

MÚSICA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

**A PRÁTICA DA IMPROVISÇÃO
NA GUITARRA ELÉTRICA A
PARTIR DO FRASEADO DE
ALLAN HOLDSWORTH E SCOTT
HENDERSON**

CÁSSIO GABRIEL RONCHETTI

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

JANEIRO DE 2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

CÁSSIO GABRIEL RONCHETTI

**A prática da improvisação na guitarra elétrica a partir do fraseado
de Allan Holdsworth e Scott Henderson**

Rio de Janeiro

2024

CÁSSIO GABRIEL RONCHETTI

**A prática da improvisação na guitarra elétrica a partir do fraseado
de Allan Holdsworth e Scott Henderson**

Dissertação submetida ao programa de pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, sob a orientação do professor Dr. Gabriel Muniz Improta França, na linha de pesquisa Teoria e Práticas Interpretativas.

Rio de Janeiro

2024

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

RC345 Ronchetti, Cássio Gabriel
A prática da improvisação na guitarra elétrica a partir do fraseado de Allan Holdsworth e Scott Henderson / Cássio Gabriel Ronchetti. -- Rio de Janeiro, 2024.

Orientador: Gabriel Muniz Improta França .
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2024.

1. Guitarra Elétrica. 2. Allan Holdsworth. 3. Scott Henderson. I. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

**A prática da improvisação na guitarra elétrica a partir do fraseado
de Allan Holdsworth e Scott Henderson**

por

Cássio Gabriel Ronchetti

Dissertação de Mestrado

Aprovado em: 15/01/2024

Banca examinadora:

Prof. Dr. Gabriel Muniz Improta França (Orientador)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Clifford Hill Korman
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Gustavo Rocha Chritaro
Universidade Federal do Espírito Santo

Rio de Janeiro

2024

Agradecimentos

Agradeço a todos que contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho, especialmente ao professor orientador Gabriel Muniz Improta França, pelo carinho e dedicação a todas as etapas desta pesquisa ao longo destes dois anos de curso. A meus pais pelo incentivo as viagens semanais ao estado do Rio de Janeiro, a Letícia por todo carinho e apoio, e a CAPES por financiar esta pesquisa.

Agradeço também ao professor Clifford Hill Korman pelo empréstimo dos livros da área de Improvisação Musical e pela disciplina *Considering Improvisation*, que contribuíram diretamente com esta pesquisa. Agradeço ao professor Gustavo Rocha Chritaro por despertar meu interesse pela pós-graduação, além da leitura atenta, críticas e sugestões para melhoria do trabalho. Agradeço também as contribuições das professoras Ingrid Barancoski e Sílvia Sobreira.

Agradeço ao Felipe Valle por ceder o espaço do estúdio para os ensaios do recital. Aos músicos Gustavo Amorim e Gustavo Romano pela execução primorosa dos quatro temas de *jazz fusion* desta pesquisa. Ao professor Daniel Tápia, por ceder o espaço do estúdio de música da UFES para a gravação do recital e ao músico Keven Andrade pela microfonação do recital.

RESUMO

Este trabalho discute sobre a prática da improvisação musical na guitarra elétrica. Estudos demonstram que a compreensão do estilo de improvisação de outros músicos é uma das principais ferramentas para o desenvolvimento de habilidades dentro área, permitindo a aquisição de um maior vocabulário de frases para formulação de um solo improvisado. Tendo isso em vista, neste trabalho selecionamos diferentes improvisações dos guitarristas Allan Holdsworth e Scott Henderson para análise de seu fraseado visando a utilização em situações de improviso. Holdsworth ficou reconhecido pela aplicação de rápidas linhas melódicas utilizando a técnica de ligados semelhantes ao saxofone, e Henderson pela forma criativa de aplicar diferentes linguagens em sua prática interpretativa. Após o processo de transcrição e análise de frases nos solos de ambos os guitarristas, mapeamos as diversas escolhas melódicas utilizadas por eles, e utilizamos em situações de improvisação. Nos embasamos nos conceitos de referente e base do conhecimento de Jeff Pressing (1984, 1988, 1998), que atuaram como ferramentas facilitadoras na geração de material improvisado, permitindo o senso de continuidade, a partir da diminuição do processo de seleção e criação em tempo real, funcionando como otimizadores na produção de material durante a prática da improvisação musical.

Palavras-chave: Guitarra elétrica; Improvisação musical; Allan Holdsworth; Scott Henderson.

ABSTRACT

This work discusses the practice of musical improvisation on the electric guitar. Studies demonstrate that understanding the improvisation style of other musicians is one of the main tools for developing skills within the area, allowing the acquisition of a greater vocabulary of phrases for formulating an improvised solo. With this in mind, in this work we selected different improvisations by guitarists Allan Holdsworth and Scott Henderson to analyze their phrasing with a view to using them in improvisational situations. Holdsworth was recognized for his application of fast melodic lines using a technique similar to the saxophone, and Henderson for his creative way of applying different languages in his interpretative practice. After the process of transcription and analysis of phrases in both guitarists' solos, we mapped the different melodic choices used by them, and used them in improvisation situations. We were based on the concepts of referent and knowledge base by Jeff Pressing (1984, 1988, 1998), which acted as facilitating tools in the generation of improvised material, allowing a sense of continuity, from the reduction of the selection process and creation in real time, functioning as optimizers in the production of material during the practice of musical improvisation.

Keywords: Electric Guitar; Musical Improvisation; Allan Holdsworth; Scott Henderson.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Símbolo para a identificação da Escala Maior.....	32
Figura 2 – Digitação de escala quatro notas por corda.....	33
Figura 3 – Digitação com salto de cordas e abertura de dedos.....	33
Figura 4 – Símbolo da Escala Menor Melódica.....	34
Figura 5 – Símbolo da Escala Menor Harmônica.....	34
Figura 6 – Símbolo da Escala Menor Melódica com $\sharp 4$	35
Figura 7 – Trecho da composição <i>Letters of Marque</i>	35
Figura 8 – Transcrição da digitação da Escala Diminuta.....	36
Figura 9 – Exemplo da Escala Bebop Maior.....	37
Figura 10 – Escala Bebop Dominante.....	37
Figura 11 – Escala Simétrica.....	38
Figura 12 – Exemplo 1 Escala Maior.....	48
Figura 13 – Exemplo 2 Escala Maior.....	48
Figura 14 – Exemplo 3 Escala Maior.....	49
Figura 15 – Exemplo 4 Escala Maior.....	49
Figura 16 – Exemplo 1 Escala Menor Melódica.....	50
Figura 17 – Exemplo 2 Escala Menor Melódica.....	50
Figura 18 – Exemplo 1 Escala Diminuta.....	50
Figura 19 – Exemplo 2 Escala Diminuta.....	51
Figura 20 – Exemplo 3 Escala Diminuta.....	51
Figura 21 – Exemplo 4 Escala Diminuta.....	52
Figura 22 – Pentatônicas para ii V I em Dó Maior.....	52
Figura 23 – <i>Chorus</i> do tema <i>Fred</i>	55
Figura 24 – Arpejo descendente de E7M(9).....	56
Figura 25 – Arpejo de Si Maior com nona.....	57
Figura 26 – Digitação de arpejos feito por Allan Holdsworth.....	58
Figura 27 – Trecho da prática utilizando arpejos.....	58
Figura 28 – Frase com a utilização da Escala Maior.....	59
Figura 29 – Digitação da Escala Maior feita por Holdsworth.....	59
Figura 30 – Prática da improvisação utilizando a Escala Maior.....	60
Figura 31 – Frase sobre D/E em 2007.....	61
Figura 32 – Frase sobre D/E em 2007.....	62
Figura 33 – Frase sobre D/E em 2009.....	63
Figura 34 – Frase sobre D/E em 2010.....	63
Figura 35 – Frase sobre D/E em 2014.....	64
Figura 36 – Padrões de digitações sobre D/E.....	65
Figura 37 – Trecho da prática dos padrões no tema <i>Fred</i>	66
Figura 38 – Execução do tema <i>Fred</i>	66
Figura 39 – <i>Chorus</i> do tema <i>Proto Cosmos</i>	67
Figura 40 – Padrão sobre C \sharp m7(9).....	68
Figura 41 – Variação do padrão sobre C \sharp m7(9).....	68
Figura 42 – Padrão de Escala Maior sobre C \sharp m7(9).....	69
Figura 43 – Padrão do Modo Lídio.....	70
Figura 44 – Digitação dos padrões sobre as duas primeiras cordas.....	70
Figura 45 – Prática utilizando padrões de escala.....	71
Figura 46 – Frase com salto da quinta para a primeira corda.....	72
Figura 47 – Frase com salto da quinta para a terceira corda da guitarra.....	72
Figura 48 – Frase com dois saltos de cordas seguidos.....	73
Figura 49 – Frase com salto de cordas e utilização do Modo Lídio.....	73
Figura 50 – Frase sobre A7M(\sharp 11) com salto de cordas.....	74
Figura 51 – Frase com saltos e ideias em quartas.....	74
Figura 52 – Digitações de frases com salto de cordas.....	75
Figura 53 – Prática da improvisação com salto de cordas.....	76
Figura 54 – Padrão Simétrico no improviso em 2010.....	76
Figura 55 – Padrão Simétrico no improviso de 2009.....	77
Figura 56 – Tríade aumentada.....	78
Figura 57 – Modo 3 Messiaen.....	78

