



Contagem regressiva: soluções de Coltrane para problemas do ciclo de terças maiores na viragem dos anos 1950/1960

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

Udesc – sergio.freitas@udesc.br

Resumo: *Countdown* é uma versada composição de John Coltrane que traz uma solução harmônica que, entremeando o ciclo de terças maiores ao giro cadencial dois cinco, tornou-se um tópico obrigatório da *Jazz Theory* conhecido como: *Countdown formula*. Correlacionando informações e discursos acerca deste caso, apresentam-se considerações sobre o influxo de idealizações de fundo romântico – tais como as noções mitificadas pelo senso comum de autoria, genialidade, revolucionarismo, etc. – na produção e valoração de determinado repertório popular.

Palavras-chave: Ciclos de terças. Harmonia tonal. Teoria e crítica da música popular

Countdown: Coltrane solutions to Major Thirds Cycle problems at the turn of the year 1950/1960

Abstract: *Countdown* is a versed composition by John Coltrane that brings a harmonious solution that, by interspersing the major thirds cycle with the Two Five cadence, has become a mandatory topic in *Jazz Theory*, the so-called: *Countdown formula*. By correlating information and discourses on this case, the current study reflects on the romantic background idealizations influx – such as the mystified notions of authorship, genius, revolutionarism, etc. – in the production and valuation of certain popular repertoire.

Keywords: Cycles of thirds. Tonal harmony. Theory and criticism of popular music

*É curioso ver o nexó que existe entre elas e o círculo que formam. [...]
Tudo depende da relação, e a relação forma o círculo. [...]
E começou a demonstrar-me modulações entre tonalidades mais remotas,
aproveitando-se da assim chamada afinidade de terceira.
Thomas Mann, *Doutor Fausto* (2000: 70)*

Com as transformações que marcam o percurso da tonalidade no Novo Mundo ao longo do século XX, em certos cenários da música popular, os planos tonais que combinam harmonias do ciclo de terças maiores (C:↗E:↘Ab:↗C:) foram apreciados como achados revolucionários e autorais. Retomando assuntos referentes a estas específicas “relações cromáticas de terça” (DEMSEY, 1991), nesta oportunidade são apresentados comentários acerca da valoração de *Countdown*, uma das faixas de *Giant Steps*, quinto álbum de estúdio do saxofonista, *bandleader* e *jazz composer* norte-americano John Coltrane (1926-1967).

Como se sabe, este *Long Play* foi gravado nos dias 4 e 5 de maio e 2 de dezembro de 1959, com Coltrane ao saxofone tenor, Tommy Flanagan ao piano, Paul Chambers ao contrabaixo e Art Taylor na bateria. O LP foi lançado em janeiro de 1960 pela *Atlantic Records* (SD 1311) com sete faixas: *Giant Steps*, *Cousin Mary*, *Countdown*, *Spiral*, *Syeeda's Song Flute*, *Naima* e *Mr. P.C. (Mr. Paul Chambers)*. Nenhuma delas foi sacada do *Great American Songbook*, pela primeira vez, todas as composições são da lavra de Coltrane.

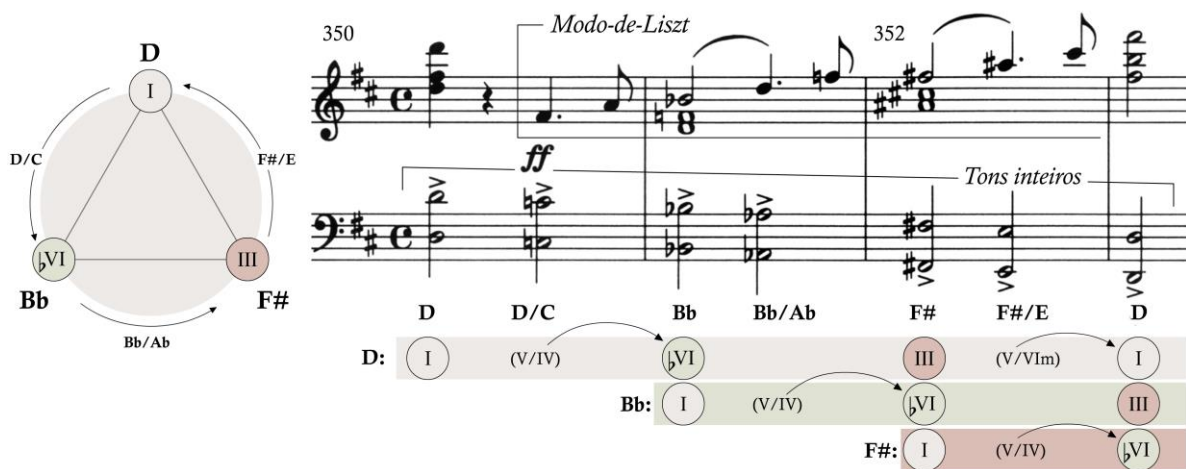
Por diversos aspectos, *Giant Steps* é um dos álbuns mais comentados da história do *Jazz*. Esta faixa, *Countdown*, está também entre as mais versadas composições jazzísticas da época. E o personagem principal, Coltrane, figura entre os gigantes do *Jazz* moderno. Sendo assim, os comentários aqui serão breves, parciais e certamente pouco originais. O propósito, entretanto, é correlacionar informações e pontos de vista numa direção que pode ser contributiva ora em processos de ensino e aprendizagem deste tópico técnico da harmonia tonal, ora em tarefas de análise e crítica deste tipo de repertório. E também na apreciação de eventuais interseções entre valores e conotações agregadas a este notável pré-trajeto simétrico e setores da música popular produzida no Brasil.¹ Correlatamente, espera-se contribuir para a reflexão acerca de como a *Jazz Theory*, a crítica e a musicologia voltada para este campo da música popular vêm produzindo discursos sobre os seus próprios clássicos.

