#m1</sub><sup>7</sup>(b<sub>5</sub>) B<sub>7</sub>(b<sub>9</sub>) E<sub>m1</sub>(MA<sub>7</sub>)

B<sub>m1</sub><sup>7</sup>(b<sub>5</sub>) E<sub>7</sub>(b<sub>9</sub>) A<sub>m1</sub><sup>6</sup> E<sub>7</sub>(b<sub>9</sub>) A<sub>m1</sub><sup>6</sup> A<sub>m1</sub><sup>7</sup>(b<sub>5</sub>) D<sub>7</sub>(b<sub>9</sub>)

G<sub>6</sub> F<sub>#m1</sub><sup>7</sup>(b<sub>5</sub>) B<sub>7</sub>(b<sub>9</sub>) F<sub>7</sub> E<sub>m1</sub>(MA<sub>7</sub>) F<sub>7</sub>

E<sub>m1</sub>(MA<sub>7</sub>) F<sub>7</sub> E<sub>m1</sub>(MA<sub>7</sub>) F<sub>#m1</sub><sup>7</sup>(b<sub>5</sub>) B<sub>7</sub>(b<sub>9</sub>) E<sub>m1</sub>(MA<sub>7</sub>)

D.S. AL CODA  
LAST TIME  
WITH REPEAT

(BACK TO \* FOR MORE SOLOS) *mf*

⊕ CODA B<sub>+7</sub>(b<sub>9</sub>) E<sub>m1</sub><sup>9</sup>(MA<sub>7</sub>)

16

CD

- ◆ SPLIT TRACK/MELODY
- ◆ FULL STEREO TRACK

# CANTELOPE ISLAND

BY HERBIE HANCOCK

B $\flat$  VERSION

MOD. GROOVE

G $\text{mi}^7$

RHYTHM ----- mf

Sx G $\text{mi}^7$

E $\text{b}^7$

E $\text{mi}^{\text{II}}$

TO CODA ⊕

RHYTHM ----- mf

1. 2.

SOLOS (2 CHORUSES)

G $\text{mi}^7$  E $\text{b}^7$

E $\text{mi}^{\text{II}}$  G $\text{mi}^7$

D.S. AL CODA  
TAKE REPEAT

LAST TIME

⊕ CODA

G $\text{mi}^7$

RHYTHM ----- MOLTO RIT.

CD

- ◆ SPLIT TRACK/MELODY
- ◆ FULL STEREO TRACK

# CHAMELEON

BY HERBIE HANCOCK, PAUL JACKSON,  
HARVEY MASON AND BENNIE MAUPIN

B $\flat$  VERSION

MEDIUM FUNK

BASS & DRUMS

ELEC. PIANO

C $\flat$ mi $7$  F $7$  C $\flat$ mi $7$  F $7$

4X'S C $\flat$ mi $7$  F $7$  C $\flat$ mi $7$  F $7$  TO CODA

mf

3X'S C $\flat$ mi $7$  F $7$  C $\flat$ mi $7$  F $7$

UNISON

B $\flat$ mi $7$ /E $\flat$  C $\flat$ mi $7$

SOLOS (4 CHORUSES)

C $\flat$ mi $7$  F $7$  C $\flat$ mi $7$  F $7$  C $\flat$ mi $7$  F $7$  C $\flat$ mi $7$  F $7$

D.S. AL CODA  
TAKE REPEATS

CODA

C $\flat$ mi $7$  F $7$  C $\flat$ mi $7$

UNISON

F $7$  B $\flat$ mi $7$ /E $\flat$  C $\flat$ mi $7$

Copyright © 1973 (Renewed) by Hancock Music (BMI)  
This arrangement Copyright © 2005 Hancock Music (BMI)  
International Copyright Secured All Rights Reserved

CD

- ◆ : SPLIT TRACK/MELODY
- ◆ : FULL STEREO TRACK

# WATERMELON MAN

BY HERBIE HANCOCK

B $\flat$  VERSION MEDIUM - STRAIGHT 8THS

G<sup>7</sup>

PIANO

S $\times$  G<sup>7</sup>

mf

C<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

mf

D<sup>7</sup> C<sup>7</sup> D<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

mf

D<sup>7</sup> D $\flat$  C<sup>7</sup> TO CODA ⊕ G<sup>7</sup>

mf

SOLOS (3 CHORUSES)