Figura 58 – Digitações da Escala Simétrica.	79
Figura 59 – Prática de improvisação utilizando padrões simétricos.	80
Figura 60 – Execução do tema <i>Proto Cosmos</i>	80
Figura 61 – <i>Chorus</i> do tema <i>Face First</i>	81
Figura 62 – <i>Chorus</i> do tema <i>Face First</i>	82
Figura 63 – Aplicação da técnica de <i>bend</i>	83
Figura 64 – Aplicação de <i>bend</i> e Pentatônicas com <i>blue note</i>	83
Figura 65 – Aplicação de <i>bend</i> e Escala Pentatônica.	84
Figura 66 – Digitações da Pentatônica com <i>blue note</i> e cromatismos.	84
Figura 67 – Prática da improvisação utilizando <i>bends</i> e cromatismos.	85
Figura 68 – Aplicação do Modo Dórico.	86
Figura 69 – Aplicação da Escala Menor Melódica.	87
Figura 70 – Frase utilizando a Escala Menor Melódica.	87
Figura 71 – Digitações de padrões para acordes menores.	88
Figura 72 – Prática da improvisação sobre acordes menores.	88
Figura 73 – Execução do tema <i>Face First</i>	89
Figura 74 – <i>Chorus</i> do tema <i>Dolemite</i>	90
Figura 75 – Frase sobre o acorde de A7.	90
Figura 76 – Frase sobre o acorde de A7.	91
Figura 77 – Frase sobre o acorde de A7.	91
Figura 78 – Frase sobre o acorde de A7.	92
Figura 79 – Digitações das frases sobre acorde dominante.	92
Figura 80 – Prática de improvisação sobre A7.	93
Figura 81 – Frase para E7 e D7.	94
Figura 82 – Frase para E7 e D7.	94
Figura 83 – Frase para E7 e D7.	95
Figura 84 – Digitações geradas a partir das frases.	95
Figura 85 – Prática de improvisação nos acordes finais da progressão.	96
Figura 86 – Execução do tema <i>Dolemite</i>	96

SUMÁRIO

Introdução.....	12
1. REFERENCIAL TEÓRICO.....	14
1.1 Estudos da área da Improvisação Musical	14
2. ALLAN HOLDSWORTH	28
2.1. Características do músico.....	28
2.2. O método <i>Just for the Curious</i>	32
2.2.1. Escala Maior.....	32
2.2.2. Escala Menor Melódica e Menor Harmônica	34
2.2.3. Escala Menor Melódica com #4.....	35
2.2.4. Escala Diminuta	36
2.2.5. Escalas Bebop	37
2.2.6. Escala Simétrica.....	38
2.2.7. Outras escalas	39
2.3. Trabalhos encontrados sobre o músico no âmbito acadêmico.....	39
3. SCOTT HENDERSON	44
3.1. Características e trabalhos encontrados.....	44
3.2. O método <i>Jazz Rock Mastery</i>	45
3.3. Possibilidades para a improvisação musical.....	46
4. ANÁLISE E PRÁTICA DO FRASEADO DOS GUITARRISTAS	54
4.1. O Fraseado de Allan Holdsworth no tema <i>Fred</i>	55
4.1.1. Aplicação de Arpejos Maiores.....	56
4.1.2. Aplicação da Escala Maior	59
4.1.3. Aplicação de escalas com notas adicionadas, sobreposições e passagens cromáticas ..	61
4.2. O fraseado de Allan Holdsworth no tema <i>Proto Cosmos</i>	66
4.2.1. Aplicação de frases com padrões de escala.....	68
4.2.2. Aplicação de frases com salto de cordas.....	71
4.2.3. Aplicação de padrões simétricos	76
4.3. O fraseado de Scott Henderson no tema <i>Face First</i>	81
4.3.1. Aplicação de <i>bends</i> , <i>blue note</i> e passagens cromáticas	83
4.3.2. Aplicação de frases em acordes menores	86
4.4. O fraseado de Scott Henderson no tema <i>Dolemite</i>	89
4.4.1. Aplicação de frases sobre acordes dominantes	90
4.4.2. Aplicação de frases sobre os acordes finais da progressão.....	94
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS	102
APÊNDICE	106

Introdução

Este trabalho discute sobre a prática da improvisação musical na guitarra elétrica. Desde a minha iniciação no instrumento, a improvisação musical foi a área da música na qual tive maior interesse. Comecei meus estudos de improvisação utilizando elementos tradicionais dos gêneros *rock* e *blues*, como grande parte dos guitarristas fazem de forma natural ao iniciar no instrumento. Contudo, ao longo dos anos tive o anseio de buscar novas fontes para aprimorar a minha prática de improvisação musical. Acabei ingressando no Bacharelado em Música na Universidade Federal do Espírito Santo e iniciei o estudo da improvisação no *jazz* com o professor Dr. Gustavo Chritaro, e passei a identificar-me com o subgênero *jazz fusion*, especialmente pelas linguagens dos guitarristas Allan Holdsworth e Scott Henderson.

O interesse por Allan Holdsworth surgiu a partir do desejo de compreender como o guitarrista utilizava escalas, arpejos e frases em suas improvisações de forma que nenhum outro guitarrista até então havia explorado. O músico ficou conhecido pela grande virtuosidade de executar frases extremamente rápidas utilizando a técnica de ligados semelhante ao saxofone, além de utilizar digitações não muito convencionais para a guitarra elétrica, desenvolvendo sua linguagem de improvisação, despertando assim meu interesse em investigar os materiais musicais envolvidos em seus solos.

Já o interesse por Scott Henderson surgiu a partir de um desejo de compreender como o guitarrista conseguia transitar entre o *blues*, o *rock* e o *jazz*, criando linhas melódicas de forma criativa. Ao escutar uma improvisação do músico, é possível constatar a utilização de frases que remetem a diferentes gêneros musicais, além de determinados padrões característicos que despertaram meu interesse em investigá-lo para compreender de forma aprofundada sua linguagem musical.

Tendo em vista estes aspectos principais, neste trabalho buscamos estudar o fraseado de Allan Holdsworth e Scott Henderson na guitarra elétrica. Nosso interesse é compreender a linguagem de ambos os músicos, objetivando aprimorar nossa prática da improvisação musical. Para isso, nos delimitamos a investigar especificamente performances no formato audiovisual, sendo quatro temas de *jazz fusion*. *Fred* e *Proto Cosmos* interpretadas por Allan Holdsworth no período de 1992 a 2017 e *Face First* e *Dolemite*, interpretadas por Scott Henderson, no período de

1993 a 2015.

No primeiro capítulo apresentamos a revisão bibliográfica de pesquisas da área de improvisação musical, principalmente trabalhos que dialogam sobre a importância do processo de transcrição de frases e solos como ferramenta de aprendizado da improvisação musical. Apresentamos também alguns conceitos importantes, como a ideia da improvisação baseada em modelos, segundo Bruno Netll (1974, 2009) e a improvisação baseada em referentes, segundo Jeff Pressing (1984, 1988, 1998), que funcionam como otimizadores no processo da construção da improvisação musical.

No segundo capítulo discutimos sobre Allan Holdsworth. Demonstramos a visão de diferentes autores sobre o guitarrista. Em seguida apresentamos a revisão da videoaula e do método *Just for the Curious* (1993), que demonstra as principais escolhas de escalas de Holdsworth durante a improvisação musical e os símbolos utilizados por ele para a identificação de cada uma. Depois dialogamos sobre os trabalhos acadêmicos relacionados ao guitarrista.

No terceiro capítulo falamos sobre Scott Henderson. Apresentamos dois artigos que mencionam o músico. Em seguida dialogamos sobre as videoaulas *Jazz Fusion Improvisation* (1988) e *Melodic Phrasing* (1992), que tratam sobre as concepções do guitarrista em relação a prática de improvisação musical. Depois dialogamos sobre as principais escolhas de escalas, tríades, arpejos propostas por Henderson e alguns exemplos de frases do guitarrista expostas nestes materiais.

No quarto capítulo apresentamos nossas transcrições e análises das frases dos dois guitarristas. Em seguida tratamos sobre a prática da improvisação, baseada nos conceitos de referente e base do conhecimento de Jeff Pressing. Em seguida demonstramos alguns trechos desta prática e o resultado final, com a execução dos quatro temas e sessões de improviso com banda.

Nas considerações finais discutimos sobre os problemas encontrados ao longo da pesquisa, além dos resultados alcançados e reflexões a respeito da prática da improvisação musical.

1. REFERENCIAL TEÓRICO

1.1 Estudos da área da Improvisação Musical

Estudos demonstram que compreender o estilo de improvisação de outros músicos é uma ferramenta essencial para o aprendizado da improvisação. Berliner (1994) argumenta que músicos de *jazz* aprendem a frasear no instrumento a partir do exercício de imitação de renomados improvisadores. Neste processo, a aquisição de um grande vocabulário de frases musicais é necessária para a formulação de um solo de *jazz*. Desta forma, o autor argumenta que músicos complementam seus estudos dominando o estilo de performance de grandes improvisadores (BERLINER, 1994, p. 126).

Slawek (2009), em seu estudo sobre a improvisação na guitarra *jazz* e *sitar*, mostra que o guitarrista Tony DeCaprio plagiava as frases do virtuoso sitarista Ravi Shankar para a guitarra elétrica, com o objetivo de desenvolver suas próprias técnicas (SLAWEK, 2009, p. 216). O autor afirma que

Comum a música clássica indiana e à guitarra *jazz* é a grande ênfase dada à obtenção de níveis de virtuosismo capazes de surpreender os ouvintes. A chave para a execução virtuosa em ambas as práticas musicais é a combinação da prática rigorosa e a técnica correta (SLAWEK, 2009, p. 206, tradução nossa).¹

Murphy (2009), em seu estudo sobre as aulas de improvisação na Universidade, argumenta que a memorização de padrões ou a transcrição de solos, não necessariamente tem como objetivo tornar o músico um clone da pessoa transcrita, mas sim possui como finalidade melhorar a capacidade de memorização e a habilidade de manipulação de materiais musicais (MURPHY, 2009, p. 177).

A prática de memorização e manipulação de materiais voltados ao uso na improvisação musical não é recente. Gushee (2009), em um estudo sobre a improvisação nos Estados Unidos nos anos de 1920 a 1930, apresenta as considerações do clarinetista Drew Page (1905-1990) sobre o aprendizado por imitação. Page discorre que *licks* e frases encontrados em livros contendo

¹ Common to both Indian classical music and jazz guitar playing is the great emphasis placed on achieving levels of virtuosity capable of astounding listeners. The key to virtuosic playing in both musical practices is a combination of rigorous practice and correct technique (SLAWEK, 2009, p. 206).

transcrições naquela época, eram memorizados pelos músicos e utilizados onde quisessem no momento do improviso (PAGE, 1980, p. 63, apud GUSHEE, 2009, p. 273).

