

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES**

**EDUARDO DE ABREU MORO**

**PIANO BEBOP E VIOLÃO CLÁSSICO:  
A GUITARRA DE PASQUALE GRASSO**

Porto Alegre  
2022



**EDUARDO DE ABREU MORO**

**PIANO BEBOP E VIOLÃO CLÁSSICO:  
A GUITARRA DE PASQUALE GRASSO**

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

Orientador: Prof Dr. Julio César da Silva Herrlein

Porto Alegre

2022

## CIP - Catalogação na Publicação

Moro, Eduardo de Abreu  
Piano Bebop e Violão Clássico: A Guitarra de  
Pasquale Grasso / Eduardo de Abreu Moro. -- 2022.  
89 f.  
Orientador: Julio César da Silva Herrlein.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto  
Alegre, BR-RS, 2022.

1. Jazz. 2. Pasquale Grasso. 3. Bebop. 4. Guitarra  
Solo. 5. Análise Musical. I. Herrlein, Julio César da  
Silva, orient. II. Título.

**ATA DA BANCA**



## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe, Ana Jacira, cujo consistente e amoroso interesse no que eu faço, desde sempre, me fez sentir valorizado. Eu jamais teria trilhado esse caminho sem alguém me mostrando que o que eu gostava tinha valor. Ela é a responsável por isso.

Ao meu pai, Mauro Moro, por ter apoiado minha decisão e fornecido todo o suporte em cada passo que trilhei, e ao meu irmão, Mauro Moro Júnior, por ter prestigiado com entusiasmo tantos momentos importantes desde meu início na música.

Ao meu avô, Ary Abreu, e ao meu primo, Leonardo Abreu, por terem sido meus primeiros modelos musicais.

A todos os amigos e familiares, dentro e fora da música, que acompanharam cada passo até aqui. Em especial, ao meu grande amigo Kevin Polga, que me dá imenso apoio desde os meus 15 anos e tem grande parte nos caminhos musicais que segui. Sem ele, eu estaria fazendo coisas completamente diferentes, e sinto muita gratidão pelo caminho que tenho trilhado.

À minha companheira, Giulia Nakata, por ter entregue apoio carinhoso e compreensivo nas fases finais do trabalho, além de me ajudar a revisar a escrita (e escutar muito Bud Powell nos últimos meses).

Ao meu orientador, Prof. Dr. Julio Herrlein, que além de imensa inspiração como profissional, ofereceu grande apoio e incentivo desde nosso primeiro contato.





## RESUMO

Este trabalho apresenta uma análise de diferentes aspectos do estilo de guitarra jazz de Pasquale Grasso, famoso nos últimos anos por seus arranjos de guitarra solo e pelo domínio que exhibe ao improvisar na linguagem *bebop*. Essa investigação se dá por meio da análise e comparação de transcrições de Grasso, de modo a encontrar os elementos musicais que compõem seus arranjos de guitarra e seu vocabulário linear. Antes, na primeira parte do trabalho, a investigação é do caminho percorrido pelo músico na construção de sua técnica: o violão clássico – seu objeto de estudo no Conservatório de Bolonha – e a tradição da guitarra jazz, seguida de uma breve descrição das características do piano *bebop*, parte importante de sua influência. Além de mapear elementos recorrentes nas gravações e performances de Pasquale, aponto para conexões entre seu estilo e o de Bud Powell, Charlie Parker, Art Tatum e Barry Harris, na forma de citações e de recursos harmônicos e lineares. O trabalho pode servir de ponto de partida para aqueles que desejam se aprofundar neste importante nome da guitarra jazz contemporânea.

Palavras – chave: Pasquale Grasso; Jazz; Bebop; Guitarra Solo; Análise Musical



## **ABSTRACT**

This work presents an analysis of different aspects of Pasquale Grasso's jazz guitar style. Recently, Grasso became famous for his solo guitar arrangements and mastery in the bebop improvisational language. This investigation takes place through the analysis and comparison of Grasso's transcriptions, in order to find the musical elements of his guitar arrangements and linear vocabulary. In the first part of the work, the investigation is on Grasso's path to build his technique: the classical guitar – his object of study at the Bologna Conservatory – and the jazz guitar tradition, followed by a brief description of the bebop piano, an important part of his influence. Besides mapping recurring elements on Pasquale's recordings and performances, I point to connections between his style and the styles of Bud Powell, Charlie Parker, Art Tatum and Barry Harris, in the form of quotations and harmonic and linear devices. This work can serve as a starting point for those who wish to delve deeper into this important name of contemporary jazz guitar.

Keywords: Pasquale Grasso; Jazz; Bebop; Solo Guitar; Musical Analysis



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Andrés Segovia, 1962. Fonte: Youtube <sup>6</sup> .....	21
Figura 2: Capa do método " <i>Hybrid Picking for Guitar</i> ", de Gustavo Assis-Brasil. ....	23
Figura 3: Wes Montgomery, 1965. Fonte: Youtube <sup>9</sup> .....	24
Figura 4: Virtuoso (1973) Fonte: Spotify.....	30
Figura 5: Bud Powell, 1958. Fonte: Morrison Hotel Gallery. <sup>16</sup> .....	32
Figura 6: Trecho de Art Tatum em Tea For Two (transcrição: Pellisorius Editions) .....	33
Figura 7: Trecho do solo de Powell em "Bouncing With Bud" (transcrição: D. DeMotta. Em vermelho, anotações do autor).....	34
Figura 8: Bud Powell. Fonte: Mosaic Images <sup>20</sup> .....	35
Figura 9: Pasquale Grasso, Março de 2015. Fonte: Youtube <sup>28</sup> .....	40
Figura 10: Pasquale Grasso, junho de 2017. Fonte: Youtube <sup>29</sup> Figura 11: Pasquale Grasso, julho de 2021. Fonte: Youtube <sup>30</sup> .....	41
Figura 12: Abertura de 8 casas de Pasquale. Fonte: Instagram @pasqualegrassomusic <sup>32</sup> ..	42
Figura 13: <i>Just One Of Those Things</i> , Bud Powell (transcrição do autor <sup>33</sup> ).....	43
Figura 14: <i>Just One Of Those Things</i> , Pasquale Grasso (transcrição do autor).....	43
Figura 15: <i>Tea For Two</i> Clark/James (transcrição do autor) .....	44
Figura 16: <i>Tea For Two</i> The Benson Orchestra (transcrição do autor) .....	44
Figura 17: <i>Tea For Two</i> Bud Powell (transcrição do autor) .....	44
Figura 18: <i>Tea For Two</i> Pasquale Grasso (transcrição do autor) .....	44
Figura 19: Introdução de <i>Tea For Two</i> Bud Powell (Tranccrição: David Rourke).....	45
Figura 20: Intro Tea For Two Pasquale Grasso (transcrição do autor) .....	45
Figura 21: Intro Tea For Two Pasquale Grasso (transcrição do autor).....	46
Figura 22: <i>Cherokee</i> , Bud Powell (transcrição: The Peter Maurice Music Co.) .....	47
Figura 23: <i>Cherokee</i> , Pasquale Grasso (transcrição do autor).....	47
Figura 24: <i>Cherokee</i> , Bud Powell (transcrição: The Peter Maurice Music Co.) .....	48
Figura 25: <i>Cherokee</i> , Pasquale Grasso (transcrição do autor).....	48
Figura 26: <i>Cherokee</i> , Bud Powell (transcrição: The Peter Maurice Music Co.) .....	48
Figura 27: <i>Cherokee</i> , Pasquale Grasso (transcrição do autor).....	48
Figura 28: <i>Cherokee</i> , Bud Powell (transcrição: The Peter Maurice Music Co.) .....	49
Figura 29: <i>Cherokee</i> , Pasquale Grasso (transcrição do autor).....	49
Figura 30: <i>Cherokee</i> , Bud Powell (transcrição: The Peter Maurice Music Co.) e Pasquale Grasso (transcrição do autor).....	49
Figura 31: <i>Cherokee</i> , Bud Powell (transcrição: The Peter Maurice Music Co.) .....	50
Figura 32: <i>Cherokee</i> , Bud Powell (transcrição: The Peter Maurice Music Co.) .....	51

Figura 33: <i>Cherokee</i> , Bud Powell (transcrição: The Peter Maurice Music Co.) .....	52
Figura 34: <i>Cherokee</i> , Bud Powell (transcrição: The Peter Maurice Music Co.) .....	53
Figura 35: <i>Cherokee</i> , Pasquale Grasso (transcrição do autor).....	54
Figura 36: <i>Cherokee</i> , Pasquale Grasso (transcrição do autor).....	55
Figura 37: <i>Cherokee</i> , Pasquale Grasso (transcrição do autor).....	56
Figura 38: <i>Charlie Parker Omnibook</i> , p. 62. ....	57
Figura 39: <i>Koko</i> , Pasquale Grasso (transcrição do autor) .....	57
Figura 40: <i>Charlie Parker Omnibook</i> , p. 62. ....	58
Figura 41: <i>Koko</i> , Pasquale Grasso (transcrição do autor) .....	58
Figura 42: Intro de I'll Remember April, Bud Powell (transcrição do autor).....	59
Figura 43: Intro de I'll Remember April, Pasquale Grasso (transcrição do autor) .....	59
Figura 44: frase em Everything Happens To Me, Bud Powell (transcrição do autor) .....	60
Figura 45: frase em Everything Happens To Me, Pasquale Grasso com Samara Joy (transcrição do autor) .....	60
Figura 46: frase em Everything Happens To Me, Pasquale Grasso com Samara Joy (transcrição do autor) .....	60
Figura 47: décimas em <i>Cherokee</i> , Pasquale Grasso (transcrição do autor).....	61
Figura 48: décimas em <i>Over The Rainbow</i> .....	61
Figura 49: Art Tatum em <i>Cherokee</i> . <i>Art Tatum Solo Book</i> , p 37. (em vermelho, anotações do autor) .....	62
Figura 50: décima durante improviso em <i>Blues in Bebop</i> (Kenny Dorham).....	62
Figura 51: décima durante improviso em <i>Over The Rainbow</i> .....	62
Figura 52: mov. contrário em <i>In a Sentimental Mood</i> .....	63
Figura 53: mov. contrário em <i>Cherokee</i> .....	63
Figura 54: mov. contrário em <i>Body And Soul</i> .....	63
Figura 55: corrida na escala dominante diminuta em <i>Over The Rainbow</i> .....	64
Figura 56: corrida na escala de tons inteiros em <i>Over The Rainbow</i> .....	64
Figura 57: corrida com cromáticos na tríade de Eb em <i>Cherokee</i> .....	64
Figura 58: corrida em terças diatônicas com aproximações em lá bemol maior em <i>Tea For Two</i> .....	65
Figura 59: corrida na pentatônica de fá menor em <i>Tea For Two</i> .....	65
Figura 60: corrida com o arpejo de Fm7(b5) em <i>Over The Rainbow</i> .....	65
Figura 61: <i>The Barry Harris Harmonic Method For Guitar</i> , p. 3. ....	66
Figura 62: <i>The Barry Harris Harmonic Method For Guitar</i> , p. 3. ....	67
Figura 63: <i>Major Sixth Diminished</i> em terças em <i>All The Things You Are</i> .....	67
Figura 64: <i>Major Sixth Diminished</i> em <i>Over The Rainbow</i> .....	68

Figura 65: <i>Major Sixth Diminished</i> em mov. contrário em <i>These Foolish Things</i> .....	68
Figura 66: <i>Minor Sixth Diminished</i> em <i>Dancing In The Dark</i> .....	68
Figura 67: <i>The Barry Harris Harmonic Method For Guitar</i> , p. 60. ....	69
Figura 68: <i>dominant notes inferiores</i> em <i>Over The Rainbow</i> .....	69
Figura 69: <i>dominant note inferior</i> em <i>Cherokee</i> .....	70
Figura 70: <i>dominant notes inferiores</i> em <i>This Time The Dream's On Me</i> .....	70
Figura 71: <i>dominant notes superiores</i> em <i>This Time The Dream's On Me</i> .....	70
Figura 72: Solo de <i>Billie's Bounce</i> , <i>Charlie Parker Omnibook</i> <sup>37</sup> , p. 80.....	71
Figura 73: Trecho de Pasquale em <i>Blues In Bebop</i> . ....	71
Figura 74: Charlie Parker em " <i>Koko</i> ". <i>Charlie Parker Omnibook</i> , p. 63. ....	71
Figura 75: Solo de Bud Powell em <i>I'll Remember April</i> . ....	72
Figura 76: Trecho de Pasquale em <i>It Don't Mean A Thing</i> . ....	72
Figura 77: Solo de <i>Now's The Time</i> , <i>Charlie Parker Omnibook</i> , p.77.....	72
Figura 78: Trecho de Pasquale em <i>Blues In Bebop</i> . ....	73
Figura 79: Trecho de Parker em <i>Donna Lee</i> , <i>Charlie Parker Omnibook</i> , p. 48.....	73
Figura 80: Trecho de Pasquale em <i>Groovin' High</i> .....	73
Figura 81: Charlie Parker em <i>Scrapple From The Apple</i> , <i>Charlie Parker Omnibook</i> , p. 17. .	74
Figura 82: Trecho de Pasquale em <i>Blues In Bebop</i> . ....	74
Figura 83: Parker em <i>Dewey Square</i> . <i>Charlie Parker Omnibook</i> , p. 15.....	74
Figura 84: Trecho de Pasquale em <i>All The Things You Are</i> .....	75
Figura 85: Trecho de Parker em <i>Now's The Time</i> , <i>Charlie Parker Omnibook</i> , p.77.....	75
Figura 86: Trecho de Pasquale em <i>Ornithology</i> . ....	75
Figura 87: " <i>The Right Hand According To Tatum</i> ", p.43.....	76
Figura 88: terças diatônicas com aproximações em lá bemol maior em <i>Tea For Two</i> , Pasquale Grasso (transcrição do autor) .....	76
Figura 89: " <i>The Right Hand According To Tatum</i> ", p.58.....	77
Figura 90: padrão enclosure na tríade de G em <i>I'll Remember April</i> , Bud Powell (transcrição do autor) .....	77
Figura 91: padrão enclosure na tríade de F em <i>Fine and Dandy</i> , Bud Powell (transcrição do autor) .....	78
Figura 92: padrão enclosure na tríade de F em <i>Blue Rose</i> , Pasquale Grasso (transcrição do autor) .....	78
Figura 93: padrão enclosure na tríade de Eb em <i>Cherokee</i> , Pasquale Grasso (transcrição do autor) .....	78
Figura 94: " <i>The Right Hand According To Tatum</i> ", p. 59.....	79

Figura 95: padrão de aprox. cromática na tríade de Ab em <i>In A Mellow Tone</i> , Pasquale Grasso (transcrição do autor).....	79
Figura 96: padrão de aprox. cromática na tríade de Ab em <i>Cherokee</i> , Pasquale Grasso (transcrição do autor) .....	79
Figura 97: "The Right Hand According To Tatum", p. 61.....	80
Figura 98: " <i>broken arpeggio</i> " em Gm6 em <i>It Don't Mean A Thing</i> , Pasquale Grasso (transcrição do autor) .....	80



## SUMÁRIO

<b>LISTA DE ILUSTRAÇÕES .....</b>	<b>13</b>
<b>SUMÁRIO.....</b>	<b>17</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>18</b>
<b>1. GUITARRA JAZZ E VIOLÃO CLÁSSICO .....</b>	<b>20</b>
1.1 PARTICULARIDADES TÉCNICAS .....	20
1.2 PARTICULARIDADES ESTILÍSTICAS.....	26
1.3 UMA REVISÃO DA GUITARRA SOLO NO JAZZ.....	29
<b>2. PIANO BEBOP .....</b>	<b>32</b>
<b>3. PASQUALE GRASSO .....</b>	<b>36</b>
3.1 BIOGRAFIA .....	36
3.2 TÉCNICA .....	39
3.3 ARRANJOS SOLO.....	43
3.4 FRASEADO .....	71
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>81</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>82</b>
<b>TRANSCRIÇÃO COMPLETA – OVER THE RAINBOW .....</b>	<b>84</b>

## INTRODUÇÃO

Desde que entrei no jazz, me senti sempre confortável com a simplicidade de um som que consiste puramente na guitarra ligada ao amplificador. Também aprecio o som da distorção e da infinita gama de efeitos no instrumento, mas gosto especialmente da sonoridade tradicional da guitarra. Nesse sentido, a guitarra jazz *straight-ahead*<sup>1</sup> foi um lugar que me fez bem. De imediato me chamou a atenção quando escutei o EP *Solo Standards Vol. 1*, de Pasquale Grasso. Era um guitarrista de hoje, sem nenhum efeito de guitarra, utilizando um vocabulário antigo e com extremo nível técnico.