1. Perseguindo o *Trane*: idealizações de autoria e processos de escolarização

De onde vêm tais harmonias? Conforme Kahn (2007a: 62), a maioria das músicas do álbum *Giant Steps* vêm de “exercícios caseiros de Coltrane” e, em texto publicado na contracapa deste álbum, o próprio Coltrane descreve algo de uma rotina criativa que deixa pistas de um processo de escolarização: “eu sento e toco progressões e sequências de acordes e, no fim, tiro uma música – ou mais de uma – de cada probleminha musical”. Todavia, de modo geral e por muitos fatores, em comentários, biografias, críticas, etc. é possível notar uma tendência que relega ou invisibiliza os processos de escolarização que interatuam na trajetória de vida dos músicos populares. Entre os fatores que podem alimentar tal tendência, ressoam resquícios daquele valor romântico que defende que “o que guia o gênio não é o conhecimento de regras, as habilidades aprendidas ou as escolhas calculadas, mas sim a inspiração espontânea junto com a emoção sentida” (MEYER, 2000: 270). Em certos casos, tais resquícios podem causar embaraços, pois quando se evidencia que um personagem essencializado como gênio aprendeu alguma coisa com alguém, esse valor pode intervir recategorizando esse personagem como um não gênio. Embora algo assim interfira neste caso, são diversas as fontes e comentaristas que destacam aspectos de escolarização que pesam na apreciação das soluções que Coltrane encontrou para os probleminhas do chamado “complexo Ab-C-E” (BRIBITZER-STULL, 2006). Nesta direção, abreviadamente, pode-se considerar que: na cidade de Filadélfia entre finais da década de 1940 e inícios dos anos de 1950, Coltrane foi orientado pelo guitarrista e pedagogo Dennis Sandole (1913-2000), lendário tutor de muitos músicos de renome (cf. MCGILL, 2013; SOLIS e NETTL, 2004: 201-218). Ao que

se sabe, Sandole apresentou os ciclos de terças para Coltrane (cf. PORTER, 1999: 146-147; WHALEY, 2004: 187). E conforme Collier (1978: 432), foi com Sandole que, entre 1951 ou 1952, Coltrane familiarizou-se com o *Thesaurus of scales and melodic patterns* publicado em 1947 pelo compositor e professor Nicolas Slonimsky (1894-1995).²

Estes poucos dados já podem atrair nossa atenção para determinadas interações entre instâncias cultas e populares que, em sinuoso cosmopolitismo internacional, se insinuam em ideias de autoria no campo popular (cf. SHUKER: 1999: 29-32). Nascido em São Petersburgo, Slonimsky imigrou para os EUA em 1923 levando consigo uma bagagem musical acumulada em um momento marcado pelo legado do compositor e professor Rimsky-Korsakov (1844-1908). Conforme Taruskin (1996: 302-306), Rimsky-Korsakov descreve os ciclos de terças nos §294 e §298 do seu *Prakticheskiy uchebnik garmonii* publicado em 1886. Taruskin (1996: 261-262) também ressalta: os compassos 350 a 353 da Abertura de *Ruslan and Lyudmila*, ópera escrita por Mikhail Glinka entre 1837 e 1842, introduzem a progressão por terças maiores na música sinfônica Russa. Esta passagem (Fig. 1), ainda conforme Taruskin, consolidou-se como um protótipo da música “tipicamente russa” e, com tal conotação, foi profusamente imitada pelos compositores de tendência romântico nacionalista daquele país.³



The figure consists of a chord diagram on the left and a musical score on the right. The chord diagram shows a cycle of thirds: D (I) at the top, F# (III) on the right, Bb (bVI) on the left, and D/C (D/C) at the bottom. Arrows indicate the progression between these chords. The musical score shows measures 350-353. Measure 350 has a D chord. Measure 351 has a D/C chord. Measure 352 has a Bb chord. Measure 353 has a Bb/Ab chord. The score is labeled 'Modo-de-Liszt' and 'Tons inteiros'. Below the score, there are three rows of chord diagrams for D, Bb, and F# keys, showing the progression of chords in each key.

Figura 1: Simetrias na Abertura de *Ruslan and Lyudmila*, Glinka, 1837-42.