Além disso, outra prática comum de aprendizado dentro do *jazz* originava da escuta de gravações a partir da utilização de aparelhos de toca-discos. Berliner (1994) expõe que estes aparatos tecnológicos atuavam como uma ferramenta conveniente para os músicos, visto que possibilitavam a redução da velocidade da obra, portando controles para esta função, viabilizando aos músicos o aprendizado de composições e a oportunidade de copiar outros instrumentistas (BERLINER, 1994, p. 103). Apesar de algumas limitações destes aparelhos na época, como a perda de qualidade e alterações na afinação, o autor argumenta que

Alguns músicos, ao aprenderem novos solos a partir de gravações, conseguem imitar padrões consecutivos com a facilidade de “pegar uma bola e jogá-la de volta”. Mais comumente, eles dedicam horas intermináveis à tarefa. A cada repetição, eles reforçam a memória de fragmentos musicais anteriores e trabalham para combinar os próximos tons, cantando-os ou tocando-os (BERLINER, 1994, p. 127, tradução nossa).²

Ao dedicar grandes quantidades de horas nestas tarefas, através da repetição, o autor deixa claro que os músicos reforçam sua capacidade de memorização executando os fragmentos. Além disso, refinam as suas habilidades auditivas.

Para Campbell (2009):

Os estilos musicais improvisados são completamente influenciados pela capacidade auditiva dos intérpretes de aprender ouvindo os mestres (e mestres-professores) e passando longos períodos imitando modelos ao vivo e gravados. Os alunos nesta tradição aprendem a observar de ouvido e de olho e a praticar repetidamente o que observaram até que seus professores e mentores os apoiem na ruptura dos modelos ao som de suas próprias expressões pessoais dentro da estrutura do estilo (CAMPBELL, 2009, p. 139, tradução nossa).³

² Some musicians, when learning new solos from recordings, can imitate consecutive patterns with the ease of “catching a ball and throwing it back” (CP). More typically, they commit endless hours to the task.³ With each replay, they reinforce the memory of previous musical fragments, and they work on matching the next several pitches by singing or playing them (BERLINER, 1994, p. 127).

³ Improvisatory styles of music are steeped in the aural capacity of performers to learn by listening to the masters (and master-teachers) and by spending long periods imitating live and recorded models. Students in this tradition learn to observe by ear and by eye and to practice repeatedly what they have observed until their teachers and mentors support them in breaking from the models to the sound of their own personal expressions within the framework of the style (CAMPBELL, 2009, p. 139).

A partir destas colocações, nota-se que a improvisação musical requer estudos preliminares. Pressing (1984) aponta que nenhuma ação humana dentro da improvisação musical é completamente livre de uma prática anterior. Segundo o autor, o improvisador não consegue evitar o uso de materiais que foram previamente treinados, mesmo se tratando de uma improvisação livre. Conforme o músico avança nos estudos, se torna inevitável a execução de determinadas variações durante a prática improvisada. Para o autor, não há problemas na utilização de materiais que foram estudados em isolamento (PRESSING, 1984, p. 345-346).

Além disso, Pressing (1984) demonstra que o músico improvisador faz a utilização de um referente,

O referente é um esquema formal subjacente ou uma imagem orientadora específica de uma determinada peça, usada pelo improvisador para facilitar a geração e edição do comportamento improvisado em uma escala de tempo intermediária. A geração de um comportamento em uma escala de tempo rápida é determinada principalmente pela prática precedente e não é muito específica da peça. Se nenhum referente estiver presente, ou se for concebido em tempo real, chamamos de improvisação 'livre' ou 'absoluta'. Isso é muito mais raro do que uma improvisação guiada pelo referente ou 'relativa' (PRESSING, 1984, p. 346, tradução nossa).⁴

O autor propõe que um tema musical, um motivo, um estado, uma estrutura no espaço ou tempo, uma imagem-guia visual, um processo físico são alguns exemplos do que podem ser um referente em um âmbito geral. Especificamente na música, este conceito pode ser entendido como a melodia, o tema ou a progressão de acordes (PRESSING, 1984, p. 348-349). Mas não somente isso, tudo que permite ao improvisador dar um senso de continuidade em sua improvisação. A função do referente no improviso é servir como fonte para a criação de materiais musicais que podem ser desenvolvidos e modificados da forma que o músico desejar (PRESSING, 1984, p. 346-347). Um dos benefícios proporcionados pelo uso do referente é a diminuição no processo de seleção e criação musical durante o momento da improvisação, permitindo uma menor alocação da capacidade de atenção na execução do músico, visto que o referente está disponível para o improvisador antes da performance, podendo ser praticado, gerando uma redução no processo de

⁴ The referent is an underlying formal scheme or guiding image specific to a given piece, used by the improviser to facilitate the generation and editing of improvised behaviour on an intermediate time scale. The generation of behaviour on a fast time scale is primarily determined by previous training and is not very piece-specific. If no referent is present, or if it is devised in real-time, we speak of 'free' or 'absolute' improvisation. This is much rarer than referent-guided, or 'relative' improvisation (PRESSING, 1984, p. 346).

decisões. Em razão disso, ao utilizar um referente, acontece uma diminuição no processo de esquecimento durante a performance, permitindo um maior controle e interação entre os músicos. O processo de redução gerado pelo uso de um referente vai depender do grau de familiaridade que o músico tem com ele (PRESSING, 1998, p. 52).

Outro conceito encontrado nos trabalhos sobre a improvisação musical é o que Nettl (1974, 2009) chama de modelo. Para o autor, a improvisação musical é baseada em materiais provenientes de um modelo na qual o improvisador fundamenta suas escolhas durante o processo de improvisação (NETTL, 1974, p. 11). Nettl afirma que existem inúmeros tipos de modelos no mundo da improvisação musical e que cada cultura é responsável pela idealização de cada um.

Eles incluem muitos tipos de fenômenos musicais abstratos do estilo musical como coleções de timbres e modos rítmicos; motivos curtos; sequências harmônicas; temas; composições minuciosamente elaboradas; concepções gerais de paisagens sonoras; ou modelos muito específicos para elaboração como as formas (por exemplo, fugas, *blues* de 12 compassos) (NETTL, 2009, p. 185, tradução nossa).⁵

Dentro do *jazz*, Berliner (1994) salienta que o processo de transcrição de frases e solos, permite também o aprendizado de modelos utilizados por grandes improvisadores (BERLINER, 1994, p. 124-125).

Nettl (2009) discorre que os mestres da música carnática diferem substancialmente na forma pela qual introduzem os alunos aos conhecimentos e habilidades musicais. Entretanto, alguns princípios são amplamente firmados entre os professores. Entre estes princípios, uma das metodologias utilizadas nas aulas de improvisação consiste na execução de frases já internalizadas provenientes do arsenal de conhecimento do professor, especialmente as pequenas canções com talas e textos devocionais, chamadas de *Gitam* e *Padam*.

Aqui o professor toca pequenas frases improvisadas não métricas que são imitadas pelo aluno, que assim também adquire uma noção das técnicas de acompanhamento. As primeiras e mais simples *alapanas* são assim memorizadas, e só depois de algum tempo desse processo de imitação e memorização é que o aluno é incentivado a improvisar, fazendo isso

⁵ They include many sorts of musical phenomena-abstracted features of musical style such as collections of tones and rhythmic modes; brief motifs; sequences of harmonies; themes; compositions thoroughly worked out; general conceptions of soundscapes; or very specific models for elaboration such as forms (e.g., fugues, 12-bar blues) (NETTL, 2009, p. 185).

inicialmente executando versões embelezadas ou elaboradas das memorizadas (NETLL, 2009, p. 188, tradução nossa).⁶

Neste processo de ensino, o papel do aluno é imitar e memorizar as frases propostas e somente após este exercício, é encorajado a embelezar o vocabulário aprendido criando diferentes frases em seus improvisos.

Na prática da improvisação no *jazz*, Berliner (1994) aponta que não existem restrições no processo de aprendizado de padrões ou fragmentos de frases de outros improvisadores.

Não há objeção para que músicos tomem emprestado padrões discretos ou fragmentos de frases de outros improvisadores; na verdade, é esperado que façam isso. Muitos estudantes começam a adquirir uma coleção expansiva de blocos de construção para improvisação, extraindo as formas que percebem como componentes discretos dos solos maiores que já dominam e praticando-os como figuras independentes. Eles adquirem outros seletivamente, estudando inúmeras performances de seus ídolos. Para alguns músicos, este é o foco inicial de seus programas de aprendizagem (BERLINER, 1994, p. 133, tradução nossa).⁷

Portanto, o autor expõe que improvisador carece de elementos musicais provenientes de outros músicos. Segundo ele, faz parte do estudo expandir o vocabulário de frases extraindo componentes de longos solos para anexá-los nas improvisações.

Campbell (2009) afirma que “estudantes deveriam frequentemente ou continuamente absorver as performances de músicos experientes” (CAMPBELL, 2009, p. 124, tradução nossa).⁸ Gesticula ainda que “as improvisações de *jazz* tendem a trazer as marcas de outros músicos de *jazz*, mantendo assim os jazzistas dentro do estilo e da cultura do *jazz* enquanto prestam homenagem àqueles que vieram antes”

⁶ Here the teacher plays short nonmetric improvised phrases that are imitated by the student, who thereby also gets a sense of the techniques of accompanying. The first and simplest alapanas are thus memorized, and only after this process of imitation and memorization has gone on for a time is the student encouraged to improvise, doing this at first by performing embellished or elaborated versions of the memorized ones (NETLL, 2009, p. 188).

⁷ There is no objection to musicians borrowing discrete patterns or phrase fragments from other improvisers, however; indeed, it is expected. Many students begin acquiring an expansive collection of improvisational building blocks by extracting those shapes they perceive as discrete components from the larger solos they have already mastered and practicing them as independent figures. They acquire others selectively by studying numerous performances of their idols. For some musicians, this is the entire focus of their early learning programs (BERLINER, 1994, p. 133).

⁸ Students should frequently or continuously absorb the performances of experted musicians (CAMPBELL, 2009, p. 124).

(CAMPBELL, 2009, p. 128, tradução nossa).⁹ Portanto, os músicos costumam mostrar suas influências utilizando ideias advindas de outros músicos, mantendo a cultura viva, pagando tributo para improvisadores antecedentes.