Diferente da maioria das figuras aclamadas da guitarra contemporânea, Pasquale faz uma escolha estilística que foge do jazz moderno como o entendemos hoje – onde há a utilização de métricas irregulares, harmonias suspensas e exploração dos mais variados timbres e efeitos de guitarra. Sua maneira de tocar é um resgate dos anos 1930 e 1940 (das Eras *swing* e *bebop*<sup>2</sup>), linguagens cujo domínio é exibido com autoridade por Grasso.

Mas o sucesso do músico não se limita à pura nostalgia. Pasquale traz uma novidade que salta aos olhos do ouvinte: a tradução, na guitarra, da sonoridade de virtuosos do piano como Art Tatum e Bud Powell, missão que – segundo Pat Metheny (2016) e Peter Bernstein (2020)<sup>3</sup> – talvez ainda não tivesse sido cumprida com tamanho êxito. A guitarra de Pasquale Grasso é uma espécie de união da técnica do violão clássico – no qual se formou em 2012 no Conservatório de Bolonha – e dos vocabulários melódico e harmônico da tradição do *bebop*, tendo Powell e Charlie Parker como suas principais referências.

A figura da guitarra que mais recebe destaque como sua influência é Charlie Christian (1916-1942), precursor da guitarra jazz moderna (em comparação à guitarra da Era *swing*) e um dos fundadores do *bebop*. Suas demais referências são as grandes figuras da época: Duke Ellington, Charlie Parker, Bud Powell, Fats Navarro, Tadd Dameron, Art Tatum, além do célebre pianista, educador e um dos últimos remanescentes da tradição do *bebop*, Barry Harris, falecido em 2021.

Buscar compreender como Pasquale elabora seus arranjos e improvisos, que recursos harmônicos e lineares utiliza e o que compõe sua técnica é o objetivo do presente trabalho. O mesmo está organizado da seguinte forma:

---

<sup>1</sup> Denominação para os estilos de jazz que não incorporam as influências do rock e demais estilos que se misturaram ao gênero a partir dos anos 1960.

<sup>2</sup> Subgêneros do jazz. O primeiro se refere à Era das *big bands*, como as lideradas por Benny Goodman ou Duke Ellington, enquanto o segundo se refere ao estilo desenvolvido por músicos como Charlie Parker e Dizzy Gillespie.

<sup>3</sup> As respectivas citações se encontram no capítulo 3.

No primeiro capítulo, investigo diferenças técnicas e estilísticas entre os universos da guitarra jazz e do violão clássico, abordando a postura, a técnica de mão esquerda e mão direita, as tendências de textura nos dois estilos, entre outros tópicos, finalizando com uma revisão das importantes gravações de guitarra jazz no formato solo.

No segundo capítulo, me dedico a explicar brevemente o que caracteriza o estilo do piano *bebop* e como o mesmo se diferencia do *stride*, introduzindo a figura de Bud Powell.

Início o terceiro e último capítulo realizando uma retrospectiva da vida musical de Pasquale Grasso, desde seu início nos estudos, sua ligação com o *bebop*, Bud Powell e Barry Harris, até seu sucesso nos EUA. Sigo para abordar a técnica de Grasso, conectando com o primeiro capítulo e comentando as influências do violão clássico.

Por fim, na segunda metade do último capítulo, apresento transcrições, ora minhas e ora de outrem, apontando as influências de Bud Powell e Art Tatum nos arranjos de Pasquale, além de sua aplicação do sistema harmônico de Barry Harris e da linguagem fraseológica de Charlie Parker.

## 1. GUITARRA JAZZ E VIOLÃO CLÁSSICO

A guitarra e o violão são instrumentos muito próximos: possuem a mesma afinação, o mesmo número de cordas e o mesmo braço. Com isso, são idênticos em partes importantes da sua técnica: compartilham as mesmas aberturas (*voicings*<sup>4</sup>) de acordes, as mesmas digitações de escalas e arpejos e até mesmo técnicas mais específicas como ligados, *slides* e harmônicos naturais; se estivermos falando do violão com cordas de aço, as semelhanças aumentam, com a inclusão de técnicas como o *bend* e o *palm mute*.

Para abordar o estilo único do guitarrista italiano Pasquale Grasso, é necessário antes destacar as diferenças entre dois nichos importantes em sua formação: a guitarra no jazz e o violão na música de concerto.

Em meio a todas as características compartilhadas entre os dois instrumentos, eles ainda possuem algumas diferenças fundamentais, que ficam ainda mais evidentes quando analisamos do ponto de vista de dois estilos musicais distintos:

### 1.1 Particularidades Técnicas

#### - A postura:

Este é o ponto que mais chama a atenção visualmente quando observamos o que existe de diferente na abordagem de cada um.

O apoio na perna esquerda é típico do violão clássico, geralmente com um apoio de pé ou suporte, proporciona uma postura mais ereta e deixa o braço esquerdo mais livre para acessar regiões diferentes do instrumento.

“Mantenha as costas eretas, utilize uma cadeira sem braços e um suporte de pé de 4 a 6 polegadas posicionado abaixo do pé esquerdo (...) Apoie o instrumento em quatro pontos: 1) contra o corpo; 2) por dentro do antebraço, no ponto mais alto da curva do violão; 3) por dentro da coxa direita; 4) descansando na perna esquerda, na curva natural do violão. O braço do violão deve estar em um ângulo aproximado de 35°” (Parkening, 1972, p. 10 e 11)<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Organização das notas de um acorde.

<sup>5</sup> N. T. – Use a straight back, armless chair and a footstool from 4 to 6 inches high placed under the left foot (...) Secure the instrument at four points: 1) against the body; 2) inside the forearm on the highest point of the curve of the guitar; 3) inside the right thigh; 4) resting on the left leg in the natural curve of the guitar. The neck of the guitar should be at an approximate 35° angle (Parkening, 1972, p. 10 e 11).

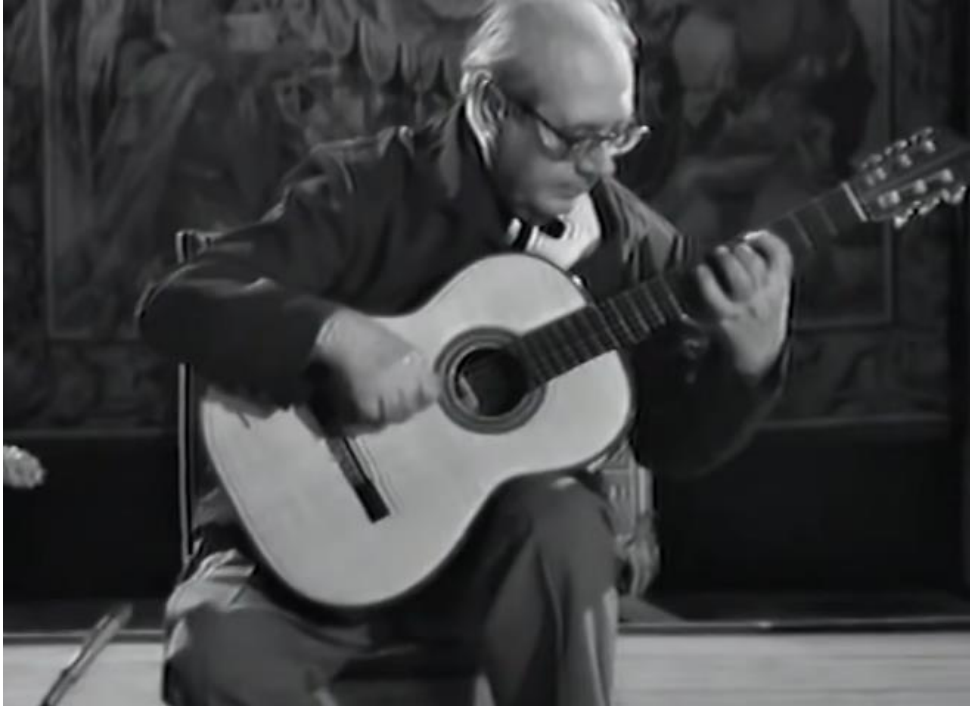


Figura 1: Andrés Segovia, 1962. Fonte: Youtube<sup>6</sup>

Na guitarra – quando não é tocada de pé –, o apoio na perna direita é quase sempre a regra (e talvez seja o mais intuitivo: ocorre em todos os estilos onde há guitarra elétrica), facilitando movimentar o corpo no assento.

#### - A técnica de mão direita:

Depois da postura, a mão direita é o mais evidente.

O violão em geral costuma ser tocado com dedos e unhas, e ignorando o dedo mínimo no caso do clássico, utilizando polegar, indicador, médio e anelar. A utilização do dedo mínimo foi, historicamente, objeto de controvérsia na comunidade violonística.

“Outra importante questão imprescindível de abordagem é quanto à utilização do quinto dedo da mão direita, dedo mínimo, um tema pouco explorado, mas, também, gerador de polêmicas entre os violonistas. A primeira referência ao assunto na história do violão encontra-se no método *Escuela de Guitarra*, publicado em 1825 por Dionísio Aguado (1781 – 1849). Aguado foi o primeiro violonista a propor efetivamente o uso de todos os dedos da mão direita nos estudos de arpejos.” (Maia, 2007, p. 17-18).

---

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wpg1ygoooMw>>. Acesso em: 01 de nov. 2021.

Na guitarra, em geral, costuma-se utilizar exclusivamente a palheta para atacar as cordas, tanto para acordes quanto para linhas melódicas. Segundo Maia (2007), é possível traçar uma provável relação entre o uso da palheta nas cordas de aço, e o uso dos dedos nas cordas de náilon. Também é interessante observar como o uso da palheta se consolidou entre os norte-americanos, onde o violão com cordas de aço e a guitarra elétrica predominam (não desconsiderando que sempre há exceções: independentemente da tradição, há aqueles que tocam cordas de aço com os dedos, e outros que utilizam a palheta no náilon).

A palheta possibilita também – e esse é um dos aspectos fundamentais que distingue a guitarra popular – a execução de levadas com maior efeito percussivo, devido ao ruído gerado pelo ataque da palheta nas cordas ora abafadas, ora soando.

Por sinal, o acompanhamento rítmico é a função original da guitarra no jazz – Berendt (1922-2000) traça seu início com Johnny St. Cyr e Lonnie Johnson (o primeiro integrou com guitarra ou banjo os grupos de King Oliver e Louis Armstrong) –, sendo parte integrante da seção rítmica e fornecendo uma marcação constante junto com o contrabaixo. O instrumento passa a ter lugar de destaque como solista somente após a inovação da guitarra elétrica, aliada à genialidade do fundador da guitarra moderna, Charlie Christian, que teve seus solos eternizados nas gravações com o conjunto de Benny Goodman e nas sessões no bar *Minton's Playhouse*, no *Harlem*. Apesar disso, a guitarra exclusivamente rítmica nunca desapareceu, tendo mestres como Freddie Green, da *big band* de Count Basie, mantendo essa tradição.

“Freddie Green é o único guitarrista que passou pela ruptura instaurada por Charlie Christian na história da guitarra de jazz como se ela nunca tivesse existido.” (Berendt, 2005, p. 372).

Existe ainda uma técnica que une os dois mundos: a palhetada híbrida (*hybrid picking*), que consiste na combinação de palheta e dedos médio, anelar e mínimo.

“A técnica de palhetada híbrida tem sido usada por um grande número de guitarristas durante anos. Brett Garsed, Carl Verheyen, Danny Gatton, Shawn Lane, Wayne Krantz, Steve Trovato, Albert Lee e Jerry Donahue são apenas alguns exemplos de pessoas que tem combinado palheta e dedos para tocar (...) Como tenho a experiência do violão clássico, foi realmente difícil não usar os dedos da mão direita para tocar guitarra ou violão. Eu senti que a polifonia, as vozes independentes, o repertório do violão clássico, os estilos brasileiros ao violão, e o jazz eram todos aspectos essenciais do meu *playing*. Esses estilos não podem ser tocados utilizando apenas a palheta” (Assis-Brasil, 2005, p. 5)<sup>7</sup>.

Ainda é possível acrescentar diversos nomes da guitarra contemporânea que utilizam a técnica: Jonathan Kreisberg, Lage Lund, Julian Lage, Gilad Hekselman e Pasquale Grasso.

A combinação permite a agilidade e a sonoridade uniforme proporcionadas pela palheta aliadas às possibilidades trazidas pelos dedos: vozes independentes e acordes com salto de corda – difíceis com o uso exclusivo da palheta – são facilitados. A execução de acordes também é suavizada com a técnica, uma vez que a palheta invariavelmente gera ruídos, além de não possibilitar o ataque simultâneo de todas as notas.

“O principal problema envolvendo a palheta é que a maioria dos guitarristas são bons tocando com uma, mas possuem limitações para tocar duas ou mais melodias independentes ao mesmo tempo (também conhecido como contraponto). Alguns intervalos grandes são difíceis de tocar, especialmente quando possuem notas que pulam cordas (...) É por isso que acredito que a melhor opção para os guitarristas que desejam utilizar todas as técnicas combinadas em uma permanece sendo a palhetada híbrida”. (Assis-Brasil, 2005, p. 5)<sup>8</sup>.



Figura 2: Capa do método "*Hybrid Picking for Guitar*", de Gustavo Assis-Brasil.

<sup>7</sup> N. T. – The hybrid picking technique has been used by a large number of guitarists for years. Brett Garsed, Carl Verheyen, Danny Gatton, Shawn Lane, Wayne Krantz, Steve Trovato, Albert Lee, and Jerry Donahue are just some examples of people that have combined pick and fingers to play (...) As I have a classical guitar background, it was really hard not to use the fingers of the right hand to play the electric or the acoustic guitar. I felt that polyphony, independent voices, classical guitar repertoire, Brazilian guitar styles, and jazz were all essential aspects of my playing. These styles cannot be played using only the pick. (Assis-Brasil, 2005, p. 5)

### - A técnica de mão esquerda:

No violão clássico, o polegar fornece suporte enquanto os demais dedos digitam. “O polegar não é usado para apertar uma corda” (Parkening, 1997, p.26). Procura-se manter os dedos apontando para cima, evitando rotação. Também existe uma igual importância para cada dedo, sem priorizar uns em detrimento de outros. Procura-se o máximo de economia de movimento.