Certamente algo dessa ambiência russa ressoava tanto na *Granoff School of Music*, fundada pelo violinista imigrante ucraniano Isadore Granoff (1902-2000),⁴ quanto na *Ornstein School of Music*, fundada pelo pianista e compositor russo-estadunidense Leo Ornstein (1893-2002). Justamente as duas escolas de música frequentadas por um jovem que, em poucos anos, será o “criador de uma revolução harmônica” (LEVINE, 1989: 243): as *Coltrane changes*. Tais histórias sem começo e sem fim não podem ser plenamente contadas. Mas podem nos ajudar a refletir: o reconhecimento de um processo de escolarização pode indiciar conexões que não são

prontamente perceptíveis, ou sequer suspeitáveis; as distâncias que apartam a harmonia culta da *Jazz Theory* se movimentam, sofrem reavaliações e aproximações à medida em que a *Jazz Culture* e setores da música popular vão assegurando lugar nos programas acadêmicos.

2. Precedências preferidas: *Have you met Miss Jones?* e *Tune up*

Conforme Porter (1999: 145-147), o álbum *Giant Steps* representa a culminação dos exercícios de Coltrane sobre os probleminhas dos ciclos de terças e, dessa “exaustiva investigação” resultam achados notáveis. A começar pela faixa título: a célebre *Giant Steps*, prestigiada como o *locus classicus* do ciclo de terça maior no campo do *Jazz*. Na faixa 3 do Lado A, Coltrane registra uma solução em que os acordes do ciclo de terças maiores atuam como breves estâncias que intensificam a expectativa que antecede uma meta tonal. Como numa corrida de obstáculos equidistantes, ou como nos trabalhos de Hércules, são acordes desafios que se apresentam para serem vencidos. Tal solução tomou corpo em um *chorus* de 16 compassos que se consagrou como um *tour de force* da *performance* jazzística: *Countdown*.

Como tal, *Countdown* tem ocupado diversos autores – tais como Baker (1980: 36-42; 1994), Berliner (1994: 223-224), Collura (2014), Demsey (1991), Jaffe (1996: 165), Levine (1995: 359), Manguiera (2006: 72-76), Porter (1999: 145-158), Rawlins e Bahha (2005: 111-112), Terefenko (2014: 159-160) e Weiskopf e Ricker (1991) – e, conforme praticamente todas as fontes, é considerada uma reinvenção expandida de harmonias prediletas que, na *Jazz Culture*, se conservam através da memória de dois outros *standards*: a progressão descendente de terças maiores I7M→bVI7M→III7M de *Have you met Miss Jones?*, e a progressão descendente de segundas maiores I7M→bVII7M→bVI7M de *Tune-up*.⁵

Have you met Miss Jones?, a canção *Tin Pan Alley* escrita por Richard Rodgers e Lorenz Hart para o musical *I'd Rather Be Right* de 1937, é dada como o ilustre precedente que, bem antes de *Giant Steps*, fez uso do ciclo de terças maiores em sua *bridge*. Como se vê na Fig. 2, na tonalidade de Fá-maior, a harmonia aqui é rica em duplicidade funcional. O ciclo parte da subdominante Bb:, o IV assume temporariamente o papel de I. Nos próximos 4 compassos, enquanto os versos, em tradução livre, dizem “E ao mesmo tempo perdi o fôlego / E ao mesmo tempo eu estava morrendo de medo”, descritivamente, a harmonia desce uma terça maior e alcança a área tonal de Gb:, para logo descer outra terça maior chegando em D:. Encerrando a *bridge*, com “E ao mesmo tempo eu possuí a terra e o céu”, o passo é inverso, de D: voltamos para Gb: que, enquanto acorde napolitano (bII) de F:, está estrategicamente posicionado como um acorde pivô capaz de reintroduzir o tom principal da canção.

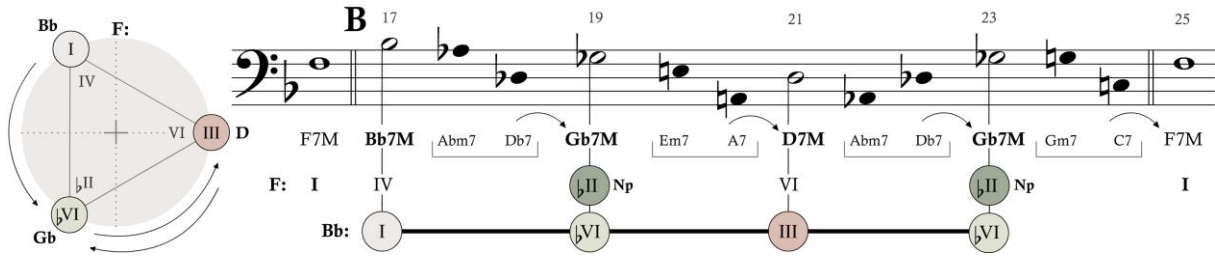


Figura 2: Ciclo de terças maiores em *Have you met Miss Jones?* Rodgers e Hart, 1937.