Este processo também é encontrado no trabalho de Manuel (1998) que aponta “desde 1940, muitos músicos latinos estudaram formalmente o *jazz* e incorporaram livremente seus elementos na sua forma de tocar” (MANUEL, 1998, p. 142, tradução nossa)¹⁰. O autor gesticula ainda que a

Música latina, como qualquer gênero musical maduro, compreende não um conjunto aleatório de diversas técnicas e maneirismos, mas um conjunto coeso de subestilos idiomáticos que foram cultivados organicamente por gerações de músicos (MANUEL, 1998, p. 143, tradução nossa).¹¹

Ocorre inclusive na música indiana, na qual Viswanathan e Comarck (1998) apontam que “também há frases que se tornaram “características” devido ao seu uso difundido na improvisação” (VISWANATHAN; COMARCK, 1998, p. 228, tradução nossa).¹²

A partir destas colocações, percebe-se que o improvisador deve ser capaz de navegar idiomáticamente e artisticamente selecionando sequências de materiais musicais em tempo real. Neste sentido, Pressing (1998) afirma que a fluência na improvisação musical depende do fortalecimento do que ele chama de base do conhecimento, responsável por guardar as informações musicais na memória de longo prazo.

Para o autor,

No geral, a base de conhecimento incluirá materiais e trechos musicais, repertório, subhabilidades, estratégias perceptivas, rotinas de resolução de problemas, estruturas e esquemas hierárquicos de memória, programas motores generalizados e muito mais. É um caldeirão de dispositivos coletados

⁹ Jazz improvisations tend to bear the marks of other jazz musicians, thus keeping the jazzers within the style and culture of jazz as they play tribute to those who have come before (CAMPBELL, 2009, p. 128).

¹⁰ Since the 1940s, many Latin musicians have in formally studied jazz and freely incorporated elements from it into their playing (MANUEL, 1998, p. 143).

¹¹ Latin music, like any mature musical genre, comprises not a random grab bag of diverse techniques and mannerisms, but a cohesive set of idiomatic substyles which have been organically cultivated by generations of musicians (MANUEL, 1998, p. 143).

¹² There are also phrases which have become "characteristic" because of their pervasive use in improvisation (VISWANATHAN; COMARCK, 1998, p. 228).

e ajustados com base na otimização do desempenho improvisado (PRESSING, 1998, p. 53-54, tradução nossa).¹³

Além disso, discorre ainda que a base do conhecimento passa por uma manutenção constante, necessitando ser enriquecida e refinada. A partir dela é possível encontrar soluções rápidas que podem ser aplicadas durante a improvisação musical. Pressing (1998) argumenta ainda que a diferença entre um improvisador novato e um avançado é que o segundo possui uma grande base do conhecimento,

O novato possui um conjunto de técnicas incompletas em detalhes e mal interligadas. Em outras palavras, a recorrência de uma técnica ou classe de técnicas é fortemente específica ao contexto. (Por exemplo, o improvisador de *jazz* novato pode apenas ser capaz de executar um *riff* em determinadas tonalidades). O especialista notável possui materiais que são conhecidos nos íntimos detalhes e em diferentes perspectivas, e os vários materiais ou módulos são interligados por conexões em vários níveis da estrutura hierárquica de conhecimento. Parte do efeito da prática de improvisação é tornar motoricamente transparente através da superaprendizagem o que já foi conceitualmente dominado. (Por exemplo, para alcançar conhecimentos de improvisação de *jazz* em alto nível, os *voicings* de acordes são normalmente praticados em todas as inversões e espaçamentos; os *motifs* são dominados em todas as tonalidades e com *designs* rítmicos e tempos variados). O conhecimento declarativo (fatos) sobre procedimentos é incorporado com conhecimento processual direto, como parte do processo de construção de programas motores generalizados úteis (PRESSING, 1998, p. 53, tradução nossa).¹⁴

Conforme exposto pelo autor, o improvisador avançado conhece muitos materiais em detalhes e em diferentes perspectivas e sabe fazer diferentes conexões durante o improviso, mantendo uma constante manutenção desta base (PRESSING, 1998, p. 53).

¹³ Overall, the knowledge base will include musical materials and excerpts, repertoire, subskills, perceptual strategies, problem-solving routines, hierarchical memory structures and schemas, generalized motor programs, and more. It is a cauldron of devices collected and fine-tuned on the basis of optimizing improvisatory performance (PRESSING, 1998, p. 53-54).

¹⁴ The novice has a set of techniques that are incomplete in detail and poorly linked. In other words, the invocation of a technique or class of techniques is strongly context-specific. (For example, the novice jazz improviser may only be able to execute a riff in certain keys). The distinguished expert has materials that are known in intimate detail, and from differing perspectives, and the various materials or modules are cross-linked by connections at various levels of the hierarchical knowledge structure. Part of the effect of improvisational practice is to make motorically transparent by overlearning what has been conceptually mastered. (For example, in achieving top-level jazz improvisational expertise, chord voicings are typically practiced in all inversions and spacings; motifs are mastered in all keys and with varying rhythmic designs and tempi). Declarative knowledge (facts) about procedures are folded in with direct procedural knowledge, as part of the process of constructing useful generalized motor programs (PRESSING, 1998, p. 53).

Paralelamente a escolha de materiais provenientes da base do conhecimento, Berkowitz (2016) discorre que

Tal seleção é governada pela “história” em um número de níveis: a história do estilo na qual o performer está improvisando, a história de todas as escolhas improvisadas feita pelo performer para aquela performance, e a história local das escolhas musicais para aquele momento da performance. A educação do improvisador envolve, portanto, não somente a internalização de elementos musicais fundamentais e formas, mas também a aquisição da habilidade de selecionar apropriadamente em tempo real de uma maneira estilisticamente idiomática. Aprender a improvisar, portanto, envolve o ensaio do ato de improvisar. No processo de ensaio, o improvisador adquire conhecimento experiencial sobre como navegar pela base do conhecimento e desenvolve um estilo pessoal ao fazê-lo (BERKOWITZ, 2016, p. 94, tradução nossa).¹⁵

Tendo em vista que existe múltiplas possibilidades para a utilização na improvisação, proveniente das escolhas particulares da base do conhecimento de cada improvisador, Smith (1998) argumenta que a improvisação é na verdade, um processo de seleção, sequência e justaposição de elementos musicais feitas pelos improvisadores que utilizam materiais pré-existentes selecionados e combinados no momento do improviso (SMITH, 1998, p. 286).

Campbell (2009) mostra que

O ato de improvisação, especialmente em estágios avançados de qualquer gênero, seja *jazz*, uma *cadenza* de Mozart ou um *khyal* hindustani, requer uma seleção consciente e inconsciente de um reservatório de expressões sonoras musicais que foram adquiridas ao longo do tempo (CAMPBELL, 2009, p. 122, tradução nossa).¹⁶

Segundo ela, o improviso é feito de escolhas conscientes e inconscientes do repertório criado pelo improvisador (CAMPBELL, 2009, p. 122). Além disso, aponta que o ato de improvisar

¹⁵ Such selection is governed by “history” on a number of levels: the history of the style in which the performer is improvising, the history of all of the improvisational choices by the performer up to that performance, and the more local history of the musical choices up to that moment in the performance. The education of an improviser therefore involves not only the internalization of fundamental musical elements and forms, but also the acquisition of the ability to appropriately select from them in real time in a stylistically idiomatic way. To learn to improvise therefore involves rehearsal of the act of improvisation itself. In this rehearsal process, the improviser-in-training acquires experiential knowledge about how to navigate through the knowledge base and develops a personal style for doing so (BERKOWITZ, 2016, p. 94).

¹⁶ The act of improvisation particularly in advanced stages of any genre, be it jazz, a Mozart cadenza, or a Hindustani khyal, requires conscious as well unconscious selection from a reservoir of musical sound expressions that have been acquired over time (CAMPBELL, 2009, p. 122).

Emana da experiência musical internalizada do intérprete que, quando solicitada, se espalha de maneiras que são ao mesmo tempo intencionais e livres. A música do ato improvisado dificilmente é uma criação ex nihilo, mas baseada em fonte, vindo de dentro das sensibilidades musicais internalizadas do músico improvisador (CAMPBELL, 2009, p. 123, tradução nossa).¹⁷

Ela mostra ainda que:

A música improvisada nunca é totalmente previsível, de modo que o som que sai no momento da improvisação pode surpreender até o próprio músico em aperfeiçoamento. Seja ele educado em ambientes institucionais, treinado por outros, ensinado através de algum processo autodidático e autodisciplinado, ou nutrido em ambientes de alta aprovação onde nenhum professor oficial está presente, mas cada tentativa é reforçada e valorizada por aqueles que ouvem, um músico improvisador forja novos materiais de expressão que não são totalmente planejados. O fenômeno momentâneo das expressões improvisadas não é facilmente (se é que pode ser) duplicado, e o performer pode não ser capaz de verbalizar o que surge. A música do músico improvisador vem de dentro – daquilo que já está no corpo e no cérebro, e que nunca pode ser totalmente “previsto” (CAMPBELL, 2009, p. 122, tradução nossa).¹⁸

Na visão de Sutton (1998) a “improvisação musical, então, não é uma expressão livre restrita apenas pela inspiração do momento, mas um processo multinível e complexo, que deve ser aprendido e praticado” (SUTTON, 1998, p. 71, tradução nossa).¹⁹ Pressing (1988) argumenta que o refinamento da habilidade de improvisação depende parcialmente do aumento da eficiência do processo perceptivo do improvisador, que permite selecionar as melhores informações nos processos de decisões. Neste processo, segundo o autor, a busca por eficiência é imposta ao improvisador de acordo com a sua capacidade individual. Além disso, argumenta que

¹⁷ it emanates from the performer's internalized musical experience that, when prompted, spills out in ways that are both intentional and free-wheeling. The music of improvisatory act is hardly creatio ex nihilo, but is instead source-based, coming from within the improvising musician's internalized musical sensibilities (CAMPBELL, 2009, p. 123).

¹⁸ Music that is improvised is never fully predictable, so that the sound that comes out at the moment of improvisation may surprise even the improving musician herself. Whether educated within institutional settings, trained by others, taught through some auto-didatic self-disciplined process, or nurtured in high approval settings where no official teacher is present but every attempt is reinforced and value by those who listen, an improvising musician forges new material expression that are not fully planned. The momentary phenomenon of improvisational expressions is not easily (if ever able to be) duplicated, and the performer may not be able to verbalize what comes tumbling out. The music of improvising musician comes from within — from what is already there in the body and the brain, and which can never be entirely “foreseen” (CAMPBELL, 2009, p. 122).