G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

D<sup>7</sup> C<sup>7</sup> D<sup>7</sup> C<sup>7</sup> D<sup>7</sup> C<sup>7</sup> G<sup>7</sup> D.S. AL CODA NO REPEAT

⊕ CODA G<sup>7</sup>

mf

CD

- 7 : SPLIT TRACK/MELODY
- 8 : FULL STEREO TRACK

# LITTLE BOAT

ORIGINAL WORDS BY RONALDO BOSCOLI  
 ENGLISH LYRICS BY BUDDY KAYE  
 MUSIC BY ROBERTO MENESCAL

## B $\flat$ VERSION

### MEDIUM BOSSA

### SOLOS (5 CHORUSES)

CD

- 7: SPLIT TRACK/MELODY
- 8: FULL STEREO TRACK

# MISTY

MUSIC BY ERROLL GARNER

B $\flat$  VERSION

SWING BALLAD

Copyright © 1955 by Octave Music Publishing Corp.  
 Copyright Renewed  
 This arrangement Copyright © 2002 by Octave Music Publishing Corp.  
 International Copyright Secured All Rights Reserved

34

CD

◆: SPLIT TRACK/MELODY  
◆: FULL STEREO TRACK

B<sup>b</sup> VERSION

# THE NEARNESS OF YOU

FROM THE PARAMOUNT PICTURE ROMANCE IN THE DARK

WORDS BY NED WASHINGTON  
MUSIC BY HOAGY CARMICHAEL

BALLAD

Chords:  $G_{MA}^7$ ,  $D_{MI}^7$ ,  $G^7(b9)$ ,  $C_{MA}^7$ ,  $C\#_{MI}^7$ ,  $F\#^7(b9)$ ,  $B_{MI}^7$ ,  $Bb^7$ ,  $A_{MI}^7$ ,  $D^7_{SUS}$ ,  $D^7(b9)/C$ ,  $B_{MI}^7$ ,  $E_{+7(b9)}$ ,  $A_{MI}^7$ ,  $D^7$ ,  $G^6$ ,  $C_{MA}^7$ ,  $G/B$ ,  $Bb^b3$ ,  $A^7_{SUS}$ ,  $D^7_{SUS}$ ,  $G_{MA}^7$ ,  $G^7_{SUS}$ ,  $G^7$ ,  $G_{+7}$ ,  $C_{MA}^7$ ,  $F^9(\#11)$ ,  $E_{+7(\#9)}$ ,  $A^7_{SUS}$ ,  $D^7_{SUS}$ ,  $G_{MA}^7$ ,  $A_{MI}^7/G$ ,  $D_{MI}^7/G$ ,  $G_{+7(b9)}$ ,  $C_{MA}^7/G$ ,  $F\#^7_{SUS}$ ,  $F\#^7(b9)$ ,  $B_{MI}^7$ ,  $E_{+7(b9)}$ ,  $A_{MI}^7$ ,  $D^7_{SUS}$ ,  $D^7/C$ ,  $B_{MI}^7$ ,  $E^7(b9)$ ,  $A^7_{SUS}$ ,  $A^7$ ,  $D^7$ , TO CODA,  $G^6$ ,  $E_{MI}^7$ ,  $A_{MI}^7$ ,  $D^7$ , SOLOS,  $G_{MA}^7$ ,  $D_{MI}^7$ ,  $G^7(b9)$ ,  $C_{MA}^7$ ,  $C\#_{MI}^7$ ,  $F\#^7(b9)$ ,  $B_{MI}^7$ ,  $Bb^7$ ,  $A_{MI}^7$ ,  $D^7_{SUS}$ ,  $B_{MI}^7$ ,  $E_{+7(b9)}$ ,  $A_{MI}^7$ ,  $D^7$ ,  $G^6$ ,  $C_{MA}^7$ ,  $G/B$ ,  $Bb^b3$ , D.S. AL CODA, CODA,  $F^9$ ,  $F\#^7(b9)$ ,  $G^6/9$