A alusão a *Have you met Miss Jones?* é sempre oportuna. Tanto mais se considerarmos que Coltrane comentou tal intertextualidade durante uma seção de gravação do álbum *Giant Steps* (PORTER, 1999: 145). Contudo, também revela algo de uma excludência. No mínimo porque a precedência deste ciclo de terças maiores é notória em outros *hits Tin Pan Alley*. Com Naus (1998: 67), podemos localizar alguns destes *hits* que, ainda hoje, seguimos apreciando. Pelas datas, anteriores a 1959, vale reuviar ao menos dois. De 1935 data a balada *Bess, You is My Woman* escrita por George e Ira Gershwin para a ópera *Porgy and Bess*. Neste dueto interpretado pelo casal protagonista, salvo inevitáveis pormenores de versão e arranjo, vamos encontrar o plano tonal Bb: → D: → F#: → D: → F#: delineado na Fig. 3. De 1953 data a canção *Baubles, Bangles & Beads* creditada a Robert Wright e George Forrest. A exitosa canção foi produzida para o musical *Kismet* e seus versos, de maneira consideravelmente mais explícita, também se apoiam nos polos dramáticos do “complexo Ab-C-E” (Fig. 4). Numa prática mais ou menos comum na indústria *Tin Pan Alley*, as canções de *Kismet* são paráfrases de obras do repertório erudito e, como se sabe, *Baubles, Bangles & Beads* é uma recriação de um segmento do segundo tema (a partir do compasso 29, *meno mosso*) do *Scherzo* do Quarteto de Cordas n.2, em Ré-maior, do compositor russo Alexander Borodin (1833-1887). Assim, originalmente, a música foi escrita em compasso ternário, mas, convertida em quaternário, tornou-se um número popular *jazzístico* reinterpretado em diversas ocasiões, inclusive por Tom Jobim e Frank Sinatra no célebre álbum de 1967.

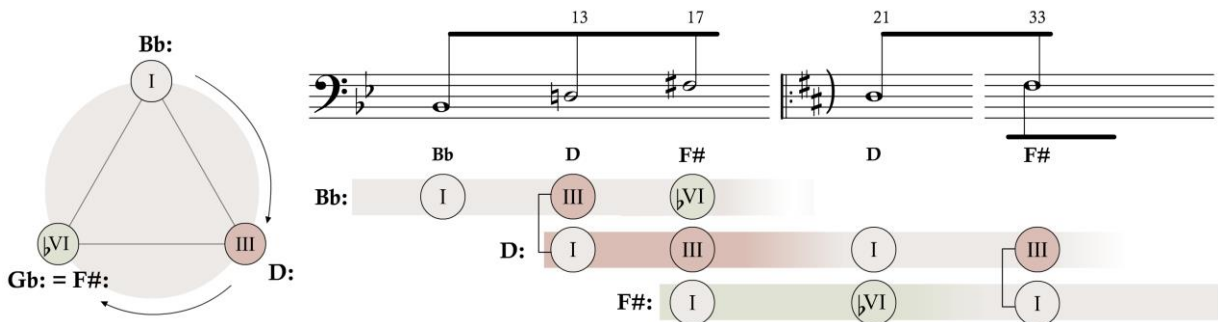


Figura 3: Ciclo de mediantes em *Bess, You is My Woman*, George e Ira Gershwin, 1935.

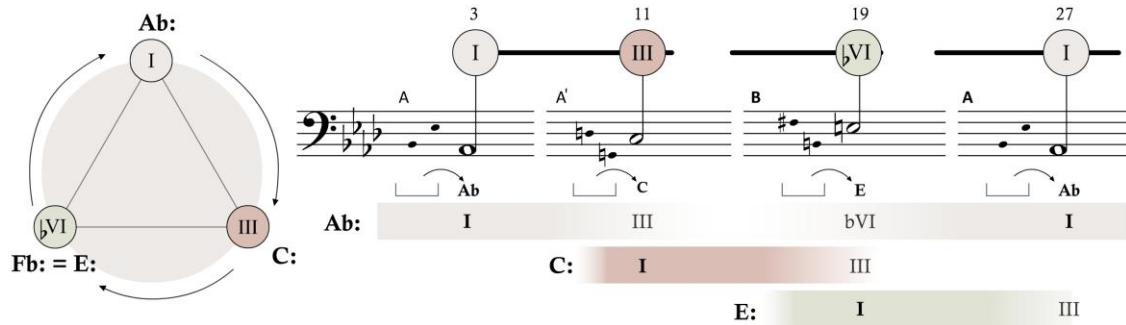


Figura 4: Relações de terceira em *Baubles, Bangles & Beads*, Wright e Forrest, 1953.

Dentre os fatores que podem ponderar a reflexão acerca da omissão destes ou de outros títulos no debate sobre o *Giant Steps period*, vale aventar ao menos dois: o culto ao mito da originalidade (MEYER, 2000: 59 e 301) e a defesa de um *éthos* afro-americano, já que, nesta cena de finais dos anos de 1950, “os músicos negros não queriam mais fazer o repertório *standard*. Não queriam mais tocar Cole Porter. Queriam fazer sua própria música, totalmente afro-americana [...] mais livre [...] e menos ocidental” (KAHN, 2007b: 101).