¹⁹ Musical improvisation, then, is not free expression constrained only by the inspiration of the moment, but a complex and multilevel process, one that must be learned and practiced (SUTTON, 1998, p. 71).

a prática aumenta a eficiência no uso de informação, que segundo ele, ocorre de duas formas: a primeira reduzindo a quantidade de informação e a segunda gerando atenção para informações mais relevantes, proporcionando uma improvisação de sucesso. (PRESSING, 1988, p. 156). O autor gesticula ainda que quando um nível avançado é alcançado, o performer se torna altamente sintonizado de informações disponíveis nos programas motores, o que resulta em uma melhora nas qualidades de eficiência, fluência, flexibilidade e expressividade. Desta forma, os parâmetros de organização motora acontecem de forma automática, fazendo com que o performer atenda aos controles motores em um alto nível. No caso da improvisação musical, Pressing (1988) aponta que estes parâmetros de organização são noções de forma, timbre, textura, articulação, gesto, nível de atividade, relações de tons, sentimento motor, design expressivo, emoção, lugar da nota e dinâmica (PRESSING, 1988, p. 137).

Iyer (2016) gesticula que um grande improvisador é também aquele que desenvolve uma personalidade particular que incluem ideias melódicas características, técnicas específicas, jeito habitual de produzir determinado som. Segundo ele, estas características de comportamento desenvolvidas por um improvisador não afetam a qualidade da improvisação, mas sim demonstram como décadas de escolhas podem levar a respostas similares (IYER, 2016, p. 108).

Além disso, em seu trabalho, faz comparações sobre o processo de aprendizagem da improvisação com a de habilidades cotidianas,

A improvisação também parece abranger os ruidosos processos pelos quais adquirimos a maioria das habilidades. Os bebês aprendem a falar balbuciando; aprendem a andar cambaleando, encontrando o equilíbrio, tropeçando, encontrando algo em que se agarrar; eles aprendem a comer com eficiência fazendo primeiro muita bagunça. A improvisação é também o meio pelo qual resolvemos problemas, recorrendo a um repertório de competências e adaptando-as à situação em questão: apagar um incêndio, consertar um vazamento, voltar atrás para apanhar uma curva perdida ou construir um abrigo (IYER, 2016, p. 108, tradução nossa).²⁰

Berliner (1994) também formaliza este tipo de comparação, afirmando que o

²⁰ Improvisation would also seem to encompass the noisy processes by which we acquire most skills. Babies learn to talk by babbling; they learn to walk by staggering, finding their balance, stumbling, finding something to hold onto; they learn to eat efficiently by first making a lot of messes. Improvisation is also the means by which we solve problems, by resorting to a repertoire of skills and adapting them to the situation at hand: putting out a fire, fixing a leak, doubling back to catch a missed turn, or building a shelter (IYER, 2016, p. 108).

processo de aprendizado da improvisação é semelhante ao processo de aprendizado de uma língua nos anos iniciais da vida, a partir da imitação de falantes experientes (BERLINER, 1994, p. 126). Segundo ele,

Assim como as crianças aprendem a falar a sua língua nativa imitando falantes mais velhos e competentes, os jovens músicos aprendem a falar *jazz* imitando improvisadores experientes. Em parte, isso envolve a aquisição de um vocabulário complexo de frases convencionais e componentes de frases, que os improvisadores utilizam para formular a melodia de um solo de *jazz* (BERLINER, 1994, p. 126, tradução nossa).²¹

Outra perspectiva semelhante aparece no trabalho de Berkowitz (2016) que compara a improvisação como uma ideia análoga ao discurso linguístico espontâneo. Para o autor,

A improvisação é ideal para o estudo da produção porque pode ser considerada análoga à fala espontânea; tanto na improvisação quanto na produção linguística espontânea, é necessária uma base do conhecimento (por exemplo, vocabulário, regras gramaticais, pronúncia na língua; figuras melódicas, ritmos, timbres, harmonias, estruturas musicais e parâmetros estilísticos na música) e o conjunto de habilidades para gerar recombinações dos elementos dessa base do conhecimento em tempo real de forma que siga normas linguísticas ou estilísticas para que os enunciados sejam compreensíveis ao ouvinte (BERKOWITZ, 2016, p. 95, tradução nossa).²²

Conforme o autor pontua, ambas necessitam de vocabulário, regras gramaticais, pronúncia, figuras melódicas, ritmos, timbres, harmonias, estruturas musicais. Além disso, conforme dito, tanto no discurso espontâneo quanto a improvisação é necessário a habilidade de gerar recombinações de elementos de forma que sejam compreensíveis para os ouvintes (BERKOWITZ, 2016, p. 95).

Iyer (2016) vai além e mostra que:

A improvisação também parece governar a forma como fazemos as coisas; mesmo se formos a uma loja para comprar os itens de uma lista de compras,

²¹ Just as children learn to speak their native language by imitating older competent speakers, so young musicians learn to speak jazz by imitating seasoned improvisers. In part, this involves acquiring a complex vocabulary of conventional phrases and phrase components, which improvisers draw upon in formulating the melody of a jazz solo (BERLINER, 1994, p. 126).

²² Improvisation is ideally suited to the study of production because it can be considered analogous to spontaneous speech; in both improvisation and spontaneous linguistic production, one needs both a knowledge base (e.g., vocabulary, grammatical rules, pronunciation in language; melodic figures, rhythms, timbres, harmonies, musical structures, and stylistic parameters in music) and the skill set to generate recombinations of the elements of this knowledge base in real time in a way that follows linguistic or stylistic norms so that utterances are comprehensible to the listener (BERKOWITZ, 2016, p. 95).

podemos acabar tomando decisões a cada momento sobre como navegamos na loja, como escolhemos tomates específicos, como e com o que (e na verdade se) nós decidimos pagar. Fazemos escolhas com base no que está disponível, no que é permitido e no que é desejado, e também com base no que somos ensinados, treinados, forçados ou capacitados a fazer, ou naquilo que temos experiência em fazer (IYER, 2016, p. 108).²³

Já Berkowitz (2016) compara a improvisação a dança, teatro e algumas ações cotidianas.

É claro que a criação espontânea no momento não é exclusiva da música. A improvisação ocorre no teatro, na dança e, até certo ponto, em qualquer expressão artística que se desenvolve em tempo real. A improvisação também faz parte da nossa fala e movimento cotidiano. Assim como existem infinitas possibilidades de como o *blues* ou uma cadência de Beethoven podem ser improvisados mantendo sua identidade estilística e formal, também podemos criar infinitas sentenças possíveis, ao mesmo tempo usando um vocabulário finito e obedecendo às regras gramaticais finitas que juntas permitem para a compreensibilidade de um enunciado novo. Nossas ações cotidianas também incorporam algum grau de improvisação, à medida que implementamos habilmente soluções motoras criadas espontaneamente para desafios tão mundanos como equilibrar sacolas de compras enquanto destrancamos a porta da frente e tão importantes quanto manobras que salvam vidas, em frações de segundo, para evitar acidentes enquanto dirigimos (BERKOWITZ, 2016, p. 87, tradução nossa).²⁴

O autor argumenta ainda que a “performance improvisada requer adicionalmente a capacidade de gerar novas estruturas musicais espontaneamente em tempo real” (BERKOWITZ, 2016, p. 87, tradução nossa).²⁵ Na visão dele, a improvisação pode ser entendida dentro do comportamento humano como uma combinação espontânea de elementos que são apropriados para certo momento em

²³ Improvisation also seems to govern the ways in which we do things; even if we go to a store to buy the items on a grocery list, we might find ourselves making moment-to-moment decisions in how we navigate the store, how we choose specific tomatoes, how and with what (and indeed whether) we decide to pay. We make choices based on what’s at hand, what’s allowed, and what’s desired, and also based on what we are taught, trained, forced, or empowered to do, or on what we are experienced in doing (IYER, 2016, p. 108).

²⁴ Spontaneous creation in the moment is of course not unique to music. Improvisation occurs in theater, dance, and to some degree in any artistic expression that evolves in real time. Improvisation is also part of our everyday speech and movement. Just as infinite possibilities exist in how the blues or a Beethoven cadenza can be improvised while still maintaining its stylistic and formal identity, so too can we create infinite possible sentences, all the while using a finite vocabulary and obeying the finite grammatical rules that together allow for the comprehensibility of a novel utterance. Our everyday actions also incorporate some degree of improvisation, as we dexterously enact spontaneously created motor solutions to challenges as mundane as balancing grocery bags while we unlock the front door and as important as life-saving, split-second maneuvers to avoid accidents while driving. (BERKOWITZ, 2016, p. 87).

²⁵ Improvised performance additionally requires the capacity to generate spontaneously novel musical structures in real time (BERKOWITZ, 2016, p. 87).

um dado contexto (BERKOWITZ, 2016, p. 88). Ela também envolve constantes decisões entre múltiplas possibilidades musicais disponíveis para o improvisador em um certo momento (BERKOWITZ, 2016, p. 90).

Por fim, outro aspecto importante consiste na interação entre a banda. Monson (1996) considera a interação entre um grupo de *jazz* como um aspecto a ser observado, influenciando fortemente a construção da improvisação. Durante a performance, os músicos constantemente fazem decisões relacionadas ao que irão tocar e quando irão tocar. Comunicam-se entre si, falam e extraem respostas uns dos outros, promovendo uma importante interação entre si. A autora afirma que “os solistas geralmente mudam o caráter do que tocam de *chorus* para *chorus*, e as seções rítmicas sensíveis mudam o caráter do acompanhamento em resposta” (MONSON, 1996, p. 83, tradução nossa).²⁶ Em seu trabalho, ela mostra que a intensificação musical no *jazz* é aberta e não predeterminada, similar a uma conversa ao invés de um texto (MONSON, 1996, p. 81).