Na guitarra, em geral, a mão esquerda pode variar. Ao contrário do que se busca no violão clássico, muitas vezes o dedo mínimo é deixado de lado, dando prioridade a aberturas entre o dedo indicador e anelar. Isso também faz os dedos rotacionarem levemente, ficando mais paralelos ao braço.



Figura 3: Wes Montgomery, 1965. Fonte: Youtube<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> N. T. – The main issue regarding the pick is that the majority of guitar players are good at playing with it but have limitations playing two or more independent melodies at the same time (aka counterpoint). Some wide intervals are hard to play, especially when they have notes that skip strings (...) That's why I believe the best option for guitarists that want to use all techniques combined into one remains hybrid picking (Assis-Brasil, 2005, p. 5).

<sup>9</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=olSe\\_oyim5Q&t=315s](https://www.youtube.com/watch?v=olSe_oyim5Q&t=315s)>. Acesso em: 01 de nov. 2021.



Wes Montgomery, um dos guitarristas mais influentes da história do jazz, é um perfeito exemplo de como a técnica da guitarra pode fugir largamente da padronizada no violão clássico: na mão direita, atacava as cordas exclusivamente com o polegar; na mão esquerda, raramente utilizava o dedo mínimo, realizando com frequência aberturas de quatro casas entre os dedos indicador e anelar. Também, por vezes, aplicava o polegar da mão esquerda para tocar o bordão dos acordes.

#### - Outras técnicas:

Existem ainda técnicas com a finalidade específica de gerar determinados efeitos de timbre, articulação e ornamentação. A maioria delas é possível em ambos os instrumentos, mas por vezes acabam funcionando de maneira bastante diferente devido às particularidades de cada um.

O *bend* – técnica que consiste em empurrar a corda para cima ou para baixo de modo a alterar a altura sem a utilização dos trastes – é utilizada amplamente na guitarra blues e rock, mas eventualmente também tem seu lugar no jazz, especialmente no caso de guitarristas mais ligados ao blues como George Benson. Já na tradição de violão clássico – e no violão náilon em geral – praticamente nunca é utilizada; aqui, a limitação é da natureza do instrumento: o *bend* tem pouco efeito nas cordas de náilon, ao passo que no violão com cordas de aço a técnica é mais comum.

O *slide* – que consiste em deslizar o dedo de um traste a outro, atacando apenas na primeira nota – aparece em ambas as tradições. É especialmente útil na guitarra jazz para simular a articulação de instrumentos de sopro durante a improvisação, e também para executar glissandos.

Os ligados – semelhante ao *slide*, mas “martelando” ou puxando a corda ao invés de deslizar – funcionam de maneira muito parecida tanto no violão quanto na guitarra, onde também recebem os nomes *hammer-on* e *pull-off*; no segundo caso, possuem um pouco mais de sustentação dependendo das configurações de timbre.

Os harmônicos naturais – gerados quando se encosta levemente o dedo em determinada região da corda, sem pressioná-la, de forma que, quando atacada, gere algum harmônico da nota que corresponde à corda solta, é outra técnica que é quase idêntica em ambos.

A técnica de trêmolo – que consiste em atacar uma mesma corda repetidas vezes, de modo a gerar o efeito de uma nota que se sustenta ao longo do tempo – funciona de maneira parecida em ambos. Na guitarra, a utilização da palheta remete à mesma técnica em outros instrumentos de corda, como o bandolim. No violão clássico e flamenco, é comum que seja executado alternando os dedos indicador, médio e anelar, enquanto o polegar realiza uma linha de baixo.

O *vibrato* – técnica em que se oscila continuamente a altura de uma mesma nota – varia: no violão em geral, costuma ser executado movendo o dedo horizontalmente. Na guitarra, costuma ser executado movimentando a corda levemente para cima e para baixo. É muito mais utilizado no blues e no rock do que no jazz.

## 1.2 Particularidades Estilísticas

Abordados os aspectos técnicos no sentido mais ergonômico e da constituição dos instrumentos, nos é aberto o caminho para falar sobre as particularidades de cada estilo, desde os aspectos mais evidentes, como repertório, até os mais específicos, como algumas formas de textura:

### - Repertório:

Tanto o violão clássico quanto a guitarra jazz possuem um repertório comum essencial a um músico do estilo: no violão clássico, lidamos com um repertório que passa por diversos períodos da história da música de concerto, desde adaptações das obras de Bach e Beethoven, peças de violonistas lendários como Fernando Sor e Francisco Tarrega até os estudos de Villa-Lobos e Leo Brouwer. Parte do repertório é composto por obras feitas especificamente para o instrumento, enquanto outras são reduções ou adaptações.

Já na guitarra jazz, parte grande do repertório são os chamados *jazz standards*: músicas consagradas do cancionário estadunidense, muitas delas provenientes da tradição dos musicais – de compositores como Jerome Kern, Cole Porter, George Gershwin, Harold Arlen e Irving Berlin – e outras sendo composições dos próprios *performers* que marcaram o estilo – como Duke Ellington, Billy Strayhorn, Thelonious Monk e Charlie Parker.

### - Improvisação:

Se tivermos de eleger um aspecto como o mais fundamental para traçar a diferença entre as duas tradições, este certamente é um forte candidato. A improvisação é o pilar do estilo jazzístico, tanto ornamentando a melodia original quanto em espaços destinados à

criação espontânea sobre a progressão harmônica da música. Funciona de maneira diferente na tradição de concerto: existe um espaço para a marca do intérprete no que se refere à dinâmica e, até certo ponto, ritmo. Também existe a *cadenza*, espaço na peça reservado ao solista que pode conter uma criação espontânea. No passado da música de concerto, a improvisação possuía um lugar de maior destaque (inclusive com composições instantâneas), como explica John Mortensen em entrevista de 2020 ao *The Guardian*: “Bach era capaz de improvisar fugas não porque ele era único, mas porque quase todo tecladista devidamente treinado em sua época conseguia. Era enraizado em seu pensamento musical desde o início de seus estudos.”<sup>10</sup>

No jazz – à exceção do *free jazz*<sup>11</sup> dos anos 60 e estilos posteriores – a improvisação acontece sobre a base harmônica do tema, que pode ser um *jazz standard* ou uma padrão harmônico já estabelecido, como é o caso da *forma blues*<sup>12</sup>. A melodia principal é executada ao início e ao fim da performance, com os improvisos ocorrendo no meio.

“O músico de jazz sobrepõe à harmonia dada da canção ou do blues novas linhas melódicas. Isso pode ser feito de duas formas: na primeira, a melodia da canção ou blues é apenas embelezada – “ornamentada” – e sutilmente modificada – André Hodeir aplica a esse tipo de improvisação o conceito *paraphrase*; na segunda, criam-se linhas melódicas completamente novas sobre a harmonia dada, um modo de improvisação que Hodeir define como *chorus frase*.

A *paraphrase* que ornamenta, isto é, embeleza, foi o modo de improvisação predominante das formas mais antigas de jazz. Como contou o clarinetista de Nova Orleans, Buster Bailey: ‘Naquela época, eu não sabia o que eles queriam dizer com improvisação. Mas embelezamento (*embellishment*) era uma expressão que eu entendia. Era isso que acontecia em Nova Orleans: embelezamento’. A *chorus frase*, criação de linhas melódicas completamente novas, é o modo de improvisação predominante do jazz moderno.” (Berendt, 2021, p. 189-190.)

Além de improvisar sobre uma progressão dada, o intérprete pode ainda rearmonizar a música de maneira espontânea, utilizando recursos como substituição diatônica, dominantes secundárias, segundo cadencial, substituição por trítono, entre outros.

---

<sup>10</sup> N.T – “Bach could improvise fugues not because he was unique, but because almost any properly trained keyboard player in his day could. It was built into their musical thinking from the very beginning of their training.” (John Mortensen, *The Guardian*, 2020)

<sup>11</sup> Subgênero do jazz que se utiliza da improvisação livre, onde muitas vezes a forma é abandonada.

<sup>12</sup> Característica do gênero blues. Originalmente, é uma forma de 12 compassos formada exclusivamente por acordes dominantes, podendo vir com algumas variações. No jazz, a forma blues possui diversas rearmonizações consagradas.

Devido à prática da rearmonização entre os músicos do estilo, as harmonias convencionadas para os *standards* podem variar bastante daquelas utilizadas nas versões originais dos filmes e musicais.

#### **- Blocos de acorde x Contraponto**

Mais uma visão geral do que uma regra, este é outro aspecto que marca os dois tipos de abordagem: os arranjos de guitarra jazz (popularmente chamados de *chord melody*) por serem em sua grande maioria de canções populares – onde predomina a textura de melodia acompanhada – tendem a ter a homofonia como regra. O pensamento “acorde + melodia na ponta” (quase subentendido no termo *chord melody*) gera uma preferência pelos blocos de acorde sobre a construção de linhas melódicas independentes (contrapontísticas).

Outra característica que explica esta tendência é de natureza técnica: a palheta não permite que mais de uma linha melódica seja executada simultaneamente, tornando difícil um tratamento especial para cada voz do acorde. Assim, o movimento de atacar o acorde como um bloco é o mais intuitivo.

Esse não é o caso do violão clássico, onde o repertório é extremamente polifônico: vindo da tradição da música europeia – que explorou ao limite a música orquestral e coral – a utilização de linhas melódicas independentes é fundamental, seja por executar reduções de uma música originalmente de orquestra ou piano, seja pela busca dos compositores de explorar ao limite as possibilidades do instrumento.

### 1.3 Uma Revisão da Guitarra Solo no Jazz

Uma vez que nosso objeto de estudo é, em grande parte, arranjos de guitarra solo, convém realizar uma breve revisão dos principais expoentes da guitarra que gravaram nesta configuração:

O início da guitarra solo no jazz se mistura com influências do blues, de um lado, e com influências da música clássica, de outro, sendo Johnny St. Cyr e Lonnie Johnson exemplos do primeiro caso, e o ítalo-americano Eddie Lang exemplo do segundo. São de Lang as primeiras gravações que podem ser atribuídas à guitarra jazz solo, todas gravadas no ano de 1927: “*April Kisses*”, de sua autoria, “*A Little Love, A Little Kiss*”, de Stanislaw Silesu, e “*Prelúdio*” de Sergei Rachmaninoff.

Outro exemplo notável é o guitarrista Carl Kress, considerado, ao lado de Lang, grande pioneiro da guitarra jazz. Kress tocava originalmente banjo, razão pela qual utilizava a guitarra afinada em quintas, entre outras afinações alternativas. Entre 1938 e 1939, gravou composições como “*Afterthoughts*” e “*Love Song*”, com uma sonoridade bastante característica devido à suas afinações particulares.

Há ainda gravações solo de Django Reinhardt, em meados de 1950, com composições como a emblemática *Nuages*. Snoozer Quinn, na fronteira entre o jazz e o blues, gravou algumas faixas de guitarra solo em 1948 pouco antes de falecer, como *You Took Advantage of Me*, *Snoozer’s Telephone Blues* e *Out of Nowhere*.

É comum, mesmo entre guitarristas que não se focam neste nicho, ter uma ou outra faixa em seus discos tocando totalmente desacompanhados. No entanto, para melhor separar as coisas, selecionei alguns discos importantes que são integralmente de guitarra solo.

No final dos anos 50, os álbuns de Bill Harris (Bill Harris – 1956), Al Viola (*Solo Guitar* – 1957) e algumas faixas de *Solo in Rio* (1959), de Luis Bonfá, exploram o violão de nylon na roupagem jazzística, tocando arranjos de *jazz standards* ora respeitando a linguagem, ora trazendo eventuais elementos e técnicas de outros estilos do nylon. É o caso de Bonfá trazendo um pouco de samba em “*Tenderly*” e Viola fazendo clara referência harmônica e técnica à guitarra flamenca em “*Yesterdays*”.

O início e o fim dos anos 1960 são marcados por dois belos discos de guitarra solo: *The Man With The Blue Guitar* (1962), de Johnny Smith, e *Soliloquy* (1969) do guitarrista de 7 cordas, George Van Eps. Enquanto o primeiro utiliza quase que exclusivamente a palheta, o segundo ataca as cordas somente com os dedos. Smith usa rubato largamente sendo, no aspecto rítmico, mais minimalista que Van Eps, que não deixa muitos espaços e utiliza um tempo constante na maioria das faixas. A sétima corda de Van Eps, naturalmente, faz com

que o baixo se destaque em seus arranjos, ainda que não explore por muito tempo a técnica de *walking bass* (o “baixo caminhante”, linha de baixo característica do estilo onde os ataques acontecem marcando o pulso, em semínimas ininterruptas).

É o disco *Virtuoso* (1973), de Joe Pass, que definitivamente chama a atenção do mundo do jazz para a guitarra solo. Pass traz um virtuosismo que não havia sido visto até então nesta configuração. São diversos os elementos que chamam atenção em *Virtuoso*: A guitarra sem amplificação (com exceção de “*Here’s That Rainy Day*”); a alternância entre o uso exclusivo de palheta, o uso exclusivo de dedos e palhetada híbrida; a presença de levadas bastante percussivas com palheta, que destaca o som áspero obtido pela gravação da guitarra acústica; frequentes linhas improvisadas e momentos de improvisação (indo contra a tendência mais “arranjada” de seus antecessores); a forte influência bebop e blues no fraseado; o uso frequente de rubato; a textura *walking bass* + comping (tipo de acompanhamento improvisado do jazz) realizando as duas funções simultaneamente, se utilizando da palhetada híbrida para tal.

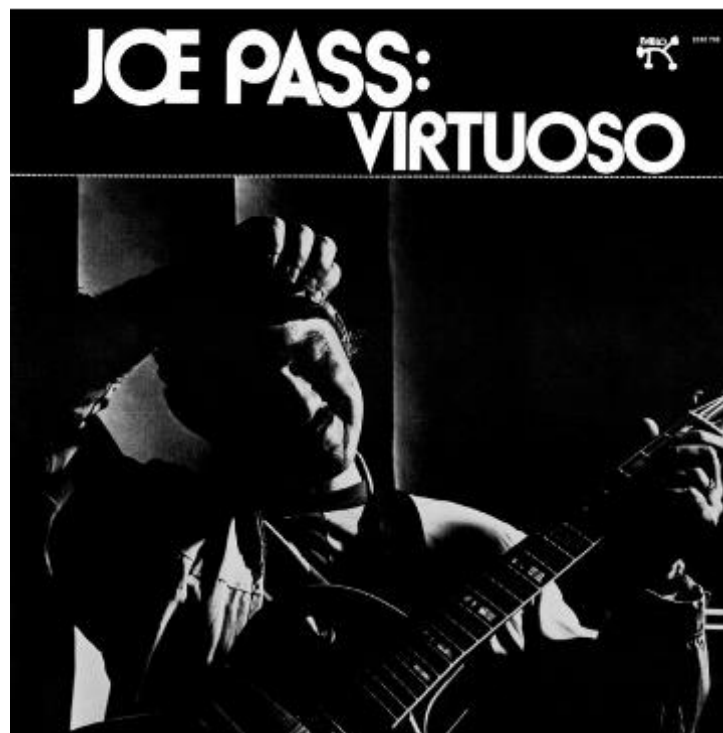


Figura 4: Virtuoso (1973) Fonte: Spotify

*Solo Guitar* (1975), de Joe Diorio, dá visões de uma guitarra solo moderna com “*Windows*”, de Chick Corea, onde se acompanha em um dos tracks e improvisa em outro, exibindo um fraseado e vocabulário inovadores. *Solo Guitar* (1977), o único álbum gravado por Ted Greene, é um registro de sua maestria na configuração solo. Greene se acompanha com fluência, por vezes tendo três vozes se movimentando ao mesmo tempo (baixo,

preenchimento harmônico e melodia). Greene também utiliza fluentemente a técnica de harmônicos naturais e exibe um contraponto que remete ao barroco ao final de “*Send In the Clowns*”.