Comumente também se diz que os 4 versos de *Countdown* são uma espécie de *contrafactum*, de superposição, ou reharmonização dos 4 versos de *Tune-up*, um *standard* atribuído ao *bandleader* Eddie “Cleanhead” Vinson (1917-1988), com quem Coltrane trabalhou entre 1952 e 1953. Circunstância que foi decisiva, pois foi com Vinson que Coltrane passou a tocar aquele que se tornaria seu principal instrumento: o sax tenor (KAHN, 2007a: 39). Entretanto, sabe-se que ainda mais decisivo, por profusas razões, é o fato de que *Tune-up* traz à baila o nome de Miles Davis (1926-1991), *jazzman* que incorporou *Tune-up* em seu repertório ao ponto de ser, controvertidamente, citado como o seu autor: “de fato, Miles detém os direitos autorais de *Tune-up*, e não se pronunciou sobre este assunto” (DEMSEY, 1991: 176).

Respeitando esse caráter de reconhecimento e superação (*Countdown* como registro das relações com Vinson e Miles), que é também um marcador de época e de cena sociocultural (determinado *Jazz* afro-americano aos finais dos anos de 1950), vale recuperar que, a lamentosa progressão descendente $I7M \rightarrow bVII7M \rightarrow bVI7M$ que amarra as metas tonais de *Tune-up* é um tipo de progressão que se fez ouvir em numerosas obras proeminentes nesta *Jazz Culture*. Então, pode-se dizer que *Countdown* é uma reinvenção de *Tune-up*, ao passo que, *Tune-up* refaz um trajeto harmônico semelhante ao percorrido por *standards* como: *Cherokee* de Ray Noble de 1938; *How High the Moon* de Nancy Hamilton e Morgan Lewis de 1940; *Laura* de David Raskin e Johnny Mercer de 1944; *Bebop* de Dizzy Gillespie de 1945; *Ornithology* de Charlie Parker de 1946; *Midnight Sun de* Lionel Hampton e Sonny Burke de 1947, *Joy Spring* de Clifford Brown de 1954; *Afternoon in Paris* de John Lewis de

1956, etc. Aqui novamente seria possível argumentar que, em alguma medida, o silêncio a respeito de tais *standards* e de suas homologias harmônicas nos discursos sobre *Countdown* está relacionado a um resguardo daquilo que é apreciado como algo livre e raro. Digamos, um silêncio consorciado à preservação de uma fonte criativa individual. Valor ancorado em idealizações de originalidade e autoria que visam enaltecer produções populares recentes comparando-as aos processos e resultados, igualmente mitificados, alcançados em outras épocas pelos autores da alta cultura (cf. SHUKER: 1999: 29-32). E, sobre este silêncio, também será necessário considerar os processos de negociação e afrontamento que, em circunstâncias diaspóricas diversas e adversas, aproximam e apartam mundos musicais e sociais distintos: o mundo dos *giants of Tin Pan Alley* e o mundo dos *giants of Jazz*.

3. A fórmula *Countdown*: experimentando uma descrição generativa

Trata-se de um estiramento harmônico cuja decifração funcional parece estar guardada no próprio título: *Countdown*. A cada quadratura parafraseada de *Tune-up* (Fig. 7), numa rápida contagem das três áreas tonais do ciclo, depois de cada bVI (a instância mais remota dessa contagem regressiva), passamos por um III (a instância média, a *mediante*) e por fim alcançamos uma meta tonal (Fig. 6). A metáfora da contagem decorre da ideia de que os graus bVI→III→I estão escalonados em um conjunto coeso e lógico, concatenados em uma espécie de cadência plagal expandida: S→T (bVI→III), T (I). Já a sugestão de movimento regressivo, depreende-se do sentido anti-horário no ciclo de quintas.

Recombinando articulações funcionais conhecidas, esta fórmula pode ser descrita através de uma árvore generativa (Fig. 5) que lembra, de maneira não rigorosa, os traçados de Lerdahl e Jackendoff (2003) e Middleton (1990: 189-200). Assim, racionalizando por etapas, temos: 1) Toda meta tonal (no caso, a tônica C7M) pode ser preparada por seu V7. 2) Todo V7 (Dominante) pode ser decomposto em uma fórmula cadencial S + D. Ou seja, todo V7 reescreve-se como uma fórmula cadencial dois cinco (Dm7 G7). 3) Todo IIm7 cadencial permite digressões que diversificam seu caráter pré-dominante. Ou seja, todo IIm7 cadencial pode ser decomposto em harmonias da função subdominante ou da função dominante da dominante. Estas primeiras três etapas podem ser consideradas genéricas. E, no caso específico da fórmula *Countdown* ainda temos: 4) A função S está decomposta: reescrita com IIm7 e bVI7M (Dm7 e Ab7M). Combinação que depende da mistura de dois diatonismos e implica um passo de trítono (ré→láb). E mais, sendo bVI7M um grau devidamente alocado em tempo forte, admite-se (conforme a Etapa 1) o entremeio de uma preparação secundária (i.e., Eb7→Ab7M).

5) Na fórmula *Countdown* a função T sofre uma equiparação tonal. O par III7M e I7M (E7M e C7M, ou mediantes e tónica) é identificado como dupla tónica, e cada um destes acordes tónicos é anunciado por sua respectiva dominante: i.e., V7→III7M e, enfim, V7→I7M. No pentagrama da Fig. 5 destacam-se relações de atração que se instauram entre as fundamentais dos acordes desta fórmula: a primazia da relação de quintas (ré→sol→dó; mib→láb e si→mi) e um jogo de aproximações cromáticas interpoladas (semitons assinalados com ligaduras) que sensibilizam cada uma das notas da principal tríade tónica (mib→mi; láb→sol e si→dó).