A autora esclarece que:

Quando os músicos falam da “linguagem do *jazz*,” eles estão falando sobre um sistema musical e estético que contrasta com outros – um uso comparado a língua. Quando eles se referem a tocar música como “falar,” eles enfatizam a comunicação por meio do ato de tocar a música – um uso semelhante a um discurso. Quando comparam a performance em conjunto como uma “conversa,” eles se referem a um gênero específico de conversa musical que exige ouvir atentamente aos outros participantes (MONSON, 1996, p. 85).²⁷

Para Monson (1996), uma boa improvisação ocorre por intermédio da socialização e da interação entre os músicos, que conversam entre si. Se esta comunicação não ocorre durante o momento da performance, o *jazz* não é bom (MONSON, 1996, p. 84). A autora ressalta ainda que durante o momento da improvisação, a resposta dos músicos é um fator determinante para que uma passagem musical em particular seja desenvolvida ou ignorada. Neste sentido, quando uma passagem musical é escolhida, ocorre um intercâmbio entre os músicos

²⁶ Soloists often change the character of what they play from chorus to chorus, and sensitive rhythm sections change the character of accompaniment in response (MONSON, 1996, p. 83).

²⁷ When musicians speak of the “jazz language,” they are talking about a musical and aesthetic system that contrasts with others—a usage comparable to *langue*. When they refer to playing music as “talking,” they emphasize communication through the act of performing music—a usage akin to *parole*. When they compare performance in the ensemble to “conversation,” they refer to a specific genre of musical talk that requires listening carefully to the other participants (MONSON, 1996, p. 85).

que repetem ou respondem a esta passagem com uma interjeição musical particular. A função da repetição pode ser entendida como ferramenta para a criação de uma estrutura musical participativa (MONSON, 1996, p. 88-89).

No próximo capítulo iremos discutir sobre o guitarrista Allan Holdsworth.

2. ALLAN HOLDSWORTH

2.1. Características do músico

Allan Holdsworth (1946-2017) nasceu em Brandford, West Yorkshire (nordeste da Inglaterra). Foi um guitarrista de destaque pela inovação harmônica e pela eficiência na improvisação musical, sendo considerado um dos mais revolucionários da guitarra elétrica ao lado das lendas do rock Jimi Hendrix e Edward Van Halen (CHANG, 2020, p. 35).

Sua eficiência na improvisação musical estava ligada a facilidade de transitar no braço do instrumento utilizando diferentes escalas em rápidos andamentos. Berendt (2009) afirma que Holdsworth trouxe para a guitarra elétrica o estilo de improvisação do saxofone, destacando-se por executar linhas melódicas rápidas (BERENDT, 2009, p. 428-429).

O autor aponta que

Allan Holdsworth, que surgiu do Soft Machine, transpôs de forma impressionante as “*sheets of sound*” de Coltrane para a guitarra *jazz-rock*, com linhas extremamente rápidas que combinam uma sensação ultra-ligados com harmonias sofisticadas. Com o seu trio IOU no início dos anos oitenta deu uma importante contribuição para um conceito novo e mais económico de *jazz-rock*. Muitos guitarristas que tocam rápido soam rápido – e não muito mais. Quando Holdsworth toca rápido, ele o faz com uma sensibilidade melódica equilibrada (BERENDT, 2009, p. 428-429, tradução nossa).²⁸

Chang (2020) também argumenta sobre estas semelhanças demonstrando que

Do ponto de vista solista, Allan também emprega algumas ideias de tempo em suas frases que são geralmente exclusivas do rock ou da guitarra *jazz*. No entanto, elas não são tão estranhas ao fraseado de saxofone do *jazz*. Como um dos heróis de Allan foi o saxofonista John Coltrane, é provável que sua tendência peculiar de esticar tempos – ou de começá-los e terminá-los em tempos menos óbvios – tenha sido inspirado no estilo inovador de Coltrane. O uso dramático de “pausas” de Allan para marcar os contornos de

²⁸ Allan Holdsworth, who emerged out of Soft Machine, has impressively transposed Coltrane’s “sheets of sound” into jazz-rock guitar playing, with extremely fast lines that combine an ultra-legato feeling with sophisticated harmonies. With his IOU trio at the start of the eighties he made an important contribution toward a new, more economical concept of jazz-rock. Many guitarists who play fast sound fast—and not much else. When Holdsworth plays fast, he does it from a balanced melodic sensibility (BERENDT, 2009, p. 428-429).

suas frases também tem uma sensação muito parecida com a característica rítmica do saxofone. (CHANG, 2020, p. 40-41, tradução nossa)²⁹

Apesar das passagens rápidas nos solos de Holdsworth se assemelharem a Coltrane, Rosenberg (2013) afirma o conteúdo das frases eram distintos. O autor aponta que Holdsworth não se apropriou precisamente dos padrões de saxofone,

Alguns momentos as “escolha de notas” de Holdsworth revelam mais do que uma semelhança passageira com as “*sheets of sound*” de Coltrane, mas o conteúdo dessas passagens é bem diferente. Em vez de pegar os *licks* e padrões de Coltrane e tocá-los na guitarra, Holdsworth adotou a abordagem oposta – tentar soar como ninguém, construir uma identidade musical única (ROSENBERG, 2013, p. 17, tradução nossa).³⁰

Sobre a técnica de ligados utilizada por Holdsworth, Schille (2011) aponta que

Holdsworth alega não estar buscando ligados. Ele se esforça para fazer a guitarra soar como um instrumento de sopro. E como já falamos; soar como uma trompa ou um instrumento de sopro não é o mesmo que tocar apenas ligado. Acredito que os guitarristas que emulam o som de Holdsworth apenas tocando o máximo de técnica de ligados possível, até certo ponto, entenderam mal a essência de seu esforço. Porém, se considerarmos a música de um trompista e tentarmos nos adaptar ao seu equilíbrio no uso da articulação, à sua forma de frasear e à forma como suas notas são criadas e completadas; acabaremos por estar muito mais próximos do espírito do seu objetivo. O resultado será, em outras palavras, mais próximo da forma humana de articulação oral do som. Farei, portanto, a seguinte afirmação: a maneira de de Allan Holdsworth tocar ligados; é orgânico (SCHILLE, 2011, p. 124, tradução nossa)³¹

²⁹ From a soloistic viewpoint, Allan also employs some timing ideas in his phrases which are generally very unique to rock or jazz guitar. However, they're actually not that alien to jazz saxophone phrasing. Since one of Allan's heroes was saxophonist John Coltrane, it's likely that his idiosyncratic tendency to stretch beats - or to begin and end them on less obvious beats - was inspired by Coltrane's groundbreaking style. Allan's dramatic use of “pauses” to mark out the shapes of his phrases also has a very saxophone-like feel (CHANG, 2020, p.41).

³⁰ Some of Holdsworth's “note-ier” moments bare more than a passing resemblance to Coltrane's “sheets of sound,” but the content of these passages is quite different. Rather than taking Coltrane's licks and patterns and playing them on the guitar, Holdsworth took the opposite approach—to try and sound like nobody else, to construct a unique musical identity (ROSENBERG, 2013, p. 17).

³¹ Holdsworth does not claim to strive for legato. He strives to make the guitar sound like a horn. And as we have talked about; sounding like a horn or a wind instrument is not the same as playing only legato. I believe guitarists who emulate Holdsworth's sound only by playing as much legato-technique as they possibly can has to a certain degree misunderstood the essence of his effort. However, if we consider the music of a horn player and try to adapt to their balance in use of articulation, their way of phrasing and the way their notes are created and completed; we will end up being much closer to the spirit of his goal. The result will in other words be closer to the human way of oral articulating of sound. I will therefore make the following statement: Allan Holdsworth way of playing is not legato; it is organic (SCHILLE, 2011, p. 124).

A linguagem musical firmada pelo guitarrista apresentava algumas características específicas que marcaram a forma na qual o músico tocava o instrumento. Entre estas características estavam a utilização da técnica de ligados e a digitação de padrões de escalas não convencionais para a guitarra elétrica. Sobre a primeira característica, Chang (2020) afirma que a articulação nas linhas melódicas de Holdsworth a partir da utilização da técnica de ligados possibilitaram uma suavidade fluida no som do guitarrista, visto que o músico palhetava apenas uma fração das notas, ligando as demais com os dedos da mão esquerda. Além disso, o guitarrista trabalhou em variar as dinâmicas de cada nota em suas frases com ligados, desenvolvendo uma técnica de mão esquerda única que influenciou uma geração de guitarristas (CHANG, 2020, p. 41).

Sobre a segunda característica, as digitações de padrões de escalas não convencionais de Holdsworth possibilitavam ao músico transitar por diferentes caminhos em suas improvisações. Estas digitações, muitas vezes eram acompanhadas por padrões com salto de cordas. Além disso, exigiam grande abertura de dedos da mão esquerda, demandando uma técnica mais apurada por parte do músico devido à grande dificuldade de execução. Entretanto, um dos benefícios gerados pelas digitações era a possibilitava de execução de intervalos distantes na guitarra elétrica.

Holdsworth (1993) afirma preferir enxergar o braço do instrumento por completo ao invés de dividi-lo em partes com diferentes digitações. Para ele, uma escala não se inicia na tônica, mas sim na nota mais grave disponível no braço do instrumento e termina na nota mais aguda disponível (HOLDSWORTH, 1993, p. 7).

Estas duas características mencionadas anteriormente contribuíram para o desenvolvimento da linguagem musical do guitarrista e foi a partir delas que Holdsworth fortaleceu a originalidade em seus improvisos.

Na videoaula de 1993, o guitarrista aponta

Eu tento não praticar tudo que irei tocar, visto que eu não aprendo nenhum *lick* em particular ou algo. Eu não consigo tocar assim combinando vários *licks* juntos, porque não é o jeito que eu penso sobre improvisação. Eu só penso em todas as notas disponíveis e tento fazer melodias com elas. Não deixe suas mãos ditar o que você pensa que pode fazer (...) imagine seus olhos

dançando nas notas que você quer tocar e esqueça o que suas mãos podem fazer. (HOLDSWORTH, 1993, 12:20-12:57, tradução nossa).³²

Esta afirmação apresenta algumas características que contribuíram na criação de sua linguagem musical. Holdsworth evitava o uso de frases e *licks* clichês de outros gêneros. Chang (2020) aponta que este processo de restrição de vocabulários que remetem a determinados gêneros, ocorrera no início do aprendizado musical do guitarrista, quando Sam Holdsworth³³ apresentou a Allan um exemplo de *jazz bebop blues*. Desde então, o guitarrista optou por evitar quaisquer *licks* reconhecidos de *blues* além de algumas tétrades, devido a sua infelicidade com a sonoridades destes acordes. O autor aponta que Allan sistematicamente encontrou diferentes possibilidades de acordes e suas inversões na guitarra, descartando aqueles que o não os interessava (CHANG, 2020, p. 716).