34

CD

13: SPLIT TRACK/MELODY  
14: FULL STEREO TRACK

# OLD DEVIL MOON

FROM FINIAN'S RAINBOW

WORDS BY E.Y. HARBURG

MUSIC BY BURTON LANE

B $\flat$  VERSION

LATIN

G $^7$  F $^7$  G $^7$  F $^7$

S $\times$  LATIN  
G $^7$  F $^7$  G $^7$  F $^7$

*mf*

G $^7$  F $^7$  G $^7$  E $\flat$ MA $^7$  Dmi $^7$  G $^7$ (b9)

SWING

CMA $^7$  F $^7$ (b5)

B $\flat$ mi $^7$  E $\flat$ 7 A $\flat$ 6 D $^7$  G $^7$  F $^7$

1. G $^7$  F $^7$  E $\flat$ MA $^7$

E $\flat$ mi $^7$  A $^7$  Ami $^7$  E $\flat$ MA $^7$  D $^+7$

2. G $^7$  F $^7$  G $^7$  F $^7$

Copyright © 1946 by Chappell & Co.  
Copyright Renewed  
This arrangement Copyright © 2005 by Chappell & Co.  
International Copyright Secured All Rights Reserved

Bm7 E7 Am7 D7 TO CODA ⊕ LATIN G7 F7

LATIN SOLO G7 F7 G7 F7

G7 F7 G7 EbMA7 Dm7 G7(b9)

SWING CMA7 F7(b5) Bbm7 Eb7

Ab6 D7 G7 F7 1. G7 F7

Ema7 Em7 A7 Am7 D+7

2. G7 F7 G7 F7

Bm7 E7 Am7 D7 G7 F7 D.S. AL CODA TAKE 2ND ENDING

⊕ CODA G7 F7 G7 F7

G7 F7 G7(b5)

32

CD

◆ 15 : SPLIT TRACK/MELODY

◆ 16 : FULL STEREO TRACK

# TAKE FIVE

BY PAUL DESMOND

B♭ VERSION

MEDIUM SWING

F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup>

F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup>

F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup>

F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup>

F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup>

F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup>

F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup>

F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup>

TO CODA ⊕ F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup>

© 1960 (Renewed 1988) Desmond Music Company  
 This arrangement © 2003 Desmond Music Company  
 All Rights outside the USA Controlled by Derry Music Company  
 International Copyright Secured All Rights Reserved

SOLO

F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup>

F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup>

D<sup>b</sup><sub>M1A</sub><sup>7</sup> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> B<sup>b</sup><sub>M1</sub><sup>7</sup> A<sub>M1A</sub><sup>7</sup> D<sup>b</sup><sub>M1A</sub><sup>7</sup>

C<sub>M1</sub><sup>7</sup> B<sup>b</sup><sub>M1</sub><sup>7</sup> G<sub>M1</sub><sup>7</sup>(b5) F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup>

F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup>

F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> D.S. AL CODA

⊕ CODA F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup>

F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup>

F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup> F<sub>M1</sub> C<sub>M1</sub><sup>7</sup>

24

CD

- 5: SPLIT TRACK/MELODY
- 6: FULL STEREO TRACK

# BLUES MARCH

BY BENNY GOLSON

B $\flat$  VERSION

JAZZ MARCH

DRUM ROLL-OFF -----

*mf*

$\text{C}^7$   $\text{F}^7$   $\text{C}^7$

$\text{F}^7$   $\text{B}\flat^7$   $\text{E}\flat^7$   $\text{A}\flat^7$   $\text{A}\text{m}^7(\text{b}9)$   $\text{B}\flat^7$   $\text{B}^7$   $\text{C}^7(\text{b}9)$

$\text{D}\text{m}^7(\text{b}9)$   $\text{G}^7$  TO CODA  $\text{C}^7$   $\text{E}\flat^7$  1.  $\text{A}\flat^7$   $\text{C}\sharp^7$  2.  $\text{A}\flat^7$   $\text{C}\sharp^7$

SOLOS (5 CHORUSES)  
SWING

$\text{C}^7$   $\text{F}^7$   $\text{C}^7$   $\text{F}^7$

$\text{C}^7$   $\text{E}\text{m}^7$   $\text{A}^7$   $\text{D}\text{m}^7$   $\text{G}^7$   $\text{C}^7$   $\text{E}\flat^7$   $\text{A}\flat^7$   $\text{C}\sharp^7$