Cal Collins em *By Myself* (1980), mescla levadas percussivas com palheta, hybrid picking e improvisação, em moldes semelhantes aos de Joe Pass. *Solo* (1983), é o registro de guitarra solo do mais importante nome da primeira geração pós-Christian, Barney Kessel, que exibe sua conhecida habilidade com levadas, usando exclusivamente a palheta e entregando versões de canções brasileiras como “Brasil”, “Manhã de Carnaval” e até do repertório pop, com “*You Are The Sunshine Of My Life*”, de Stevie Wonder.

Bucky Pizzarelli faz um resgate dos precursores da guitarra jazz em seu disco *April Kisses*, de 1999, onde traz suas interpretações das composições solo de Eddie Lang e Carl Kress. Martin Taylor, em seu álbum gravado ao vivo, *In Concert* (2000), exibe arranjos de standards com uma técnica virtuosística de *fingerstyle*, realizando independentemente *walking bass*, preenchimento harmônico e melodia com fluência.

Outros nomes importantes da guitarra solo mais recente são Jimmy Bruno, com seu disco *Solo* (2004), Jonathan Kreisberg, com *One* (2013) e Pasquale Grasso, com seus vários EP's no formato.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> A seguir, link para a playlist *Solo Jazz Guitar* no aplicativo Spotify, contendo os discos citados neste capítulo: <<https://open.spotify.com/playlist/1Gt6BjAsHDQA16xJpM1k6W?si=599d9864638a4ae1>>.

## 2. PIANO BEBOP

A transição do *stride-piano*<sup>14</sup> de Fats Waller, Teddy Wilson e Art Tatum para o novo gênero de jazz que surgia no Harlem – tendo como porta-vozes Charlie Parker e Dizzy Gillespie – apesar de também envolver a contribuição de diversos pianistas como Al Haig, Thelonious Monk e Lennie Tristano, se centra majoritariamente em uma única figura: Bud Powell.

“Enquanto Powell foi o ‘primeiro grande ícone da música’ de *David Berkman*, para *David Hazeltine*, ‘Bud Powell é o pai do piano jazz moderno, enquanto que, eu penso em Art Tatum, como o pai do piano jazz.’

Há consenso entre os pianistas profissionais de que no centro da genialidade de Powell estava sua habilidade de criar um estilo de piano que absorveu a estética do movimento bebop e solidificou o papel do piano naquele contexto moderno, e ainda assim continuou o legado dos virtuosos pianistas da escola do stride da era swing, que tem suas raízes em *Earl Hines*, progrediu através de *James P. Johnson*, *Willie “The Lion” Smith* e *Fats Waller*, e culminou em *Teddy Wilson* e *Art Tatum*. Como *Mark Soskin* explica, ‘do ponto de vista de um pianista, não há ninguém que tenha assimilado o estilo bebop tão bem quanto *Bud Powell*.’” (DeMotta, 2015, p. 31-32)<sup>15</sup>



Figura 5: Bud Powell, 1958. Fonte: Morrison Hotel Gallery.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Estilo de piano onde a mão direita toca melodias enquanto a esquerda, em um pulso constante, alterna entre a nota do baixo (ou intervalos de oitava e décima) em uma oitava e o restante do acorde uma ou mais oitavas acima.



Piano *bebop* e Bud Powell são, de certa forma, sinônimos. Couberam a Powell as tarefas de traduzir o vocabulário *bebop* para o piano e de encontrar uma maneira de tocar que se encaixasse no novo movimento.

De modo a dar espaço para o desenvolvimento de um fraseado virtuosístico na mão direita, remetendo dos sopros, e de se adequar ao ritmo sincopado do *bebop*, foi necessário para Powell abandonar um elemento importante de seus predecessores: a mão esquerda do *stride*.



Figura 6: Trecho de Art Tatum em Tea For Two (transcrição: Pellisorius Editions)

No *stride*, a mão esquerda possui uma função integrante na marcação do pulso, com o movimento característico “baixo-acorde” separados um do outro por no mínimo uma oitava de distância (o baixo pode vir acompanhado de um intervalo de oitava ou décima, como Art Tatum realiza no exemplo). Esta função é abandonada, de modo a cumprir o papel de executar acentos sincopados e respostas às linhas melódicas da mão direita.

“De acordo com Hammer (...) Então, Bud Powell mostra uma maneira de ser um grande pianista [um que continua a tradição virtuosística do *stride*] e não ter uma mão esquerda ativa, de maneira a se encaixar no jazz moderno. Porque você não pode, não pode tocar aquele tipo de mão esquerda [baseada no *stride*] e ter uma linha de walking bass, uma linha linear de baixo, e também você não consegue, nenhum dos pianistas de *stride* tem aquele tipo de mão direita linear acontecendo.” (DeMotta, 2015, p.33)<sup>17</sup>

<sup>15</sup> N.T – While Powell was David Berkman’s “first big icon of music,” for David Hazeltine, “Bud Powell is the father of modern jazz piano, as opposed to, I think of Art Tatum, as the father of jazz piano.” There is consensus among professional pianists that at the center of Powell’s genius was his ability to create a piano style that epitomized the aesthetics of the bebop movement and solidified the role of the piano within that modern framework, yet continued the legacy of the swing-era, stride-based virtuoso school that was rooted in Earl Hines, progressed through James P. Johnson, Willie “the Lion” Smith and Fats Waller, and culminated with Teddy Wilson and Art Tatum. As Mark Soskin explains, “from a pianist’s standpoint, there’s nobody that assimilated the bebop style as well as Bud Powell.” (DeMotta, 2015, p.31.32).

<sup>16</sup> Disponível em: <<https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/YvbR1E/Bud-Powell-Birdland-NYC-1958>>. Acesso em: 17 de nov. 2021.

É possível fazer uma comparação entre a mão esquerda do piano com o bumbo da bateria. Ambos, na era *bebop*, deixam as semínimas constantes de lado para dar lugar às chamadas “*bombs*”, em referência aos acentos do bumbo. Nas entrevistas concedidas a DeMotta (2015), pianistas como Ted Rosenthal, David Berkman e Tardo Hammer comparam as “*bombs*” de Kenny Clarke com a mão esquerda de Powell, sugerindo que ele estava especialmente interessado no potencial de sincopação do acompanhamento, que é uma das marcas do estilo *bebop*.

A ideia de colocar o foco na mão direita, levando à necessidade da remoção de alguns elementos da esquerda é verdade não apenas no aspecto rítmico, mas também no harmônico. A simplificação dos voicings da mão esquerda é outra marca do estilo de Bud Powell, que executa duas, no máximo três notas na mão esquerda, utilizando *shell voicings* (tétrades sem quinta), tétrades sem terça, ou ainda, apenas duas notas do acorde, como tônica e terça ou tônica e sétima, exemplificado a seguir:

Figura 7: Trecho do solo de Powell em "Bouncing With Bud" (transcrição: D. DeMotta. Em vermelho, anotações do autor).

<sup>17</sup> N.T – “According to Hammer (...) And so, Bud Powell shows you a way that you can be a great piano player [i.e., one that continues the stride tradition of virtuosity] and not have an active, active left hand, so as to fit into modern jazz. Because you can’t, you can’t play that kind of [stride-based] left hand and have a walking bass line, a linear bass line, also you can’t, none of the those stride players have that kind of linear right hand going on. (DeMotta, 2015, p.33).

A influência de Bud Powell para o piano moderno é difícil de ser exagerada. Todos, de Lennie Tristano a Herbie Hancock e Bill Evans citam o chamado “Bird<sup>18</sup> do piano” como grande referência em sua maneira de tocar.

“Ele foi a fundação a partir da qual saiu todo o fundamento do piano jazz moderno. Todo pianista de jazz a partir de Bud ou veio dele ou está deliberadamente tentando fugir de tocar como ele.” (Herbie Hancock, 1966, *Downbeat Magazine*)<sup>19</sup>



Photo: Francis Wolff/Mosaic Images

Figura 8: Bud Powell. Fonte: Mosaic Images<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Apelido pelo qual ficou conhecido o saxofonista Charlie Parker, mais importante figura do *bebop* e uma das maiores da história do jazz.

<sup>19</sup> N.T – “He was the foundation out of which stemmed the whole edifice of modern jazz piano. Every jazz pianist since Bud either came through him or is deliberately attempting to get away from playing like him.” (Herbie Hancock, 1966, *Downbeat Magazine*)

<sup>20</sup> Disponível em: <<https://www.udiscovermusic.com/stories/remembering-the-genius-of-bud-powell/>>. Acesso em: 17 de maio 2022.

### 3. PASQUALE GRASSO

#### 3.1 Biografia

Em fevereiro de 2016, em uma entrevista para a revista de guitarra norte-americana *Vintage Guitar*, Pat Metheny foi convidado a citar alguns jovens músicos que o impressionavam. Respondeu:

“O melhor guitarrista que escutei talvez em minha vida toda está por aí agora, Pasquale Grasso. Esse cara está fazendo algo tão incrivelmente musical e tão difícil. O que mais escuto nos últimos tempos são guitarristas que soam um pouco como eu misturado com um pouco de *Sco* (*John Scofield*) e um pouco de *Frisell* (*Bill Frisell*) (...) O que é interessante sobre o Pasquale é que ele não soa como nada desse tipo. De certa forma, é um resgate do passado, porque o seu modelo – um incrível modelo para se ter – é Bud Powell. Ele de alguma forma capturou a essência daquela linguagem do piano na guitarra de uma forma que quase ninguém jamais conseguiu realizar. Ele é o cara novo mais significativo que escutei em muitos, muitos anos” (Pat Metheny, *Vintage Guitar Magazine*, 2016)<sup>21</sup>.

Pasquale Grasso nasceu 19 de outubro de 1988 em Ariano Irpino, uma comuna da região da Campania, província de Avellino, na Itália, a quase 300km de Roma. O contato com a música vem de muito cedo: seus pais, apesar de não serem músicos, sempre foram grandes fãs de jazz e música clássica, possuíam diversos discos de nomes como Charlie Parker, Billie Holiday e George Benson e levavam Pasquale e seu irmão, Luigi Grasso, para eventos como o *Umbria Jazz*<sup>22</sup>.

Luigi Grasso, seu irmão dois anos mais velho, foi sua primeira inspiração. Luigi começou a estudar saxofone alto aos 6 anos e Pasquale, com 4, manifestando o desejo de também tocar um instrumento, escolheu a guitarra. Os dois irmãos foram parceiros musicais desde a infância, estudando e explorando o universo jazzístico juntos. A mãe de Pasquale e Luigi, apesar de não ser musicista, os treinou na prática de leitura e solfejo, e ambos descobriram eventualmente possuir ouvido absoluto.

---

<sup>21</sup> N. T. – The best guitar player I've heard in maybe my entire life is floating around now, Pasquale Grasso. This guy is doing something so amazingly musical and so difficult. Mostly what I hear now are guitar players who sound a little bit like me mixed with a little bit of Sco and a little bit of Frisell (...) What's interesting about Pasquale is that he doesn't sound anything like that at all. In a way, it is a little bit of a throwback, because his model – which is an incredible model to have – is Bud Powell. He has somehow captured the essence of that language from piano onto guitar in a way that almost nobody has ever addressed. He's the most significant new guy I've heard in many, many years. (Pat Metheny, *Vintage Guitar Magazine*, 2016).

<sup>22</sup> Festival de música realizado em Perúgia, na Itália, durante o mês de julho.

O próximo personagem fundamental na vida musical de Pasquale é o pianista Barry Harris. Consolidado como um dos grandes educadores da tradição do jazz *bebop*, Barry realizou diversos workshops pela Europa ao longo de sua carreira. Grasso, que aos 8 anos estudava com Agostino Di Giorgio, ficou sabendo através do mesmo sobre a vinda de Barry para a Suíça.

“Barry foi uma parte grande de minha vida. Eu o conheci quando tinha 9 anos de idade, na Suíça, e no momento que o vi me apaixonei pela sua música e sua personalidade [...] ele costumava fazer *workshops* de dez dias, de uma semana, e nós passávamos o dia inteiro com Barry algumas vezes por ano, e foi isso que me fez ser visto e como eu aprendi a fazer música. Me lembro que tinha um *minidisk* e gravava a semana toda, e então eu tinha toda a informação para estudar por um ano, por seis meses, e então eu voltava por uma semana e ele mostrava outras coisas.” (Pasquale Grasso, 2020)<sup>23</sup>

Nestes workshops, Pasquale e seu irmão tiveram os primeiros contatos que os fizeram se apaixonar pela linguagem do *bebop* e iniciar seus estudos com a metodologia de Harris. “Me lembro que quando cheguei à classe ele estava tocando *I Want To Be Happy*. Ainda tenho aquele som na minha cabeça, lembro que aquele foi o momento que eu disse ‘é isso que eu quero fazer, essa é a música que eu amo.’” (Pasquale Grasso, 2021)<sup>24</sup>.

Mais velho, após assistir a um concerto do violonista David Russell e se encantar com as técnicas contrapontísticas do estilo, Pasquale, já à época de cursar o ensino superior, tomou a decisão de estudar violão clássico no Conservatório de Bolonha, enquanto paralelamente seguiria estudando com Barry. “Fiquei chocado com sua técnica [...]. Disse ao meu pai ‘talvez eu deva estudar clássico, pois acho que me ajudaria com o jeito que quero tocar jazz’”. (Pasquale Grasso, 2016)<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> N. T. – Barry’s been a big part of my life, I met him when I was 9 years old in Switzerland. From the moment I saw him I fell in love with his music and his personality [...] he used to do ten days workshops, a week workshops, and we would spend the whole day with Barry a couple times a year, and that is what made me seen and how I learned to play music. I remember I had a minidisk and I would record the whole week, and then I would have all the information to study for a year, for six months, and then I would go back for a week and he would show other stuff. (Pasquale Grasso, The Pace Report, 2020). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=muTKMhynv\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=muTKMhynv_0)>.

<sup>24</sup> N. T. – I remember that when I got into the class he was playing I Want To Be Happy. I still have that sound in my head. I remember that was the moment I said ‘this is what I wanna do, this is the music that I love’. (Pasquale Grasso, Speaking Savage, 2021). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XY1sbbIqVAI&t=648s>>

<sup>25</sup> N. T. – “I was shocked by his technique,” he says, “because it sounded like two jazz guitars together. I told my dad, ‘Maybe I should study classical, because I think that would help the way I want to play jazz.’ (Pasquale Grasso, 2016) Disponível em: <<https://www.pasqualegrasso.com/bio>>

Em 2011, recém formado, Pasquale retoma a música que o fez iniciar no instrumento, agora com elementos de outro nicho, e logo chama a atenção do público. Em 2015, ganha notoriedade ao conquistar o primeiro prêmio no concurso *Wes Montgomery International Jazz Guitar Competition*, no mesmo ano em que figuras como Dan Wilson participaram, culminando com a declaração de Pat Metheny à *Vintage Guitar Magazine*, exaltando o guitarrista.