O autor sustenta que

Uma das coisas mais marcantes nos solos de guitarra de Allan é como eles entrelaçam notas “certas” e “erradas”. Enquanto aprimorava um estilo de solo melódico original em seus primeiros dias, Allan finalmente percebeu que notas “erradas” podem soar “certas” em certos contextos. No início, ele gostava de colocar uma melodia “estranha” entre duas escalas realmente “seguras”. Usando algumas dessas escalas exóticas, Allan foi capaz de fazer alguns desvios harmônicos interessantes ao passar de um acorde para outro. (CHANG, 2020, p.39, tradução nossa).³⁴

Na próxima seção iremos dialogar sobre o método de guitarra de Allan Holdsworth.

³² I try not to practice anything I am gonna play, in as much as like, I don't learn any particular lick or something. I can't just play so I am stringing a bunch of licks together because that's not the way I think about improvising. I just think again about all of the notes you know that are available and you just try to make melodies out of them. Don't let your hands dictate what you think you can do (...) imagine your eyes dancing on the notes that you wanna play and then forget about what your hands can do. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wts2Mw6Nb5s&t=202s>. Acesso: 15 de dez. 2023.

³³ Pai/ avô do guitarrista. Foi um pianista profissional responsável por ensinar os primeiros passos musicais ao guitarrista.

³⁴ One of the most immediately striking things about Allan's guitar solos is how they weave in and out of “right” and “wrong” notes. While honing an original melodic solo style in his early days, Allan eventually realized that “wrong” notes can sound “right” in certain contexts. At first, he liked to throw in a “weird” melody in between two really “safe” scales. Using some of these exotic scales, Allan was able to take some interesting harmonic detours when going from one chord to another (CHANG, 2020, p.39).

2.2. O método *Just for the Curious*

Allan Holdsworth gravou apenas uma única videoaula abordando suas concepções pessoais em relação a prática da improvisação e a construção de acordes em suas composições. Esta videoaula resultou no método *Just for the Curious* (1993), contendo a compilação das escalas mencionadas por ele na gravação, além de transcrições de performances com seu grupo.

Holdsworth (1993) afirma que

No meu próprio sistema, escalas não tem nome ou modos; elas possuem símbolos, como eu não penso nas escalas tendo início ou fim. Os nomes contidos no livro são os mais próximos que podem ser derivados dos símbolos que eu uso (HOLDSWORTH, 1993, p. 3, tradução nossa).³⁵

Iremos ilustrar as escalas apresentadas por ele na próxima seção, pois elas serão utilizadas como base nos capítulos seguintes para a classificação das frases transcritas nos improvisos do músico.

2.2.1. Escala Maior

O primeiro exemplo apresentado pelo guitarrista consiste na Escala Maior em Dó Maior. Ao discuti-la, Holdsworth expressa conhecimento da existência dos sete diferentes modos gerados por ela, entretanto, deixa claro que prefere pensá-la como uma escala que possui sete centros tonais possíveis ao contrário de separá-la em sete modos diferentes. O símbolo utilizado por ele para identificação desta escala pode ser visto a seguir.

Figura 1 – Símbolo para a identificação da Escala Maior.

D x

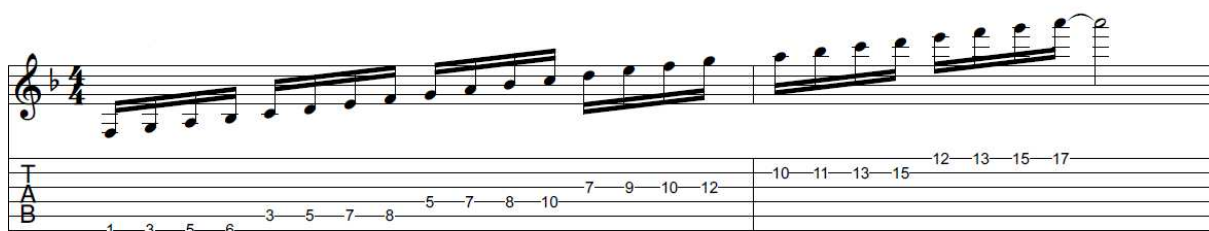
Fonte: Criação do autor.

³⁵ In my own system, scales do not have name or symbols, as I do not think of scales as having beginnings or endings. The names given in the book are the closest that could be derived from the symbols that I use. (HOLDSWORTH, 1993, p. 3)

Em sua exposição, Holdsworth menciona uma preferência pela classificação da Escala Maior como uma Escala Menor com a Sexta Maior. Menciona utilizá-la com frequência sobre acordes menores, principalmente aqueles encontrados no segundo grau da Escala Maior, como por exemplo, sobre o acorde de Dm7(9) (HOLDSWORTH, 1993, p. 6).

O músico sugere uma forma de praticar a Escala Maior a partir da digitação de quatro notas por cordas, ao invés de três notas, visto que, segundo ele, ao praticar desta forma é possível se locomover para diferentes partes no braço da guitarra, possibilitando novos contornos melódicos.

Figura 2 – Digitação de escala quatro notas por corda.

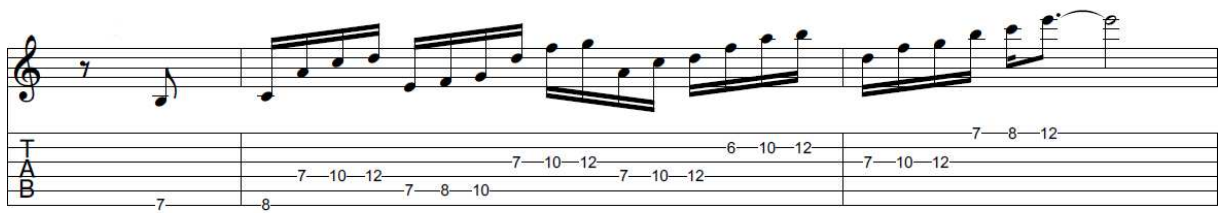


Fonte: *Just for the Curious* (1993).

Veja que para a execução da escala a partir da sugestão de Holdsworth é necessário grande abertura da mão esquerda, especialmente nas regiões mais graves do instrumento onde o comprimento entre os trastes é maior. Entretanto, como forma de contornar esta dificuldade, é possível verificar que Holdsworth arrasta os dedos para os trastes adjacentes, retirando-os dos trastes anteriores antes da finalização da digitação sobre a corda. Como consequência disso, nota-se uma maior facilidade na digitação, visto que não é necessário deixar os quatro dedos sobre as cordas.

Além desta sugestão de digitação, Holdsworth ainda apresenta uma possibilidade de prática para a Escala Maior em uma posição específica. No exemplo, o guitarrista propõe um padrão de digitação com salto de cordas e aberturas de dedos (HOLDSWORTH, 1993, p. 7).

Figura 3 – Digitação com salto de cordas e abertura de dedos.



Fonte: *Just for the Curious* (1993).

Este exemplo decorre de uma tentativa de exemplificar como poderíamos enxergar o braço do instrumento por completo.

2.2.2. Escala Menor Melódica e Menor Harmônica

O segundo exemplo apresentado pelo guitarrista consiste na Escala de Ré Menor Melódica. O símbolo utilizado por ele para indicação da escala pode ser visto a seguir.

Figura 4 – Símbolo da Escala Menor Melódica.



Fonte: Criação do autor.

O nome mais próximo derivado a partir do símbolo criado por ele consiste em Escala de Ré Menor com a Sétima Maior. Já no exemplo seguinte apresenta a Escala de Lá Menor Harmônica.

Figura 5 – Símbolo da Escala Menor Harmônica.



Fonte: Criação do autor.

Desta vez, Allan se refere a escala como Escala de Lá Menor com Sétima Maior e Sexta Bemol. Apesar afirmar que estas escalas geralmente são utilizadas sobre acordes dominantes e dominantes alterados, não demonstra exemplos de como as utiliza em um contexto de improvisação. No livro estão presentes apenas a questão intervalar de cada uma delas, seu respectivo desenho ao longo do braço do instrumento e alguns acordes gerados por elas.

2.2.3. Escala Menor Melódica com #4

No quarto exemplo, Holdsworth demonstra a Escala de Lá Menor com Sétima Maior e Quarta Aumentada. O símbolo utilizado por ele para a identificação da escala pode ser visto a seguir.

Figura 6 – Símbolo da Escala Menor Melódica com #4.



Fonte: Criação do autor.

Allan afirma que esta escala também é conhecida por outros nomes, como por exemplo, Escala de Mi Maior Harmônica ou Escala Menor Melódica com Quarta Aumentada. Menciona que a utiliza principalmente como fonte para a construção de acordes em uma de suas composições (HOLDSWORTH, 1993, p. 10-11).

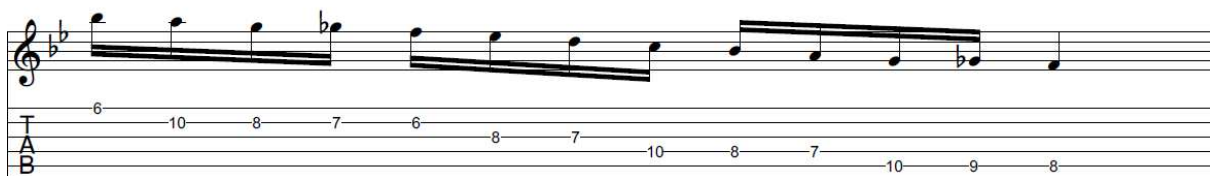
Figura 7 – Trecho da composição *Letters of Marque*.

simétricos e a execução da escala em graus conjuntos, dificultando sua identificação.