$\text{D.S. AL CODA TAKE REPEAT}$

$\text{C}^7$   $\text{E}\flat^7$   $\text{A}\flat^7$   $\text{C}\sharp^7$   $\text{C}^7$   $\text{E}\flat^7$   $\text{A}\flat^7$   $\text{C}\sharp^7$

$\text{C}^7$   $\text{E}\flat^7$   $\text{A}\flat^7$   $\text{C}\sharp^7$   $\text{C}^7$   $\text{C}^7(\text{b}11)$

CD

- ◆ 3: Split Track/Melody
- ◆ 4: Full Stereo Track

# BIRK'S WORKS

15

B<sup>b</sup> VERSION

BY DIZZY GILLESPIE

MEDIUM SWING

Handwritten musical notation for the main melody in B-flat major, 4/4 time, medium swing. The notation includes dynamic markings like *mf* and articulation like accents and slurs. Chord symbols are written above the notes: G<sub>m1</sub><sup>6</sup>, A<sub>m1</sub><sup>7(b5)</sup>, D<sup>7(b9)</sup>, G<sub>m1</sub><sup>6</sup>, D<sub>m1</sub><sup>7(b5)</sup>, G<sup>7(b9)</sup>, C<sub>m1</sub><sup>7</sup>, G<sub>m1</sub><sup>6</sup>, B<sub>b</sub><sub>m1</sub><sup>7</sup>, E<sub>b</sub><sup>7</sup>, A<sub>m1</sub><sup>7(b5)</sup>, D<sup>7(b9)</sup>, G<sub>m1</sub><sup>6</sup>. The piece concludes with a double bar line and the word "FINE".

SOLOS (SX'S)

Handwritten musical notation for solo sections, consisting of three staves with diagonal slash marks indicating where a soloist would play. Chord symbols are written above the staves: G<sub>m1</sub><sup>6</sup>, C<sub>m1</sub><sup>7</sup>, G<sub>m1</sub><sup>6</sup>, A<sub>m1</sub><sup>7(b5)</sup>, D<sup>7(b9)</sup>, G<sub>m1</sub><sup>6</sup>. The section ends with a double bar line, a *mf* dynamic marking, and the instruction "D.S. AL FINE LAST TIME".

© 1957 (Renewed 1985) DIZLO MUSIC  
 This arrangement Copyright © 2002 DIZLO MUSIC  
 All Rights Controlled and Administered by EMI APRIL MUSIC INC.  
 All Rights Reserved International Copyright Secured Used by Permission

**D**  
**S**: Split Track/Melody  
**ST**: Full Stereo Track

# FOUR

BY MILES DAVIS

VERSION

**SWING!** *mf* *S*

**F**<sup>MA7</sup> **F**<sup>MA7</sup> **F**<sup>MA7</sup> **F**<sup>MA7</sup> **F**<sup>mi7</sup>

**B**<sup>b7</sup> **G**<sup>mi7</sup> **G**<sup>mi7</sup> **G**<sup>mi7</sup> **G**<sup>mi7</sup> **B**<sup>bmi7</sup>

**E**<sup>b7</sup> **A**<sup>mi7</sup> **G**<sup>#mi7</sup> **C**<sup>#7</sup> **G**<sup>mi7</sup> **C**<sup>#7</sup>

1. **A**<sup>mi7</sup> **G**<sup>#mi7</sup> **C**<sup>#7</sup> **G**<sup>mi7</sup> **C**<sup>7</sup> **F**<sup>MA7</sup>

2. **A**<sup>mi7</sup> **G**<sup>#mi7</sup> **G**<sup>mi7</sup> **C**<sup>7</sup> **F**<sup>6/9</sup> **(FINE)**

\* **SOLOS**  
**F**<sup>MA7</sup> **F**<sup>mi7</sup> **B**<sup>b7</sup> **G**<sup>mi7</sup>