Em 2019, Pasquale Grasso faz uma parceria com a *Sony Masterworks*, sob o olhar do premiado produtor Matt Pierson, responsável por trabalhos com Brad Mehldau, Joshua Redman, Pat Metheny, entre outros. A partir daí, lança uma série de EP's de guitarra solo, alguns homenageando grandes compositores do estilo: *Solo Standards; Solo Ballads; Solo Monk; Solo Bud Powell; Solo Bird*. Em 2021, também participou do disco de estreia da jovem cantora Samara Joy e lançou seu primeiro disco em formato trio, *Pasquale Plays Duke*, interpretando clássicos do repertório de Duke Ellington, com participações de Samara Joy e da lendária cantora Sheila Jordan.

“Guitarristas como Jimmy Raney e Tal Farlow realmente absorveram a linguagem bebop. Em diferentes níveis, todos desde Kenny Burrell a Jim Hall, a Grant Green e a Wes Montgomery. Mas não era uma direta tradução de Bud Powell. Pasquale realmente decifrou a parte linear do bebop (Bird), e o que Bud Powell fez (e Barry Harris) no sentido de tocar coisas pianísticas de voice-leading, a maneira que ele escrevia para linhas de baixo e todo o movimento contrário em sua abordagem. Eu amo essa música, então escutar um guitarrista entrar tão fundo nisso – como não amar? Pasquale é um exemplo de alguém que é tipo, “que obstáculos?”. (Peter Bernstein, *Jazz Times*, 2021)<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> N. T. – Guitar players like Jimmy Raney and Tal Farlow really absorbed the bebop language. To different degrees, so did everyone from Kenny Burrell to Jim Hall to Grant Green to Wes Montgomery. But it wasn't as much of a direct translation from Bud Powell. Pasquale has really figured out the linear part of bebop (Bird), and what Bud Powell did (and Barry Harris) in playing pianistic voice-leading things, the way he wrote out for bass lines and all the contrary motion in his approach. I love that music, so to hear a guitar player get so deep inside it – what's not to love? Pasquale is an example of someone who's like, 'what obstacles?' (Peter Bernstein, *Jazz Times*, 2021)

### 3.2 Técnica

“Eu fui assistir um concerto de David Russell, um dos meus violonistas clássicos favoritos, ele estava em Bolonha, e eu fiquei pasmo. Pensei: “É exatamente isso que quero estudar”. Então fui para a faculdade cursar violão clássico, em Bolonha. Estudei com um grande professor, o nome dele é Walter Zanetti, e foi ali que construí minha técnica. Acho que foi onde eu percebi que o jeito que se toca guitarra jazz não era exatamente o jeito que eu queria tocar (...) estudando violão clássico percebi que [guitarra/violão] é um instrumento diferente do que apenas tocar melodias ou acordes. Tocando com os dedos você é capaz de tocar a melodia e os acordes juntos, e pode obter sons diferentes, é uma pequena orquestra.” (Pasquale Grasso, 2020)<sup>27</sup>.

Aqui, dois universos se encontram: Pasquale é uma espécie de híbrido, na medida em que utiliza parte da abordagem do violão clássico para executar o repertório do jazz. Ocorre que seu relato revela uma diferença de peso entre as duas: apesar de também apreciar o estilo, a escola do violão foi um meio, e não exatamente um fim.

Grasso sugere uma limitação ao falar da maneira que a guitarra é tocada no jazz, como um instrumento que “ou toca uma coisa, ou toca outra”. A ambiguidade “acordes x melodias” é, em parte, uma generalização: como vimos, Eddie Lang, Johnny St. Cyr, Lonnie Johnson e Django Reinhardt – todos nomes fundamentais dos primórdios do estilo – possuem registros de arranjos solo. Avançando mais no tempo, nomes como Joe Pass e Martin Taylor encontraram definitivamente o lugar da guitarra como um instrumento que pode oferecer a experiência rítmica, harmônica, e melódica (e contrapontística) simultaneamente.

Por outro lado, a narrativa também reflete a história do instrumento no meio: Charlie Christian, pai da escola da guitarra jazz tradicional e referência de todos que vieram depois, não possui sequer um único registro tocando guitarra desacompanhado. Ainda assim, mudou a história: foi o responsável por encontrar um espaço na linha de frente para a guitarra executar linhas melódicas, tanto em meio à *big band* quanto em grupos menores, como prova nas gravações no bar *Minton's*. Antes disso, o lugar do instrumento raramente passava do acompanhamento.

---

<sup>27</sup> N.T – I went to see a concert from David Russell, one of my favorite classical guitar players, he was in Bologna, and I was shocked. I said: “that’s exactly what I wanna study. So I went to school for classical guitar in Bologna, I studied with a great teacher, his name is Walter Zanetti, and that’s where I got my technique. I guess that’s where I realized that the way that jazz guitar play guitar is not really the way I wanted to play (...) by studying classical guitar I realised that the guitar is a different instrument than the electric guitar, just playing single notes or chords. By playing with the fingers you would be able to play the melody and the chords together, and you can have different sounds, it’s a little orchestra. (Pasquale Grasso, 2020).

Guitarristas como Grant Green, Kenny Burrell e Wes Montgomery, alguns dos nomes mais influentes até os dias de hoje e todos provenientes do legado de Christian, também não dão destaque a arranjos de guitarra solo, sendo este um elemento raríssimo em suas obras. É possível dizer, no mínimo, que o movimento de arranjos solo não é tão incentivado na guitarra quanto o é no caso do piano. Neste sentido, Pasquale tomou a direção oposta: se lançou, antes de tudo, como um guitarrista que toca desacompanhado, para depois focar em seu trabalho em grupo.



Figura 9: Pasquale Grasso, Março de 2015. Fonte: Youtube<sup>28</sup>

O que chama a atenção, em primeiro lugar, é sua postura: Grasso utiliza a guitarra apoiada na perna esquerda, com o braço do instrumento na diagonal. Como vimos anteriormente, esse é o tradicional do violão na música de concerto, e pouco usual na guitarra.

Pasquale costuma variar entre um suporte colocado na perna esquerda ou um apoio de pé de forma a mantê-la elevada. Mais recentemente, entretanto, podemos encontrá-lo também tocando com a guitarra apoiada sob a perna direita, com ou sem o apoio de pé:

---

<sup>28</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GgJiWC1sSfM>> Acesso em: 27 de jun. 2022.





Figura 10: Pasquale Grasso, junho de 2017. Fonte: Youtube<sup>29</sup> Figura 11: Pasquale Grasso, julho de 2021. Fonte: Youtube<sup>30</sup>

Na mão direita, Pasquale utiliza a técnica de *hybrid picking*, mencionada anteriormente, tocando com palheta (segurada pelos dedos polegar e indicador) e unhas dos dedos médio, anelar e mínimo. Poucas são as vezes em que o guitarrista utiliza a palheta para atacar mais de uma nota por vez.

Para o estilo de Grasso, que se inspira fortemente em pianistas, a técnica é conveniente: a combinação palheta + dedos, em primeiro lugar, possibilita tocar todas as notas do acorde ao mesmo tempo (visto que a palheta “varre”, e nunca toca exatamente duas notas ao mesmo tempo); em segundo, suaviza a execução, removendo o efeito percussivo da palheta; em terceiro, a técnica também é extremamente usada por Pasquale para executar diversas vozes independentes, trazendo sonoridade orquestral para seus arranjos.

Aliados ao timbre escolhido – uma equalização quase sempre grave, com o controle de *tone* da guitarra (que corta frequências médias e agudas) majoritariamente fechado – estes aspectos contribuem para uma sonoridade que se aproxima do piano, removendo o aspecto brilhante do timbre natural do instrumento.

“Me ajudou muito, toda a técnica clássica e a maneira que os violonistas clássicos enxergam... A maneira que suas mãos se movem, e a coordenação das mãos, qual nota suprimir, qual nota tocar *staccato*, sabe, me ajudou muito a entender o que eu queria fazer no jazz, porque sabe, música é uma só. Um pianista ou um saxofonista, eles podem estudar o piano classico e o saxofone classico para deixar sua técnica em ordem, mas no caso dos guitarristas, é um instrumento tão diferente que ninguém toca violão clássico, sabe.” (Pasquale Grasso, 2020)<sup>31</sup>

Na mão esquerda, a coordenação de Pasquale para executar contrapontos remete à sua formação: existe, como veremos à frente, um cuidado com cada nota como uma voz que se movimenta de maneira independente, no lugar de blocos que são tocados sempre simultaneamente. O guitarrista também possui uma mão extensa, capaz de executar aberturas que chegam a impressionantes 8 casas entre indicador e mínimo.



Figura 12: Abertura de 8 casas de Pasquale. Fonte: Instagram @pasqualegrassomusic<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PdYwPSswA9I>

<sup>30</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xvo-VeMnKIk&t=438s>

<sup>31</sup> N.T – It helped me a lot, all the classical technique and the way that the classical guitarists see... The way that their hands move, and the coordination of the hands, which note to slur, which note to play staccato, you know, it helped me a lot to understand what I wanted to do in jazz, because you know, music is one. A piano player or a saxophone player, they can study the classical piano and classical saxophone to get their technique together, but for guitar players, it's such a different instrument that nobody really plays classical guitar, you know. (Pasquale Grasso, 2020).

<sup>32</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B9-F-4NAgxi/>.

### 3.3 Arranjos solo

#### - A influência de Bud Powell

Em diversos de seus arranjos, Grasso toma como inspiração ou mesmo cita diretamente ideias de Bud Powell para a mesma música:

#### *Just One Of Those Things*

Powell gravou *Just One Of Those Things* – composição de Cole Porter para o musical *Jubilee*, de 1935 – no disco *The Genius Of Bud Powell*, lançado em 1956 (sessões de 1950 e 1951). Seu arranjo é de piano solo, marcado pelo andamento rápido e longas frases com colcheias contínuas.

Pasquale, além de se inspirar na estética, cita diretamente a frase de Bud sobre a escala de tons inteiros que ocorre no acorde de Eb7, logo nos primeiros compassos da gravação: graus conjuntos do si ao mib da próxima oitava, com um trítono descendente ao final.

#### *Just One Of Those Things* – Bud Powell (*The Genius Of Bud Powell*)

♩ = 370

Dm Eb7(b5,9)

Figura 13: *Just One Of Those Things*, Bud Powell (transcrição do autor)

#### *Just One Of Those Things* – Pasquale Grasso (*Solo Standards Vol.1*, a partir de 1:45)

♩ = 315

Dm Eb7(b5,9)

Figura 14: *Just One Of Those Things*, Pasquale Grasso (transcrição do autor)

### Introdução de *Tea For Two*

Powell executa a introdução original de *Tea For Two* – composição de Vincent Youmans e Irving Caesar para o musical “*No, No, Nanette*”, de 1924 –, a mesma que ocorre na primeira gravação da música por Helen Clark e Lewis James.

É provável a influência da versão de Bud na de Pasquale. Em primeiro lugar, pelo andamento, elevado se comparado às demais versões; em segundo, pelo uso constante de *block chords*: é difícil encontrar uma nota da melodia que não apareça com um bloco de acorde imediatamente abaixo; em terceiro, pelo ritmo: as demais gravações da mesma introdução (como a de Clark/James e a da *The Benson Orchestra*) são marcadas pelas síncopes, que se repetem nos tempos 3 e 4 de cada compasso.

Na versão de Powell, a síncope da melodia é abandonada, trazendo um ritmo mais marcado. O mesmo elemento é adotado por Pasquale:

#### Helen Clark e Lewis James - 1924



Figura 15: *Tea For Two* Clark/James (transcrição do autor)

#### The Benson Orchestra - 1925 (tonalidade original: Bb)

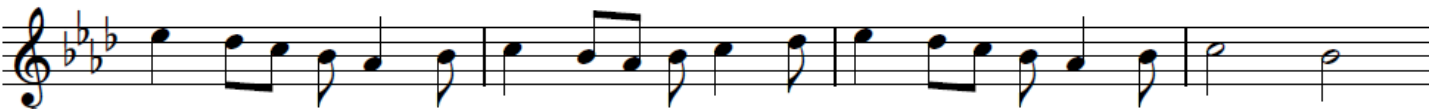


Figura 16: *Tea For Two* The Benson Orchestra (transcrição do autor)

#### Bud Powell - 1950 (gravação)



Figura 17: *Tea For Two* Bud Powell (transcrição do autor)

#### Pasquale Grasso - 2020



Figura 18: *Tea For Two* Pasquale Grasso (transcrição do autor)

Introdução *Tea For Two* – Bud Powell (*The Genius Of Bud Powell*. Transcrição: David Rourke)

Figura 19: Introdução de *Tea For Two* Bud Powell (Transcrição: David Rourke)

Introdução de *Tea For Two* – Pasquale Grasso (Youtube)

Figura 20: Intro *Tea For Two* Pasquale Grasso (transcrição do autor)

Gm7(b5) C7(b5)  
 Fm Db7(b5,9) D° Db7(b5,9)  
 Fm Db7(b5) Fm7  
 B°(b13) Bbm Cm7 Fm(maj7)  
 Bbm7(b5) A7(b5) Abm7(b5,11) Gm7(b5)

Figura 21: Intro Tea For Two Pasquale Grasso (transcrição do autor<sup>33</sup>)

<sup>33</sup> Em minhas transcrições ao longo deste trabalho, optei por utilizar a cifragem ° para representar não a tríade, mas sim a téttrade de sétima diminuta, no lugar de °7 ou dim7, por entender que esta é a cifra mais recorrente e compreendida no meio da música popular brasileira, tal qual apresentada no “Dicionário de Acordes Cifrados”, de Almir Chediak.



### **Cherokee**

*Cherokee*, também chamada “*Cherokee (Indian Love Song)*”, é o primeiro dos cinco movimentos da *Indian Suite*, composta por Ray Noble. Powell gravou sua versão no disco *Jazz Giant*, lançado em 1950.

Este é outro caso em que Pasquale cita Bud diretamente. Os movimentos descendentes, presentes na maior parte do arranjo, são adaptados para a guitarra<sup>34</sup>:

#### **Powell (tonalidade: Bb):**

The musical score for Bud Powell's *Cherokee* in Bb major. It features a descending melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Red boxes highlight specific chord voicings: Bb7 in the first measure, Ebmaj7 in the second measure, and Ebmaj7 in the third measure.

Figura 22: *Cherokee*, Bud Powell (transcrição: The Peter Maurice Music Co.)

#### **Grasso (tonalidade: Bb):**

The musical score for Pasquale Grasso's *Cherokee* in Bb major. It features a descending melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Red boxes highlight specific chord voicings: Fm7, Bb°, B°, Gm7 in the first measure; F#m7, Fm7 in the second measure; and Ebmaj7 in the third measure.

Figura 23: *Cherokee*, Pasquale Grasso (transcrição do autor)

<sup>34</sup> Optei por não omitir as diferenças de cifragem: as mesmas se devem a pequenas rearmonizações particulares de cada versão. Na transcrição de Pasquale, de minha autoria, as cifras maiores indicam os acordes originais do *standard*, enquanto as menores mostram as rearmonizações.

O mesmo ocorre com diversos floreios e variações específicas da versão de Powell:

**Powell:**

Chord progression: Ebmaj7#5, Eb6, Ab7sus, Ab7, Amaj7, Ab(b5), Bbmaj7.

Figura 24: Cherokee, Bud Powell (transcrição: The Peter Maurice Music Co.)