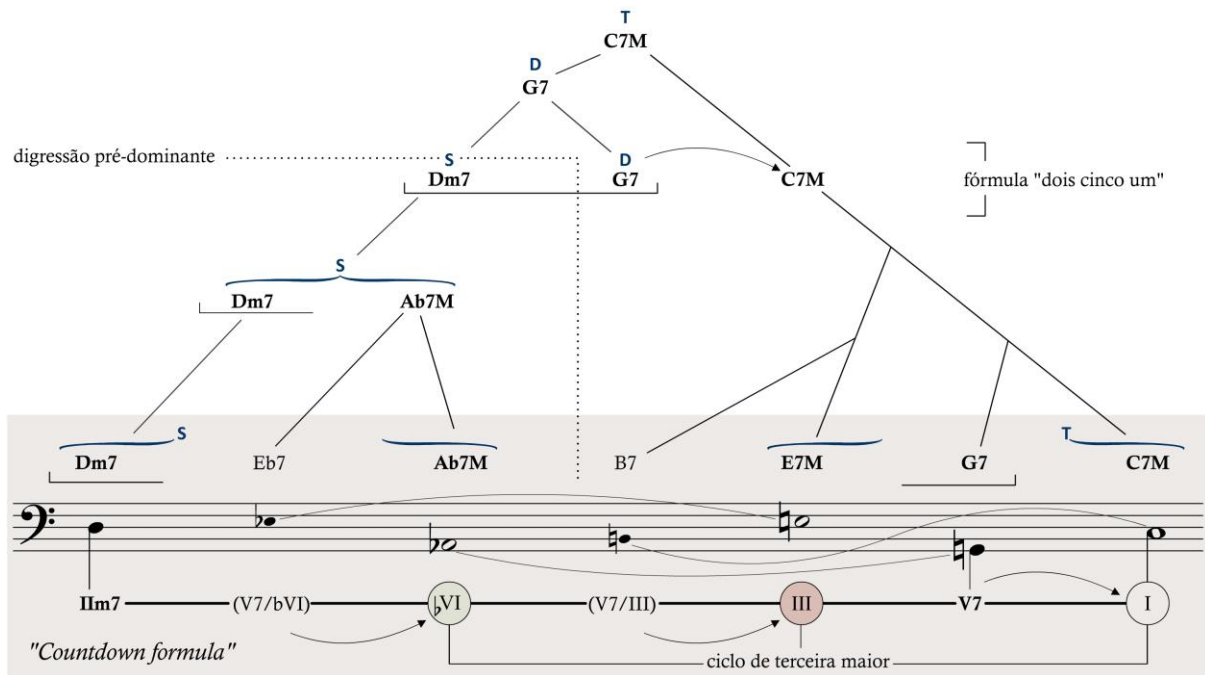


Figura 5: Uma descrição gerativa da fórmula *Countdown*.