**B**<sup>bmi7</sup> **E**<sup>b7</sup> **A**<sup>mi7</sup> **G**<sup>#mi7</sup> **G**<sup>mi7</sup>

1. **C**<sup>7</sup> **A**<sup>mi7</sup> **G**<sup>#mi7</sup> **G**<sup>mi7</sup> **C**<sup>7</sup>

2. **E**<sup>mi7(b9)</sup> **A**<sup>+7(#9)</sup> **D**<sup>mi7</sup> **G**<sup>#mi7</sup> **G**<sup>mi7</sup> **C**<sup>7</sup> **F**<sup>MA7</sup> **G**<sup>mi7</sup> **C**<sup>7</sup> **F**<sup>MA7</sup>

**D.S. AL FINE LAST TIME**

(BACK TO \* 2 MORE TIMES FOR SOLOS)

# Strasbourg-St. Denis

Roy Hargrove

Easy tempo Bass intro

$C_{mi}^7$   $D_{mi}^7$   $E_{\flat MA}^7$   $G^{7b9}$   $C_{mi}^7$   $D_{mi}^7$   $E_{\flat MA}^7$   $G^{7b9}$



$C_{mi}^7$   $D_{mi}^7$   $E_{\flat MA}^7$   $F^{7b9}$   $B_{\flat MA}^7$   $G^{7b9}$



Melody

$C_{mi}^7$   $D_{mi}^7$   $E_{\flat MA}^7$   $G^{7b9}$   $C_{mi}^7$   $D_{mi}^7$   $E_{\flat MA}^7$   $G^{7b9}$



$C_{mi}^7$   $D_{mi}^7$   $E_{\flat MA}^7$   $F^{7b9}$  1.  $B_{\flat MA}^7$   $G^{7b9}$



2.  $B_{\flat MA}^7$   $G^{7b9}$  B section transcription

$C_{mi}^7$   $D_{mi}^7$   $E_{\flat MA}^7$



Red is sax, blue is trumpet.

$G^{7b9}$   $C_{mi}^7$   $D_{mi}^7$   $E_{\flat MA}^7$



$G^{7b9}$   $C_{mi}^7$   $D_{mi}^7$   $E_{\flat MA}^7$



$F^{7b9}$   $B_{\flat MA}^7$   $G^{7b9}$



4

:D

▶: Split Track/Melody

▶: Full Stereo Track

# SO WHAT

VERSION

BY MILES DAVIS

MEDIUM SWING



10Y

BASS

mf

1.

2.

Copyright © 1959 Jazz Horn Music  
 Copyright Renewed  
 This arrangement Copyright © 2002 Jazz Horn Music  
 All Rights Administered by Sony/ATV Music Publishing, 8 Music Square West, Nashville, TN 37203  
 International Copyright Secured All Rights Reserved

TO CODA  $\oplus$

The first system consists of two staves. The treble staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. It contains two measures of chords: a dotted quarter note chord followed by an eighth note chord. The bass staff contains a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a quarter note chord.

\* SOLOS  
E<sub>m</sub>7

The second system is a solo section. It features two staves, both of which are filled with diagonal hatching. The chord E<sub>m</sub>7 is written above the treble staff and below the bass staff.

F<sub>m</sub>7

The third system is another solo section. It features two staves, both filled with diagonal hatching. The chord F<sub>m</sub>7 is written above the treble staff and below the bass staff.

E<sub>m</sub>7

The fourth system is a solo section. It features two staves, both filled with diagonal hatching. The chord E<sub>m</sub>7 is written above the treble staff and below the bass staff.

(AFTER SOLOS)  
(PIANO)

(BACK TO \* FOR MORE SOLOS)

The fifth system begins with the instruction "(AFTER SOLOS) (PIANO)". It consists of two staves. The treble staff has two measures of chords: a dotted quarter note chord followed by an eighth note chord. The bass staff has a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The system ends with the instruction "(BACK TO \* FOR MORE SOLOS)".

D.S. AL CODA

$\oplus$  CODA

The sixth system starts with the instruction "D.S. AL CODA". It consists of two staves. The treble staff has two measures of chords: a dotted quarter note chord followed by an eighth note chord. The bass staff has a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The system ends with a Coda symbol ( $\oplus$ ) and the word "CODA". The final two measures of the system show a treble staff with a dotted quarter note chord followed by an eighth note chord, and a bass staff with a melodic line ending in a quarter note chord.