**Grasso:**

Chord progression: Ab7, Ebm7, D7(#9), F7(#9), Bbmaj7.

Figura 25: Cherokee, Pasquale Grasso (transcrição do autor)

Ou mesmo frases, como a que marca a transição para a parte B da música:

**Powell:**

Chord progression: Cm7, Bmaj7, Bb.

Figura 26: Cherokee, Bud Powell (transcrição: The Peter Maurice Music Co.)

**Grasso:**

Chord progression: Cm7, F7, Bbmaj7.

Figura 27: Cherokee, Pasquale Grasso (transcrição do autor)



Na entrada da parte B, o movimento de baixo de Powell também é citado por Pasquale:

**Powell:**

Musical score for Powell's bass line in 'Cherokee'. The score is written on a grand staff with two staves. The top staff shows chords: C#m7, C#m7b5, F#7b9, Bmaj7, and B6/9. The bottom staff shows the bass line with notes and rests. Red boxes highlight the first two measures of the bass line.

Figura 28: Cherokee, Bud Powell (transcrição: The Peter Maurice Music Co.)

**Grasso:**

Musical score for Pasquale Grasso's bass line in 'Cherokee'. The score is written on a grand staff with two staves. The top staff shows chords: C#m7, F#7, and Bmaj7. The bottom staff shows the bass line with notes and rests. Red boxes highlight the first two measures of the bass line.

Figura 29: Cherokee, Pasquale Grasso (transcrição do autor)

Por fim, a finalização do tema, com a mesma rearmarização e ritmo, além de manter o sib na ponta dos acordes:

Musical score comparing Powell's and Grasso's bass lines for the finalization of 'Cherokee'. The top part shows Powell's bass line with chords Cm7, Bmaj7, and Bb. The bottom part shows Grasso's bass line with chords Cm7, Bmaj7, F7, and Bbmaj7. Red boxes highlight the first two measures of each bass line.

Figura 30: Cherokee, Bud Powell (transcrição: The Peter Maurice Music Co.) e Pasquale Grasso (transcrição do autor)

A grosso modo, Pasquale faz uma redução para guitarra do arranjo de Bud.  
A seguir, as transcrições completas do tema:

**Cherokee – Bud Powell (*Jazz Giant*. Transcrição: The Peter Maurice Music Co.)**

The image displays a musical score for the piece "Cherokee" by Bud Powell. It is divided into three systems, each showing a guitar reduction on the top staff and a piano transcription on the bottom staff. The key signature is B-flat major (two flats).

**System 1:**

- Chords: B $\flat$ maj7, Cm, F7 $\sharp$ 5, B $\flat$ 7

**System 2:**

- Chords: E $\flat$ maj7, E $\flat$ maj $\sharp$ 5, E $\flat$ 6, A $\flat$ 7sus

**System 3:**

- Chords: A $\flat$ 7, A $\sharp$ maj7, A $\flat$ ( $\flat$ 5), B $\flat$ maj7, C9

**System 4:**

- Chords: C7 $\flat$ 5( $\flat$ 9), Cm7, Dm7, G7 $\flat$ 9, Cm7, G $\flat$ 13

Figura 31: *Cherokee*, Bud Powell (transcrição: The Peter Maurice Music Co.)

F13#11    B9sus    B♭maj7    Cm7    B9    B♭7  
 E♭maj7    E♭maj7#5    E♭6    A♭7sus  
 A♭7    A♭maj7    A♭(b5)    B♭maj7    C9  
 C7b5(b9)    Cm7    Bmaj7    B♭  
 D♭m7    G♭7    C#m7    C#m7b5    F#7b9    Bmaj7    B6/9

The image displays a piano score for the jazz standard "Cherokee" by Bud Powell. The score is organized into five systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system contains six measures with chords: F13#11, B9sus, B♭maj7, Cm7, B9, and B♭7. The second system contains four measures with chords: E♭maj7, E♭maj7#5, E♭6, and A♭7sus. The third system contains four measures with chords: A♭7, A♭maj7, A♭(b5), B♭maj7, and C9. The fourth system contains three measures with chords: C7b5(b9), Cm7, Bmaj7, and B♭. The fifth system contains five measures with chords: D♭m7, G♭7, C#m7, C#m7b5, F#7b9, Bmaj7, and B6/9. The notation includes various chord voicings, accidentals, and melodic lines in both hands.

Figura 32: *Cherokee*, Bud Powell (transcrição: The Peter Maurice Music Co.)

The image displays five systems of piano accompaniment for the piece 'Cherokee' by Bud Powell. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with chord labels positioned above the treble staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature.

**System 1:** Chords: Bm9, Bm6, Bm9, E7, Amaj7.

**System 2:** Chords: Am7, Am6, Am7, D7b9, Gmaj9, G6, Gmaj7.

**System 3:** Chords: G6, Gm9, Gm6, C7b9, F7.

**System 4:** Chords: Bbmaj9, Cm7, B7, Bb7.

**System 5:** Chords: Ebmaj7, Ebmaj7#5, Eb6, Ebm7.

Figura 33: *Cherokee*, Bud Powell (transcrição: The Peter Maurice Music Co.)

The image displays a piano accompaniment for the piece 'Cherokee' by Bud Powell. The score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system contains four measures with chords B7, Bbmaj7, and C9. The second system contains three measures with chords Cm7, Bmaj7, and Bb. The third system contains two measures with chords F9 and Bbmaj7. The notation includes various chord voicings, accidentals, and articulation marks such as slurs and accents.

Copyright © 1938 The Peter Maurice Music Co., Ltd., London, England  
 Copyright Renewed and Assigned to Shapiro, Bernstein & Co., Inc., New York for U.S.A. and Canada  
 International Copyright Secured All Rights Reserved  
 Used by Permission

Figura 34: *Cherokee*, Bud Powell (transcrição: The Peter Maurice Music Co.)

**Cherokee – Pasquale Grasso (Solo Standards, a partir de 2:10)**

**A**  $\text{♩} = 300$

**B** $\flat$ maj7 Cm7(11) B7(b5) Fm7 B $\flat$  $^{\circ}$  A $^{\circ}$  Gm7 B $\flat$ 7 F $\sharp$ m7 Fm7

5 E $\flat$ maj7 A $\flat$ 7 E $\flat$ m7 D7(#9) F7(#9)

9 B $\flat$ maj7 C7 E $^{\circ}$  *gliss.*

13 Cm7 B $^{\circ}$  Cm7 G7(#5) F7 F $\sharp$ 7(#5) B7(9)

17 B $\flat$ maj7 Cm7(11) B7(b5,9) Fm7 B $\flat$  $^{\circ}$  A $^{\circ}$  Gm7 B $\flat$ 7 F $\sharp$ m7 Fm7

21 E $\flat$ maj7 A $\flat$ 7 E $\flat$ m7 D7(#9) F7(#9)

Figura 35: Cherokee, Pasquale Grasso (transcrição do autor)

25  $B\flat$ maj7  $D\flat 7(13)$  C7  $D\flat^\circ$

29 Cm7 F7 Bmaj7  $B\flat$ maj7

32 **B** C#m7 F#7 Bmaj7 3

37 Bm7 E7 Amaj7

41 Am7 D7 Gmaj7

Detailed description: The image shows a musical score for the piece 'Cherokee' by Pasquale Grasso. It consists of five staves of music, each starting with a measure number (25, 29, 32, 37, 41) and a common time signature of 8. The key signature is two flats (B-flat major). The first staff (measures 25-28) features chords  $B\flat$ maj7,  $D\flat 7(13)$ , C7, and  $D\flat^\circ$ . The second staff (measures 29-31) features Cm7, F7, Bmaj7, and  $B\flat$ maj7. The third staff (measures 32-36) features a boxed 'B' (likely a section marker), C#m7, F#7, and Bmaj7, with a triplet of eighth notes at the end. The fourth staff (measures 37-40) features Bm7, E7, and Amaj7. The fifth staff (measures 41-44) features Am7, D7, and Gmaj7. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Figura 36: Cherokee, Pasquale Grasso (transcrição do autor)

45 **Gm7** **C7** **Cm7** **F7**

49 **A** **Bbmaj7** **Cm7(11)** **B7(b5)** **Fm7** **E7(#9)** **Bb7** **Bm7** **Bb7(#9)**

53 **Ebmaj7** **Ab7** **Ebm7** **D7(#9)** **F7(#9)**

57 **Bbmaj7** **Db7(13)** **C7** **Db°**

61 **Cm7** **Bmaj7** **F7** **Bbmaj7**

Detailed description of the musical score: The score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of five staves of music. The first staff (measures 45-48) features chords Gm7, C7, Cm7, and F7. The second staff (measures 49-52) is marked with a square 'A' and contains chords Bbmaj7, Cm7(11), B7(b5), Fm7, E7(#9), Bb7, Bm7, and Bb7(#9). The third staff (measures 53-56) contains Ebmaj7, Ab7, Ebm7, D7(#9), and F7(#9). The fourth staff (measures 57-60) contains Bbmaj7, Db7(13), C7, and Db°. The fifth staff (measures 61-64) contains Cm7, Bmaj7, F7, and Bbmaj7. Triplet markings are present under the Cm7 and F7 chords in the first staff, and under the Ab7 and F7(#9) chords in the third staff.

Figura 37: *Cherokee*, Pasquale Grasso (transcrição do autor)



**Koko (contrafact de Cherokee)**

Ainda falando sobre o arranjo de Cherokee, cabe mostrar brevemente outra citação que não é de Powell, mas do nome mais importante do *bebop*: Charlie Parker. Antes de entrar no tema, Pasquale cita a introdução de Koko, famosa *contrafact*<sup>35</sup> de Parker para *Cherokee*:

**Ko Ko****By Charlie Parker**

SAVOY 2201

♩ = 308

Figura 38: *Charlie Parker Omnibook*, p. 62.

♩ = 308

F7(b5,b13)

Figura 39: *Koko*, Pasquale Grasso (transcrição do autor)

<sup>35</sup> Composição feita sobre a base harmônica de uma obra preexistente.



Figura 40: *Charlie Parker Omnibook*, p. 62.

Figura 41: *Koko*, Pasquale Grasso (transcrição do autor)

### ***I'll Remember April***

*I'll Remember April* é uma canção composta por Gene de Paul, Patricia Johnston e Don Raye para o filme *Ride 'Em Cowboy*, de 1942, originalmente interpretada por Dick Foran. O filme também foi um dos poucos a ter Ella Fitzgerald como atriz.

A introdução da versão de Bud, composição do próprio, é citada por Pasquale, adaptando os baixos da mão esquerda e a voz mais grave da mão direita para a guitarra:

#### **Introdução de *I'll Remember April* – Bud Powell (*Bud Powell Trio*):**

♩ = 160

Gmaj7

3

Figura 42: Intro de *I'll Remember April*, Bud Powell (transcrição do autor)

#### **Introdução de *I'll Remember April* – Pasquale Grasso (*Solo Standards*):**

**Swing**

♩ = 188

Gmaj7

Figura 43: Intro de *I'll Remember April*, Pasquale Grasso (transcrição do autor)

### **Everything Happens To Me**

No disco *Bud Powell Trio*, gravado em 1947, Powell entrega uma versão melancólica e orquestral da canção *Everything Happens To Me* – composição de Matt Dennis e Thomas Adair, gravada pela primeira vez por Frank Sinatra e a orquestra de Tommy Dorsey em 1941.

Este caso é uma exceção, pois se encontra fora do contexto solo. Pasquale cita vagamente a versão de Bud enquanto acompanha a cantora Samara Joy em seu disco de estreia, de 2021. Grasso utiliza do mesmo padrão rítmico e melódico, no mesmo momento da música, sobre uma tétrede diminuta:

#### **Everything Happens To Me – Bud Powell (*Bud Powell Trio*, a partir de 0:28):**

♩ = 60

Chords: G7, Cm7 (G7), Ebm7 (Cm7), Ab7

Figura 44: frase em Everything Happens To Me, Bud Powell (transcrição do autor)

#### **Everything Happens To Me (transposto)– Pasquale Grasso (Samara Joy, a partir de 0:17):**

Swing

Chords: Dm7(b5), G7, Cm7, Ab7

Figura 45: frase em Everything Happens To Me, Pasquale Grasso com Samara Joy (transcrição do autor)

#### **Everything Happens To Me – Pasquale Grasso (Samara Joy, a partir de 0:17):**

♩ = 200

Swing

Chords: Gm7(b5), C7, Fm7, Db7

Figura 46: frase em Everything Happens To Me, Pasquale Grasso com Samara Joy (transcrição do autor)

### - Intervalos de décima

Como dito anteriormente, o intervalo de décima possui uma importância no estilo de Powell: é por vezes usado para o acompanhamento na mão esquerda, enquanto a mão direita dispara linhas improvisadas na linguagem bebop. Os intervalos de décima sempre estão presentes nos arranjos de Pasquale. Além de utilizar de maneira análoga ao piano de Bud (se acompanhando enquanto improvisa), Pasquale faz uso deste recurso em diversos contextos.

Observe como as décimas conectam os acordes neste trecho, logo no início de *Cherokee*:

Freely Ebmaj7 Ebm7 Ab7(b9,13)

The image shows a musical score for the tenor saxophone part of 'Cherokee'. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 4/4. The score is marked 'Freely'. Above the staff, the chords Ebmaj7, Ebm7, and Ab7(b9,13) are indicated. The music features triplet patterns. Two red boxes highlight tenor intervals (decimas) that connect the chords: one between Ebmaj7 and Ebm7, and another between Ebm7 and Ab7(b9,13).

Figura 47: décimas em *Cherokee*, Pasquale Grasso (transcrição do autor)

O mesmo ocorre em *Over The Rainbow*, desta vez de maneira cromática, tendo Fm como alvo. No segundo exemplo, as décimas também aparecem como uma redução das inversões de um acorde, como ocorre nos acordes de Cm7(9) e Gb°, neste último ainda com uma aproximação cromática:

Freely Eb Fm Bb7(b9,13)

Freely Cm7 F#° Fm7

The image shows two musical staves for the tenor saxophone part of 'Over The Rainbow'. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The first staff is marked 'Freely' and shows chords Eb, Fm, and Bb7(b9,13). A red box highlights a tenor interval between Eb and Fm. The second staff is also marked 'Freely' and shows chords Cm7, F#°, and Fm7. Two red boxes highlight tenor intervals: one between Cm7 and F#°, and another between F#° and Fm7.

Figura 48: décimas em *Over The Rainbow*

É importante observar que as décimas também possuem grande importância na mão esquerda de Art Tatum, onde, da mesma forma, aparecem em sequência delineando harmonias e conectando acordes, como neste exemplo em *Cherokee*:

The image shows two systems of musical notation for the piece "Cherokee". The first system covers measures 1-3, with chords Cm7, F7, and Bb. The second system covers measures 4-6, with chords Fm7 and Bb7. In the first system, the left hand plays a sequence of doublets (dyads) in the bass clef. The first two doublets are labeled "décimas cromáticas" (chromatic doublets) and are highlighted with a red box. The next two doublets are labeled "décimas diatônicas" (diatonic doublets) and are also highlighted with a red box. The second system shows a similar pattern of doublets, with the first two labeled "décimas diatônicas" and the last one labeled "décimas cromáticas", all highlighted in red.