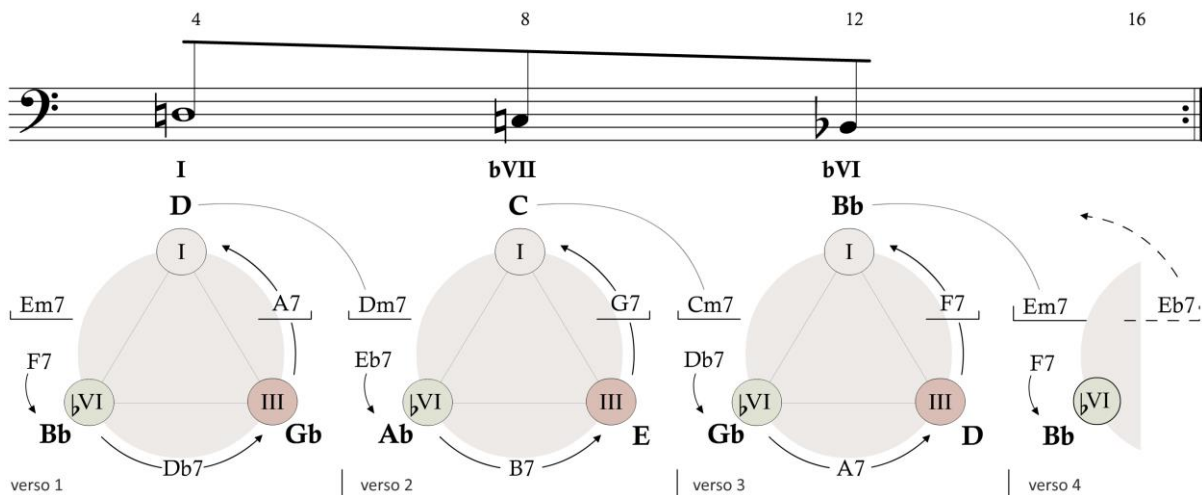
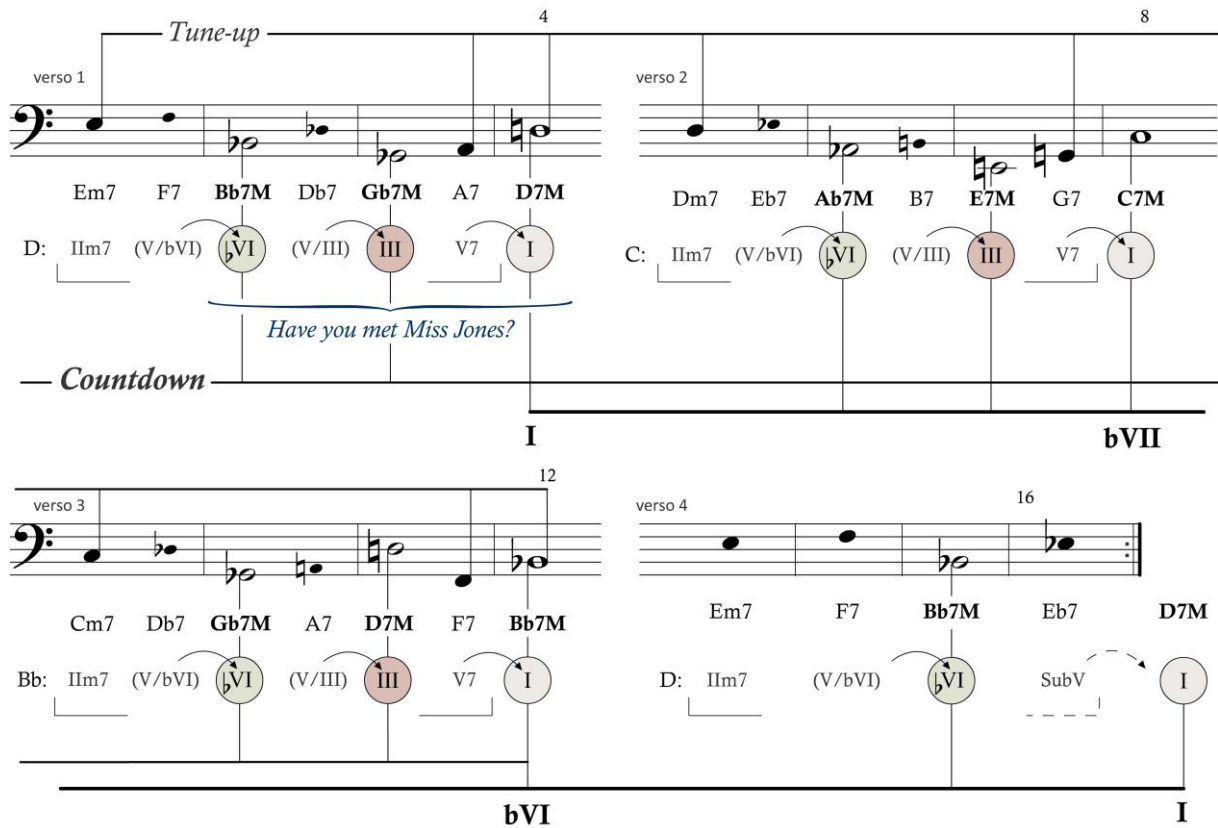


Figura 6: Descrição circular da fórmula *Countdown*.



The image displays a musical score for the piece "Countdown" by John Coltrane, divided into four verses. Each verse is written in bass clef and includes a line of chords and a corresponding line of Roman numeral analysis. Verse 1 (measures 1-4) features chords: Em7, F7, Bb7M, Db7, Gb7M, A7, D7M. Verse 2 (measures 5-8) features: Dm7, Eb7, Ab7M, B7, E7M, G7, C7M. Verse 3 (measures 9-12) features: Cm7, Db7, Gb7M, A7, D7M, F7, Bb7M. Verse 4 (measures 13-16) features: Em7, F7, Bb7M, Eb7, D7M. The Roman numeral analysis for each verse is: Verse 1: D: IIm7 (V/bVI) bVI (V/III) III V7 I; Verse 2: C: IIm7 (V/bVI) bVI (V/III) III V7 I; Verse 3: Bb: IIm7 (V/bVI) bVI (V/III) III V7 I; Verse 4: D: IIm7 (V/bVI) bVI SubV I. A "Tune-up" section is indicated at the beginning, and a "Countdown" section is marked at the end. The lyrics "Have you met Miss Jones?" are written under the first two verses. The score is annotated with Roman numerals I, bVII, bVI, and I at the bottom of the respective sections.

Figura 7: Superposição de progressões em *Countdown*, Coltrane, 1959.

Por fim, convém recuperar que o sucesso de tais fórmulas decorre de processos *omniabarcantes* (MEYER, 2000: 77). Não resultam da pura maquinação intrassistêmica, e sim de interações entre numerosos fatores e conotações musicais e extramusicais. Tais descrições formalistas geram retratos inevitavelmente parciais: o que pode ser sugerido com tais reduções não faz jus a tudo aquilo que nossos traçados analíticos deixam de fora.