28

CD

- ◆ 13: SPLIT TRACK/MELODY
- ◆ 14: FULL STEREO TRACK

# SPAIN

BY CHICK COREA

B $\flat$  VERSION

MED. SAMBA  
N.C.

The musical score for "Spain" is written in G major (three sharps) and 4/4 time. It begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The first staff contains the initial melody with chords F#m17, G#sus, G#sus, and G#. The second staff continues the melody with chords A, G#7, and F#m17. The third staff features a more complex harmonic structure with chords B7, Ema7, Ama7, D#7 (with a triplet), G#7, C#sus, and C#. The fourth staff returns to a non-chordal (N.C.) section. The fifth staff includes a first ending marked "TO CODA" and a second ending. The sixth staff contains a triplet and a G#7 chord. The seventh staff has F#m17 and B7 chords. The eighth staff features Ema7, Ama7, and D#7 chords. The ninth staff concludes with G#7, C#m1, and C#7 chords.

Copyright © 1973, 1982 UNIVERSAL MUSIC CORP.  
 Copyright Renewed  
 This arrangement Copyright © 2006 UNIVERSAL MUSIC CORP.  
 All Rights Reserved Used by Permission

F#mi7 B7 Ema7 Ama7 D#7 G#7

C#sus C#

SOLO (PLAY 3X'S)  
Ama7

G#7 F#mi7 B7

Ema7 Ama7 D#7 G#7 C#mi

C#7 Ama7 LAST TIME

G#7 F#mi7 B7

Ema7 Ama7 D#7 G#7

C#mi C#7 F#mi7 B7

Ema7 Ama7 D#7 G#7 C#sus C# D.C. AL CODA

⊕ CODA Ama7 E/C C#sus



# LA VIE EN ROSE

Bb instruments

PLAYED BY LOUIS ARMSTRONG

TRANSCRIBED BY MAURO GUENZA

[Click Here to Play Along](#)

The musical score consists of ten staves of music in the key of D major (two sharps). The first staff begins with a 4-measure rest and a D<sup>6</sup> chord. The second staff includes chords Em<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, Em<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, D<sup>6</sup>, and Em<sup>7</sup> Eb<sup>7</sup>, with fingerings 3 and 6 indicated. The third staff features D<sup>6</sup> and G chords. The fourth and fifth staves are identical, with chords G<sup>m</sup>, D/F<sup>#</sup>, F<sup>o</sup>, Em<sup>7</sup>, 7, and A. The sixth staff includes D<sup>6</sup>, Em<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, and D<sup>6</sup> chords, with fingerings 6 and 3, and a 'CANTATO' marking. The seventh staff has D<sup>6</sup>, G<sup>6</sup>, and C<sup>o</sup> chords. The eighth staff contains B<sup>m</sup>, E<sup>m</sup>, B<sup>b</sup><sup>o</sup>, A<sup>m</sup><sup>7</sup>, and D<sup>7</sup> chords. The ninth staff includes G<sup>6</sup>, B<sup>m</sup>, E<sup>m</sup>, A<sup>m</sup><sup>7</sup>, and D<sup>7</sup> chords, with fingerings 3 and 3, and accents (^) over the notes. The final staff shows a G chord with a 7-measure rest and a D chord, with a G chord at the end.

# BOURBON STREET PARADE

TRUMPET

THE FIREHOUSE JAZZ BAND

PAUL BARBARIN  
ARRANGED BY: BRUNO NASCIMENTO

The musical score is written for a trumpet in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of seven staves of music. The lyrics are: "FLY DOWN, OR DRIVE DOWN TO NEW ORLEANS THAT DITTY ITS FEET-TY HIST- OR-IO SCENES. I'LL TAKE YOU FAR- AGE YOU DOWN ON BOURBON STREET! WE'LL HIT ALL THE HOT SPOTS, YOU'LL MEET ALL THE BIG SHOTS, DOWN ON BOURBON STREET!"

Chords indicated in the score include: G, D7, G7, C, C#, E7, and A7. There are also some handwritten annotations like "Let's" and "D7" above the notes.