Figura 49: Art Tatum em *Cherokee*. *Art Tatum Solo Book*, p 37. (em vermelho, anotações do autor)

Por último, as décimas no acompanhamento durante o improviso, ao molde do piano bebop (exemplos de *Blues In Bebop* e *Over The Rainbow*):

The image shows a musical score for "Blues in Bebop" in 8/8 time, marked "Swing" with a tempo of 205. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score shows three measures with chords Eb7, Ab7, and Eb7. The left hand accompaniment features a sequence of doublets. The final doublet in the first system is highlighted with a red box, indicating a chromatic doublet.

Figura 50: décima durante improviso em *Blues in Bebop* (Kenny Dorham).

The image shows a musical score for "Over The Rainbow" in 8/8 time, marked "Swing" with a tempo of 79. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score shows four measures with chords C7, Fm, Abm7, and Db7. The left hand accompaniment features a sequence of doublets. The doublet in the second measure is highlighted with a red box, indicating a chromatic doublet.

Figura 51: décima durante improviso em *Over The Rainbow*

### - Movimento contrário

Os arranjos de Pasquale exploram diversas formas de contraponto. Entre elas, o movimento contrário aparece com frequência. Em *In A Sentimental Mood*, aparece com a melodia principal na ponta:

Freely C7(b9,13) F7M Dm

Figura 52: mov. contrário em *In a Sentimental Mood*

Em *Cherokee*, conduz do acorde de F7(b5) para Bbmaj7, partindo de um fá oitavado que chega à sétima (na voz inferior) e terça (na superior) do acorde de Bb:

Freely F7(b5) Bbmaj7

Figura 53: mov. contrário em *Cherokee*

Em *Body And Soul*, também ocorre com a melodia na voz superior:

Freely Bbm Ab7(b9,13)

Figura 54: mov. contrário em *Body And Soul*





Na introdução de *Tea For Two*, ocorre com terças diatônicas, também com aproximações cromáticas:

Freely  $A\flat$ maj7

Figura 58: corrida em terças diatônicas com aproximações em lá bemol maior em *Tea For Two*

Ainda em *Tea For Two*, com a pentatônica de Fm:

Freely  $D\flat 7(b5)$   $Fm7$   $B^\circ(b13)$

Figura 59: corrida na pentatônica de fá menor em *Tea For Two*

Novamente em *Over The Rainbow*, com o arpejo de  $Fm7(b5)$ :

Freely  $Fm$   $Fm7\flat 5$

Figura 60: corrida com o arpejo de  $Fm7(b5)$  em *Over The Rainbow*

## - Recursos de Barry Harris

### ***Major Sixth Diminished e Minor Sixth Diminished***

No pensamento de Barry Harris, as principais escalas são formadas a partir da união de uma téttrade de sétima diminuta com outra téttrade, gerando uma escala de oito notas. Duas delas são a *Major Sixth Diminished*, formada da união de um acorde maior com sexta e um acorde de sétima diminuta, e a *Minor Sixth Diminished*, formada da união de um acorde menor com sexta e um acorde de sétima diminuta (no sistema harmônico de Harris, ainda existem a *Seventh Diminished Scale* e a *Seventh Flat Five Diminished Scale*, formadas com os acordes maior com sétima e de sétima com quinta diminuta.).

Alan Kingstone as ilustra em seu livro *The Barry Harris Harmonic Method For Guitar*:

#### **THE MAJOR SIXTH DIMINISHED SCALE**

The Sixth Diminished Scale (6°) is comprised of a 6th chord and a diminished chord built from it's major seventh.

ie: **C6 = C E G A**

The major seventh of C is B.

**B diminished (B°) = B D F Ab**

Another way to determine the diminished chord is to find it built from the third of the dominant of C.

ie: C's dominant is G7, B is the third of G.

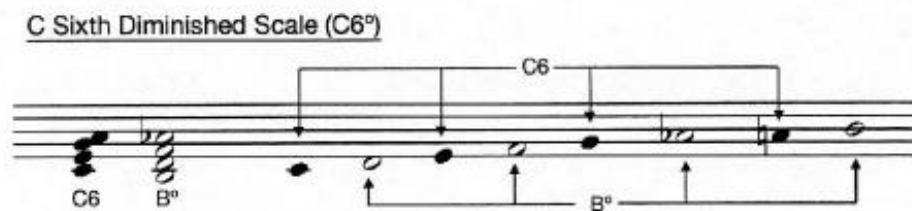


Figura 61: *The Barry Harris Harmonic Method For Guitar*, p. 3.

## THE MINOR SIXTH DIMINISHED SCALE

The Minor Sixth Diminished Scale ( $m6^\circ$ ) uses the same theory. Minor Sixth Chord and a diminished built from the major seventh degree.

**Cm6 = C Eb G A**      **B $^\circ$  = B D F Ab**

C Minor Sixth Diminished Scale (Cm6 $^\circ$ )

Figura 62: *The Barry Harris Harmonic Method For Guitar*, p. 3.

Estas escalas geram constante movimento, visto que alternam sempre os dois acordes (um de tensão e o outro de resolução). Pasquale (assim como ensina Barry) explora as escalas de diversas maneiras: com os acordes completos, com intervalos e com movimento contrário.

Neste trecho de *All The Things You Are*, Pasquale usa a escala *major sixth diminished* sobre dó, começando com uma única voz para em seguida adicionar terças e, ao fim, sextas.

Freely Cmaj7

Figura 63: *Major Sixth Diminished* em terças em *All The Things You Are*

Em *Over The Rainbow*, Grasso opta pelos acordes completos, em formato drop 2, na *major sixth diminished* em si bemol:

Freely B $\flat$ 6 A $^{\circ}$  B $\flat$ 6 A $^{\circ}$  B $\flat$ 6 Cm7(11) F $\sharp^{\circ}$

Figura 64: *Major Sixth Diminished* em *Over The Rainbow*

Pasquale abre *These Foolish Things* com este contraponto em movimento contrário, dentro da *major sixth diminished* de mi bemol, adicionando uma nota ao fim do compasso para completar a tríade:

Freely E $\flat$ 6

Figura 65: *Major Sixth Diminished* em mov. contrário em *These Foolish Things*

Abrindo *Dancing In The Dark*, Pasquale inicia com uma única nota, adiciona uma segunda voz em movimento contrário, e adiciona mais duas notas para completar as tétrades, tudo em dó *minor sixth diminished*:

Freely Cm6 Cm6 Cm6 B $^{\circ}$  Cm6

Figura 66: *Minor Sixth Diminished* em *Dancing In The Dark*

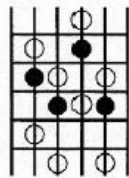
### Notas emprestadas da escala diminuta

Ainda no sistema de Barry Harris, a escala diminuta é vista como dois acordes de sétima diminuta sobrepostos (B<sup>o</sup> e C<sup>o</sup>, por exemplo), o que significa ter sempre uma nota acima ou abaixo de cada nota do acorde diminuto (Barry as chama “*dominant notes*”, pois basta abaixar qualquer nota de um acorde diminuto em um semitom para obter um dominante):

The following illustration indicates;

Diminished notes = ●      Dominant notes = ○

C<sup>o</sup> / Eb<sup>o</sup> / Gb<sup>o</sup> / A<sup>o</sup>  
B7 / D7 / F7 / Ab7



The key again is to visualize the diminished chord and the related dominants surrounding it.



Figura 67: *The Barry Harris Harmonic Method For Guitar*, p. 60.

Com isto em mente, a ideia é embelezar e criar movimento nos acordes de sétima diminuta se utilizando destas notas extras. É o que Pasquale faz, por exemplo, neste trecho de *Over The Rainbow*, pegando as *dominant notes* emprestadas no baixo e soprano do acorde de F<sup>o</sup>. Se pensarmos na décima ao fim do compasso como uma redução do acorde, o movimento ocorre duas vezes<sup>36</sup>:

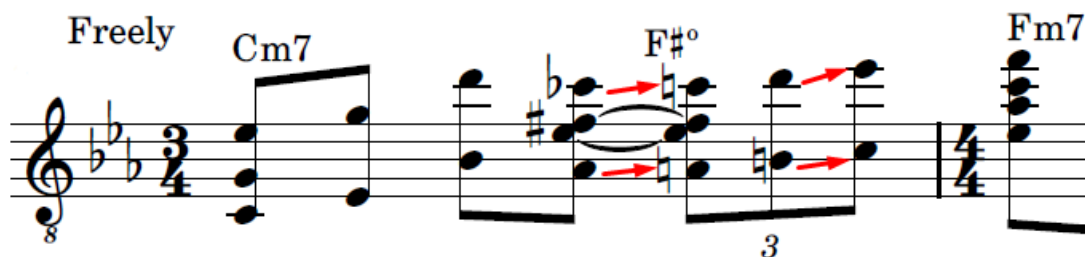


Figura 68: *dominant notes* inferiores em *Over The Rainbow*

<sup>36</sup> Anteriormente, me referi a este mesmo momento indicando que se tratava de uma aproximação cromática. O fiz pois este conceito ainda não havia sido introduzido. A aproximação cromática também é uma interpretação possível, apesar de não ser a mais correta considerando a maneira com que Pasquale aborda os diminutos.

Neste trecho de *Cherokee*, Pasquale pega apenas a nota do soprano emprestada:

Tempo: ♩ = 300  
 Chords: F7, A°, Bbmaj7

Figura 69: *dominant note inferior* em *Cherokee*

Em *This Time The Dream's On Me*, Pasquale executa esta mesma aproximação se aproveitando da simetria do acorde:

Tempo: Freely  
 Chords: G#°, Gm

Figura 70: *dominant notes inferiores* em *This Time The Dream's On Me*

Ainda na mesma música, a voz tenor é a que se move, pegando emprestada a nota superior (este movimento é especialmente interessante, pois a nota emprestada gera uma segunda menor com a voz contralto):

Tempo: Freely  
 Chords: G°, F#7(b5,13)

Figura 71: *dominant notes superiores* em *This Time The Dream's On Me*

### 3.4 Fraseado

#### - Charlie Parker

##### Frase #1:

A primeira frase do solo de Charlie Parker em *Billie's Bounce*:



Figura 72: Solo de *Billie's Bounce*, *Charlie Parker Omnibook*<sup>37</sup>, p. 80.

A mesma é utilizada por Pasquale com variações em *Blues in Bebop*: o trecho ascendente cromático aparece sem pausas, em colcheias.

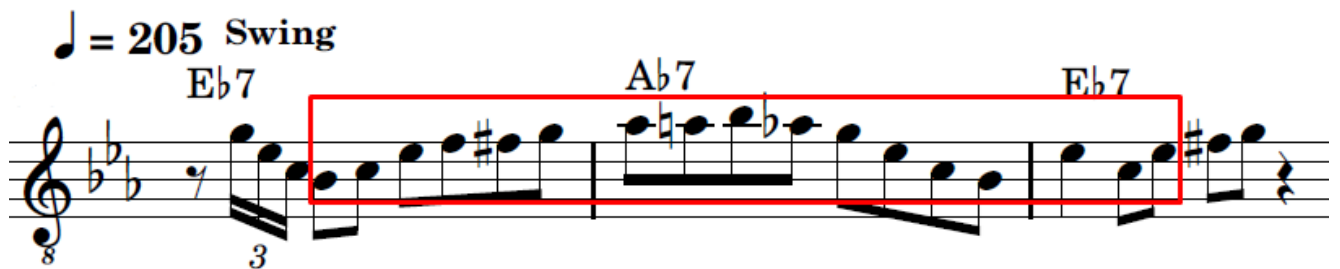


Figura 73: Trecho de Pasquale em *Blues In Bebop*.

##### Frase #2:

O fragmento a seguir é utilizado com frequência por Charlie Parker e pela maioria dos improvisadores do *bebop*. Abaixo, trecho de Parker em *Koko*:



Figura 74: Charlie Parker em "*Koko*". *Charlie Parker Omnibook*, p. 63.

<sup>37</sup> Esta versão do *Charlie Parker Omnibook* é inteiramente escrita sem armadura.

Bud Powell utiliza o mesmo fragmento em *I'll Remember April*:

**♩ = 160 Swing**

Figura 75: Solo de Bud Powell em *I'll Remember April*.

Pasquale faz o mesmo em *It Don't Mean A Thing*, de seu último disco, *Pasquale Plays Duke*:

**♩ = 238 Swing**

Figura 76: Trecho de Pasquale em *It Don't Mean A Thing*.

**Frase #3:**

Figura 77: Solo de *Now's The Time*, *Charlie Parker Omnibook*, p.77.

Neste fragmento de Parker, ocorre um deslocamento de oitava com o arpejo de E° sobre o acorde de C7: após o mi, as demais notas são tocadas na oitava de baixo. Esta técnica de deslocamento de oitava é uma parte do vocabulário *bebop* bastante explorada por Pasquale. A seguir, trecho do solo em *Blues In Bebop*:



$\text{♩} = 205$  **Swing**

C7 Fm7 3

Figura 78: Trecho de Pasquale em *Blues In Bebop*.

O mesmo fragmento aparece no solo de Parker em *Donna Lee*:

C7 F-

Figura 79: Trecho de Parker em *Donna Lee*, *Charlie Parker Omnibook*, p. 48.

Assim como no de Grasso em *Groovin' High*, de Dizzy Gillespie:

$\text{♩} = 190$  **Swing**

Am7(b5) 3 D7 Ebmaj7 3

Figura 80: Trecho de Pasquale em *Groovin' High*.

**Frase #4 (enclosure):**



Figura 81: Charlie Parker em *Scrapple From The Apple*, *Charlie Parker Omnibook*, p. 17.

No universo jazzístico, a técnica de *enclosure* consiste em envolver a nota alvo com aproximações acima e abaixo. Nesta frase em *Scrapple From The Apple*, Parker realiza o *enclosure* de uma nota acima e duas abaixo, para a terça do acorde de F.

Abaixo, Pasquale realiza o mesmo tipo de *enclosure* para a quinta do acorde de Eb:



Figura 82: Trecho de Pasquale em *Blues In Bebop*.

**Frase #5:**

Mais um caminho fundamental do vocabulário *bebop*, este recurso se trata de um fragmento da escala alterada (sétimo grau da escala menor melódica), que passa pela nona menor (b9) e nona aumentada (#9) do acorde dominante, e desce até a terça do acorde de chegada. Abaixo, exemplo de Parker utilizando este fragmento ao final de seu solo em *Dewey Square*:



Figura 83: Parker em *Dewey Square*. *Charlie Parker Omnibook*, p. 15.

Pasquale utiliza a mesma figura em *All The Things You Are*, na versão de seu primeiro disco, *Solo Standards Vol.1*:

**Swing**  
♩ = 175

Figura 84: Trecho de Pasquale em *All The Things You Are*.

### Frase #6:

Outra ideia típica de Bird, este trecho traz um cromatismo que vai da sétima maior até a segunda do acorde, aproxima para a tônica e desce para a quinta. Aqui, Parker utiliza em *Now's The Time*:

Figura 85: Trecho de Parker em *Now's The Time*, *Charlie Parker Omnibook*, p.77

Neste trecho de *Ornithology*, de seu disco *Solo Bird*, Pasquale utiliza a mesma ideia:

**Swing**  
♩ = 207

Figura 86: Trecho de Pasquale em *Ornithology*.



## Enclosure na tríade maior (“Classical Devices”)

### Classical Devices

Some of Tatum’s right hand devices come from the classical piano repertoire, which he—like many other jazz pianists—studied and knew well. This chapter deals with some of the most recurrent of these devices (notice that some of these figures are actually “climbing” runs).