Referências:

- BAIR, Jeff. *Cyclic patterns in John Coltrane's melodic vocabulary as influenced by Nicolas Slonimsky's Thesaurus of scales and melodic patterns: an analysis of selected improvisations*. 126f. Tese (Doctor of Musical Arts). University of North Texas, 2003.
- BAKER, David. *The jazz style of John Coltrane*. Lebanon, Ind: Studio 224, 1980.
- BERLINER, Paul F. *Thinking in jazz*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- BRIBITZER-STULL, Matthew. The Ab-C-E complex: the origin and function of chromatic major third collections in nineteenth-century music. *Music Theory Spectrum*, v. 28, p. 167-190, 2006.
- COLLIER, James Lincoln. *The making of jazz*. Boston: Houghton Mifflin Co, 1978.
- COLLURA, Turi. *Giant Steps e os Coltrane Changes*. *Revista Digital Teclas e Afins*, n.4, p. 56-59, 2014.
- DEMSEY, David. Chromatic third relations in the music of John Coltrane. *Annual Review of Jazz Studies*, n. 5, p. 145-180, 1991.
- DEMSEY, David. *John Coltrane plays Giant Steps*. Milwaukee: Hal Leonard, 1996.



- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas. Ciclos de terças em certas canções da música popular no Brasil. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 29, p. 126-147, 2014.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. 858f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, 2010.
- JAFFE, Andrew. *Jazz harmony*. Advance Music, 1996.
- KAHN, Ashley. *A Love supreme*. São Paulo: Ed. Barracuda, 2007a.
- KAHN, Ashley. *Kind of Blue*. São Paulo: Ed. Barracuda, 2007b.
- LEONARD, Hall (Editor). *The real book*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2004.
- LERDAHL, Fred e JACKENDOFF, Ray. *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Akal, 2003.
- LEVINE, Mark. *The jazz piano book*. Petaluma, CA: Sher Music Co., 1989.
- LEVINE, Mark. *The jazz theory book*. Petaluma, CA: Sher Music Co., 1995.
- MANGUEIRA, Bruno Rosas. *Concepções estilísticas de Hélio Delmiro*. 98f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, 2006.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- McGILL, Thomas Scott. Dennis Sandole's unique jazz pedagogy. *Current Research in Jazz*. v. 5. 2013. Disponível em: <<http://www.crj-online.org>>. Acesso em: 12 fev. 2015.
- MEYER, Leonard B. *El estilo en la música*. Madrid: Ed. Pirámide, 2000.
- MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Milton Keynes: Open Univ. Press, 1990.
- PORTER, Lewis. *John Coltrane*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.
- RAWLINS, Robert e BAHHA, Nor Eddine. *Jazzology*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2005.
- RIMSKY-KORSAKOV, Nicolas. *Tratado práctico de armonía*. Buenos Aires: Ricord, 1946.
- SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.
- SLONIMSKY, Nicolas. *Thesaurus of scales and melodic patterns*. New York: Amsco Publications, 1975.
- SOLIS, Gabriel e NETTL, Bruno. *Musical improvisation art, education, and society*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- TARUSKIN, Richard. *Stravinsky and the russian traditions*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- TEREFENKO, Dariusz. *Jazz theory: from basic to advanced study*. Routledge, 2014.
- THOMAS, James C. *Chasin' the trane*. New York: Da Capo Press, 1983.
- WEISKOPF, Walt e RICKER, Ramon. *Coltrane: a player's guide to his harmony*. New Albany: Aebersold, 1991.
- WHALEY, Preston. *Blows like a horn beat writing, jazz, style, and markets in the transformation of U.S. Culture*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2004.

¹ Focando casos mencionados em outras oportunidades, está comunicação dialoga com o artigo “Ciclos de terças em certas canções da música popular no Brasil” (FREITAS, 2014) e insere-se em uma reflexão mais ampla, acerca de repercussões das teses do romantismo na valorização da música popular contemporânea.

² Sobre a incidência dos padrões nº 286 e nº 646 do *Thesaurus* de Slonimsky (1975) na melodia e harmonia da composição *Giant Steps* de Coltrane, cf. Demsey (1991, 1996), Freitas (2010: 728-729) e Porter (1999: 149). Sobre o influxo do *Thesaurus* de Slonimsky na improvisação de Coltrane, cf. Bair (2003).

³ Cf. Rimsky-Korsakov (1946: 128 e 135). Destaca-se aqui apenas o lado Russo de uma articulação que é consabidamente mais ampla. Os ciclos de terças maiores são também reconhecidos como escolhas “intrínsecas à música da Europa Central do século XIX” (BRIBITZER-STULL, 2006: 169), assegurando lugar na música de Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Wagner, Brahms, Rossini, etc. (cf. FREITAS, 2010).

⁴ Thomas (1983: 52) acrescenta que, em Paris em 1913, Isadore Granoff tocou na *première* de *Le Sacre du Printemps* de Igor Stravinsky. E conforme Taruskin (1996: 302), Stravinsky conheceu as relações simétricas dos ciclos de terceira através do texto de Korsakov, já que em seus anos de aprendiz, Stravinsky estudou as lições deste Tratado sob a supervisão de Vasily P. Kalafati e Fyodor S. Akimenko, dois alunos do próprio Rimsky-Korsakov.

⁵ Cf. as *lead sheets* dos *standards* em *The Real Book* (LEONARD, 2004).