The next pattern is easy to understand. It is made of the G, B, and D “pivot” notes—i.e. the tones of the G Major chord, shown in circlets—embellished with their neighboring tones (the upper neighboring tones are diatonics, the lower neighboring tones are a half-tone below each “pivot”). Tatum was very fond of this device and used it very often:



Figura 89: “The Right Hand According To Tatum”, p.58.

Neste capítulo do livro, Scivales fala sobre os “Classical Devices”, recursos advindos do estudo do piano clássico de Tatum. O primeiro deles é este padrão na tríade maior (chamado de *enclosure* no universo jazzístico, por ter uma nota acima e uma abaixo da nota alvo), que é bastante explorado por Tatum, Powell e Pasquale:

Na finalização de *I’ll Remember April*, do disco *The Bud Powell Trio*, Powell realiza o padrão na tríade de G:



Figura 90: padrão enclosure na tríade de G em *I’ll Remember April*, Bud Powell (transcrição do autor)

No disco *Sonny Stitt/Bud Powell/JJ Johnson*, gravado em 1949 e 1950 (lançado em 1957), Powell realiza o padrão na tríade de F, na faixa *Fine and Dandy (Take 2)*:

♩ = 300

Figura 91: padrão enclosure na tríade de F em *Fine and Dandy*, Bud Powell (transcrição do autor)

Em seu último disco, “*Pasquale Plays Duke*”, Grasso realiza o padrão logo na entrada de seu solo em *Blue Rose*:

♩ = 152

Figura 92: padrão enclosure na tríade de F em *Blue Rose*, Pasquale Grasso (transcrição do autor)

Na participação de Pasquale no canal do Youtube do pianista Emmet Cohen, Pasquale utiliza o padrão em *Cherokee*:

♩ = 380

Figura 93: padrão enclosure na tríade de Eb em *Cherokee*, Pasquale Grasso (transcrição do autor)

### Aproximação cromática na tríade maior (“Classical Devices”)

A well-known classical device used by Tatum was to preface each tone of a chord with the note a half-step below it:



This time it is played in an ascending run—taken from Tatum’s recording of “St. Louis Blues”:



Figura 94: “The Right Hand According To Tatum”, p. 59.

Este padrão consiste em aproximar cada nota de uma tríade individualmente. Na entrada do solo de *In a Mellow Tone*, no disco *Pasquale Plays Duke*, o mesmo padrão é usado pro Pasquale sobre a tríade de Ab:

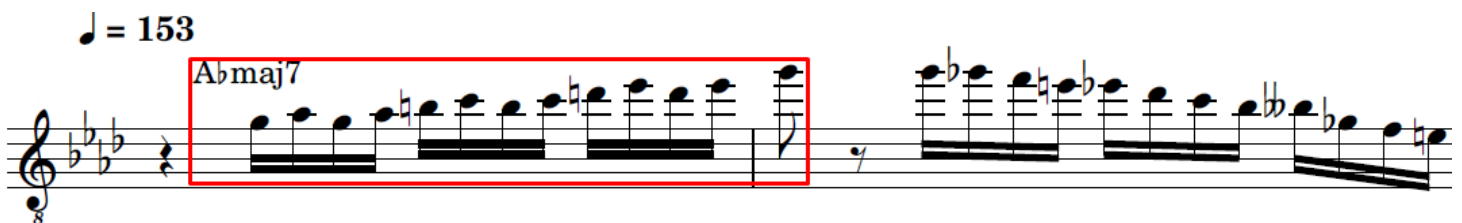


Figura 95: padrão de aprox. cromática na tríade de Ab em *In A Mellow Tone*, Pasquale Grasso (transcrição do autor)

Como vimos anteriormente, o mesmo ocorre em *Cherokee*, no disco *Solo Standards*, na tríade de Eb:

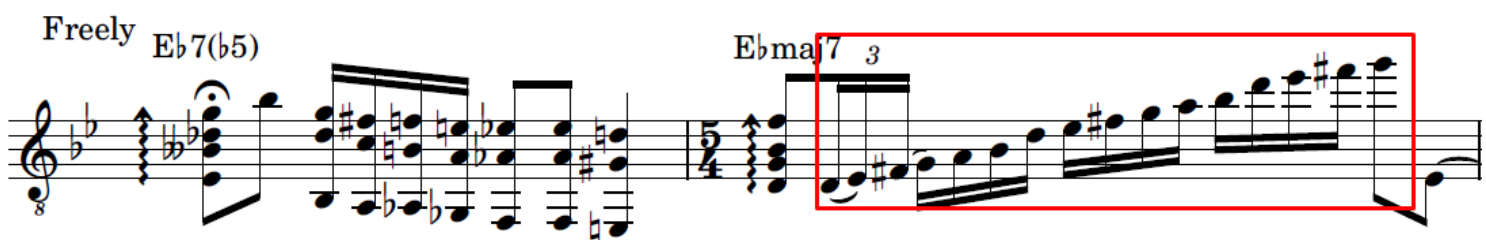


Figura 96: padrão de aprox. cromática na tríade de Ab em *Cherokee*, Pasquale Grasso (transcrição do autor)

## “Broken” Arpeggios

### “Broken” Arpeggios

One of the right hand figures Tatum was especially fond of is a particular ascending “broken” arpeggio on three-note or four-note chords:



Figura 97: "The Right Hand According To Tatum", p. 61.

O próximo padrão, chamado por Scivales de *Broken Arpeggio*, consiste em tocar cada inversão do acorde pulando a última nota do grupo.

Pasquale utiliza este recurso em *It Don't Mean a Thing*, no disco *Pasquale Plays Duke*, sobre a téttrade de Gm6:



Figura 98: "broken arpeggio" em Gm6 em *It Don't Mean A Thing*, Pasquale Grasso (transcrição do autor)



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredito que as páginas anteriores falam por si. Pasquale Grasso une muitos elementos que o diferenciam no cenário atual: não utiliza nenhum tipo de efeito de guitarra; buscou sua técnica no violão clássico; se apresentou primariamente como um instrumentista solo e busca total fidelidade à linguagem *bebop* de Charlie Parker, Bud Powell e Dizzy Gillespie, utilizando também o sistema harmônico de Barry Harris. Além de dominar a linguagem, também trouxe inovação: adaptou para a guitarra uma mescla do estilo de Art Tatum e Bud Powell.

Pasquale se apresentou como um guitarrista para levantar a bandeira da raiz do estilo, assim como Harris fez ao piano. No entanto, consegue fazer isso sem correr qualquer risco de soar datado: sua síntese é inédita e fascinante. É o antigo transformado em novo.

Tomando a liberdade de um relato pessoal: é imensurável o impacto gerado em minha vida musical. Conheci melhor o trabalho do Pasquale logo no início da pandemia do COVID-19, em março-abril de 2020. Me conectei muito, mas ao mesmo tempo senti que era um nível muito elevado pra tentar explorar. Uma fascinação com certo medo. Como que essa guitarra soa tão cheia, com tantas coisas acontecendo ao mesmo tempo? Parecia mesmo um piano. Escutei por um período, mas creio ter retomado melhor só em 2021. Ali, decidi que ia adentrar onde o Pasquale tinha bebido: Bud Powell. Tomei como objetivo reservar um tempo a ter domínio da linguagem bebop, algo que ainda tenho buscado (e tenho longo caminho a percorrer). Escutei quase que só Bud por um ano ou mais (ainda sigo escutando muito), decidi conhecer a obra inteira. Me fez muito bem. Descobri que o Pasquale foi aluno do Barry Harris, e que o Barry tinha como maior referência o Bud! Fez muito sentido. Passei a escutar muito o Barry também.

Ao mesmo tempo que tem sido um desafio imenso, a guitarra do Pasquale também me fez sentir confortável. Me mostrou um caminho no instrumento que eu não entendia muito bem que existia. O que tenho explorado no instrumento é exatamente o que eu já queria explorar e não sabia. É engraçado, mas me emociona. Vem sendo uma jornada de grande significado na minha vida musical.

Tentei com esse trabalho registrar um pouco do que descobri sobre como o Pasquale absorveu e aplicou os recursos de todas essas fontes. Faltaram coisas, afinal, cada assunto desses é um oceano (daria pra fazer um trabalho inteiro só sobre um dos tópicos), mas creio que cumpri a missão em alguma medida.

Espero que possa servir de alguma forma a estudantes que, como eu, se sentiram movidos por essa música.

*Grazie mille, Pasquale!*

## REFERÊNCIAS

PARKENING, C. **The Christopher Parkening Guitar Method, Vol. 1: The Art and Technique of The Classical Guitar**. Revised Edition - 1999. Wisconsin: Hal Leonard Corporation, 1997.

DA SILVA MAIA, M. **Técnica Híbrida Aplicada ao Violão**. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, p. 71. 2007.

BERENDT, J-E. **O livro do jazz: de Nova Orleans ao século XXI**. tradução: Rainer Patriota, Daniel Oliveira Pucciarelli. 1ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

ASSIS-BRASIL, G. **Hybrid Picking for Guitar**. Fourth Printing - 2007. Boston: Gustavo Assis-Brasil Music, 2005.

ALBERGE, D. **Why today’s musicians should follow classical greats... and improvise**. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2020/jun/06/why-classical-musicians-need-to-learn-how-to-improvise>>. Acesso em 17 de maio 2022.

DEMOTTA III, D. Joseph. **The Contributions of Earl “Bud” Powell To The Modern Jazz Style**. Dissertação (Doctor of Philosophy) – City University of New York. New York, p.361. 2015.

Salvatore Massaro aka. Eddie Lang aka. Blind Willie Dunn. The Syncopated Times. Disponível em: <<https://syncopatedtimes.com/eddie-lang-1902-1933/>>. Acesso em 17 de nov. 2021.

GOTTSEGEN, Ted. Carl Kress. The Syncopated Times. Disponível em: <<https://syncopatedtimes.com/carl-kress-1907-1965/>>. Acesso em 17 de nov. 2021.

FORTE, Dan. Pat Metheny, **The Jazz Guitar Prodigy at 60**. Vintage Guitar Magazine, 2016. Disponível em <<https://www.vintageguitar.com/26318/pat-metheny-2/>>. Acesso em 31 de out. 2021.

GRASSO, Pasquale. Bio, 2016. Disponível em: <[pasqualegrasso.com/bio](http://pasqualegrasso.com/bio)>. Acesso em: 31 de out. 2021.

The Pace Report: "A Solo State of Mind" The Pasquale Grasso Interview. 18 de set. de 2020. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=muTKMhynv\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=muTKMhynv_0)>. Acesso em 31 de out. 2021.

PANKEN, Ted. **Pasquale Grasso: The Pianistic Guitarist**. Jazz Times, America's Jazz Magazine, 2021. Disponível em: <<https://jazztimes.com/features/profiles/pasquale-grasso-pianistic-guitarist/>>. Acesso em 31 de out. 2021.

Eugene/Vermont Jazz Pasquale Interview. Soundcloud, 2020. Disponível em <<https://soundcloud.com/ugeneermontazzenter/pasquale-interview>>. Acesso em 31 de out. 2021.

ROURKE, David. Tea for Two- Bud Powell (head). 3 de nov. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MgA0IxEmLgU>>. Acesso em: 22 de nov. 2022.

KINGSTONE, A. **The Barry Harris Harmonic Method For Guitar**. Jazz Workshop Productions. Toronto, Canada, 2006.

**Art Tatum Solo Book**. Hal Leonard Corporation. 7777 W. Bluemond Rd. U.S.A, 1998.

**Charlie Parker Omnibook**. Atlantic Music Corp. U.S.A, 1978.

SCIVALES, R. **The Right Hand According To Tatum**. Ekay Music Inc. New York: 333 Adams Street, Bedford Hills 10507, 1998.

## TRANSCRIÇÃO COMPLETA – OVER THE RAINBOW

Freely

**Intro**

**A**

The musical score is written in E-flat major (three flats) and 4/4 time. It begins with an 'Intro' section marked 'Freely'. The first staff contains measures 1-4 with chords Ebmaj7, Ebmaj7, Abmaj7, Gm7, Fm7, Ebmaj7, Dm7b5, and G7. The second staff contains measures 5-8 with chords Cm7, F#°, Fm7, B°(b13), and D°. The third staff, marked 'A', contains measures 9-12 with chords Eb6, Am7b5, Gm, F, Em7, and Eb7(#5). The fourth staff contains measures 13-16 with chords Abmaj7, Am7, and D7. The fifth staff contains measures 17-20 with chords Gm7, (C7), and Fm7. The sixth staff contains measures 21-24 with chords Fm and Fm7b5. Fingerings (1-5) and slurs are indicated throughout the piece.

Chords and Fingerings:

- Intro: Ebmaj7, Ebmaj7, Abmaj7, Gm7, Fm7, Ebmaj7, Dm7b5, G7
- Staff 2: Cm7, F#°, Fm7, B°(b13), D°
- Staff 3 (A): Eb6, Am7b5, Gm, F, Em7, Eb7(#5)
- Staff 4: Abmaj7, Am7, D7
- Staff 5: Gm7, (C7), Fm7
- Staff 6: Fm, Fm7b5

12 Eb Db7 C7(#5) B7(b5,9) Ab6 Bb7(b9)

14 Db6(9) Gb6(9) B6(9) E6(9)

15 **A** Eb6 F#° Gm F Em7 Eb7(#5)

17 Eb7(#5) Abmaj7 Am7 D7

19 Gm7 C7

21 Fm Fm7b5

Chord progression: Eb, Db7, C7(#5), B7(b5,9), Ab6, Bb7(b9), Db6(9), Gb6(9), B6(9), E6(9), Eb6, F#°, Gm, F, Em7, Eb7(#5), Eb7(#5), Abmaj7, Am7, D7, Gm7, C7, Fm, Fm7b5.

Fret numbers: 8, 5, 5, 3, 3, 6, 6.

23  $E_b$   $Db7(b5)$   $C7(\#5)$   $B7(b5,9)$   $A_b6$   $Bb7(b9)$  3

26 **B**  $E_bmaj7$   $E^\circ$   $Fm7$   $F^\circ$   $Gm7$   $F\#m7$   $Fm7$   $Bb7(13)$  3

29  $Bb6/D$   $Fm7(9)$   $Bb7(b5)$  3

30  $E_bmaj7$   $Gm7$   $E_bmaj7$   $Gm7$   $E_bmaj7$   $Am7$   $D7$  3

32  $Gm7$   $F^\circ$   $Gm7$   $F^\circ$   $Gm7$   $Cm7(11)$   $F^\circ$  3

34  $Gm7$   $Bb7(b9,13)$   $E_bmaj7/Bb$  3

**A**

♩ = 79

A tempo

Swing

36 Am7b5 D7(b5) Gm Ab Am7 D7

39 Gm Fm Abm7 Db7

41 Gm7 C7 F#° B7(9,13) Bb7(b9,13)

Freely

**B**

43 Eb Fm Bb7(b9,13) Ebmaj7 E°

45 Fm7 Bb7(#5,9)

46 Eb6 Bb7(#5)

47 Ebmaj7 Gm7 Ebmaj7 Am7 D7

48 Gm C7(13) F#° Fm7 B°(b13) Bb7(b9) 3

50 **A** Eb6 A7(b5,9) Gm F Em7 Eb7(#5)

52 Abmaj7 Am7 D7

53 Gm7 C7(b5) 3

54 Fm Fm7b5



55

Chords: Eb, Db7(b5), C7(#5), B7(b5,9), Bb7(9), D°

**Coda**

57

Chords: Eb, Abm6, Eb, Abm6, Eb, Abm6

58

Chords: Eb, Ebmaj7(9)