2.2.5. Escalas Bebop

Nos próximos exemplos, Holdsworth demonstra quatro tipos de escalas bebop. Estas escalas consistem em escalas tradicionais com notas adicionadas. O músico afirma não as utilizar com frequência, entretanto, acha necessário conhecê-las. A primeira consiste na Escala de Si_b Bebop Maior, caracterizada pelo acréscimo da Sexta Menor entre a Quinta Justa e Sexta Maior.

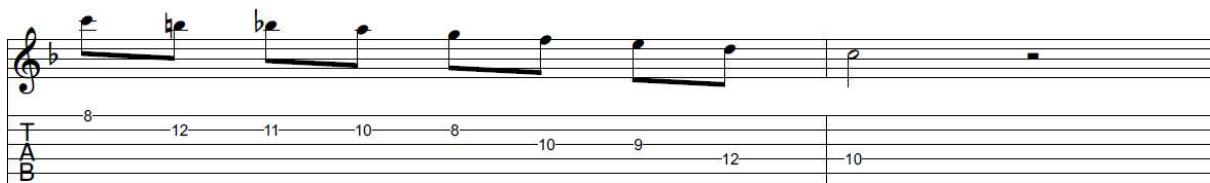
Figura 9 – Exemplo da Escala Bebop Maior.



Fonte: Transcrição do autor.

Observe que Holdsworth executa a escala na forma descendente, fazendo o mesmo no exemplo seguinte:

Figura 10 – Escala Bebop Dominante.



Fonte: Transcrição do autor.

Desta vez, Holdsworth demonstra a Escala de Dó Bebop Dominante,

maneiras e com o uso diferentes permutações em suas improvisações para que a escala não seja facilmente reconhecida.

2.2.7. Outras escalas

O método apresenta algumas escalas não discutidas na videoaula, entre elas a Escala de Ré, Menor Melódica com Quarta Aumentada adicionada. Em seguida, dois exemplos de escalas com nove notas, sendo a Escala de *Jazz* Dominante com Terça Menor e Sétima Maior adicionadas e Escala de *Jazz* Maior com Terça Menor e Sexta Menor adicionadas. Além da Escala de Dó Dominante com Nona Aumentada adicionada e a Escala de Tons Inteiros.

O método também apresenta algumas possibilidades de acordes que podem ser obtidos a partir da utilização destas escalas, entretanto, estas possibilidades estão ausentes na videoaula.

Na próxima seção iremos dialogar sobre os trabalhos encontrados sobre o guitarrista no meio acadêmico.

2.3. Trabalhos encontrados sobre o músico no âmbito acadêmico

Estudos acadêmicos relacionados ao guitarrista são escassos. Foram encontradas apenas duas pesquisas, a primeira realizada por Schille (2011) e a segunda por Rosenberg (2013). Ambos os estudos trazem análises melódicas, rítmicas e harmônicas, além de um amplo panorama biográfico da carreira de Holdsworth, explorando desde percurso musical a suas obras fonográficas.

Schille (2011) realiza análises das composições *Pud Wud* (1987) e *Sixteen Men of Tain* (2000), ambas de autoria de Holdsworth, bem como de *Countdown* (1996), uma composição do saxofonista John Coltrane, interpretada pelo guitarrista no álbum *None too Soon* (1996). O autor observa a frequente utilização de escalas com notas adicionadas no fraseado de Holdsworth, afirmando que

Ao longo da análise de qualquer uma das três músicas observamos o uso de escalas com notas acrescentadas. Em contraste com as tradicionais “escalas de *jazz*”, onde notas foram adicionadas com o propósito de notas de

passagem, Holdsworth usa cada nota em suas escalas como material para criar acordes (SCHILLE, 2011, p. 86, tradução nossa).³⁶

Além disso, Schille (2011) destaca a recorrência do músico à Escala Menor Melódica, “nós aprendemos que ele relaciona tudo ao acorde menor mais próximo, e que ele quase consistentemente utiliza a Escala Menor Melódica, muitas vezes elevando a quarta” (SCHILLE, 2011, p. 39, tradução nossa).³⁷ Também observa a predominância de intervalos de nona, quarta, quinta e sétima nas melodias e solos do guitarrista (SCHILLE, 2011).

Rosenberg (2013) realiza a análise das composições *Non Brewed Condiment* (1986), *Low Level, High Stakes* (1993) e a introdução de *Letters of Marque* (1982). Assim como Schille (2011), Rosenberg (2013) observa a frequente presença da Escala Menor Melódica nas composições do guitarrista, além da utilização da Escala Maior Harmônica e Menor Harmônica como fontes para a criação musical (ROSENBERG, 2013, p. 58-59).

Além das análises, ambos os trabalhos buscam compreender as influências de Holdsworth em relação a criação de sua linguagem musical e o possível gênero na qual sua música poderia ser enquadrada. Visto que ao escutar as obras do guitarrista nota-se fortemente a forma do *jazz* – como a exposição de um tema e sessões voltadas para a improvisação. Entretanto, o conteúdo das obras não apresenta a sonoridade jazzística. Isto se justifica pelo distanciamento das composições do guitarrista em relação a harmonia tradicional, e pela ausência das funções cadenciais mais comuns do gênero, como por exemplo, ii V I, se aproximando melhor a complexas harmonias modais.

Por tanto, Schille (2011) considera plausível buscar justificativas que demonstrem de onde isto poderia ter sido originado. O autor afirma que

Fruto de uma forma pouco ortodoxa de aprender acordes e escalas, além de encontrar a sua principal influência em músicas que não estão relacionadas

³⁶ Throughout the analysis of any of the three songs we observe the usage of scales with added notes. In contrast with the traditional “jazz scales” where notes have been added for the purpose of passing-notes, Holdsworth use every note in his scales as material for creating chords (SCHILLE, 2011, p. 86).

³⁷ We learned that he relates everything to the closest minor, and that he almost consistently uses the melodic minor, often sharpens the fourth (SCHILLE, 2011, p. 39).

com o *jazz* ou o *blues*, a sua música esteve sempre fadada a acabar por soar diferente de todas as outras (SCHILLE, 2011, p. 35, tradução nossa).³⁸

Rosenberg (2013) argumenta que apesar das sessões de improvisos e a complexidade harmônica estarem presentes nas obras de Holdsworth, a construção rítmica se distancia do gênero, principalmente pela ausência do ritmo característico jazzístico *swing feel*, que segundo o autor é a essência do *jazz*.

Além disso, aponta que

Como sugere Holdsworth, seria difícil classificar sua música como *jazz*. Embora apresente improvisação em configurações harmônicas complexas, a lógica rítmica da música é qualitativamente diferente daquela que caracteriza o *jazz*. Eu diria que a essência do *jazz* reside no seu ritmo; portanto, a música de Holdsworth não pode ser rotulada precisamente como *jazz*. E apesar de Holdsworth utilizar um som de guitarra com distorção e utilizar seções rítmicas que manifestam um certo grau de influência do rock, a música não pode ser descrita como rock, pois possui uma estética musical qualitativamente diferente, e o próprio Holdsworth claramente evitou o histrionismo extra-musical que são vitais para o rock and roll. Também não é um músico clássico, embora o seu estilo seja claramente informado por aspectos da música de concerto europeia. Na verdade, mesmo o termo abrangente "*fusion*" é insuficiente, pois tende a se referir a um estilo totalmente separado que não consegue encapsular de forma convincente o trabalho de Holdsworth como apontam Woodard e Schille (ROSENBERG, 2013, p. 104, tradução nossa).³⁹

Rosenberg (2013) também sugere que "o desejo de Holdsworth de desenvolver um som pessoal o levou a evitar muito do léxico padrão do *rock*" (ROSENBERG, 2013, p. 32, tradução nossa).⁴⁰

Schille (2011) discorre inclusive que nem mesmo a tradição *jazz-rock fusion* poderia enquadrar as obras de Holdsworth, afirmando que "a completa ausência de

³⁸ As product of an unorthodox way of learning chords and scales, in addition to finding his main influence in music that is not related to the jazz or blues, his music was always bound to end up sounding a different from everything else (SCHILLE, 2011, p. 35).

³⁹ As Holdsworth suggests, it would be difficult to classify his music as jazz. While it features improvisation in complex harmonic settings, the rhythmic logic of the music is qualitatively different from that which characterizes jazz. I would argue that the essence of jazz lies in its rhythm; thus, Holdsworth's music cannot accurately be labeled as jazz. And even though Holdsworth uses an overdriven guitar sound and utilizes rhythm sections that manifest a degree of rock influence, the music cannot be described as rock, for it possesses a qualitatively different musical aesthetic, and Holdsworth himself has clearly eschewed the extra-musical histrionics that are vital to rock and roll. Nor is he a classical musician, although his style is clearly informed by aspects of European concert music. Indeed, even the catch-all term "*fusion*" falls short, as it tends to refer to a wholly separate style that fails to convincingly encapsulate Holdsworth's work, as Woodard and Schille have point out (ROSENBERG, 2013, p. 104).

⁴⁰ Holdsworth's desire to develop a personal sound has led him to avoid much of the standard rock lexicon (ROSENBERG, 2013, p. 32).

quaisquer elementos do *blues* e do *funk* parece dar à sua música um caráter completamente diferente” (SCHILLE, 2011, p. 132, tradução nossa).⁴¹ Ao dialogar sobre isto, argumenta ter examinado guitarristas como John McLaughlin, Scott Henderson, Pat Metheny, Al Di Meola, Mike Stern, – ambos remetidos ao gênero *jazz-fusion*, e constatou que Holdsworth não se enquadrava nesta categoria de guitarristas. “Comecei a ver o contorno do que realmente era *jazz-rock fusion*, e para mim a música de Allan Holdsworth não se enquadrava nesse perfil” (SCHILLE, 2011, p. 132, tradução nossa).⁴²

O autor sugere, portanto, que as composições de Holdsworth se assemelham mais as obras de Debussy. Ao alegar isto, argumenta que

Contudo, é importante enfatizar que não estou sugerindo que Holdsworth toca música impressionista ou que ele baseia suas técnicas composicionais nesta tradição. Embora tenha pouca semelhança com a tradição *jazz-rock*, o simples significado da palavra *jazz-rock fusion* pode ser o mais descritivo de sua música. A minha sugestão é apenas que a razão para a sua expressão sonora e musical única pode ter raízes muito além do que foi sugerido no discurso popular sobre Holdsworth. Acredito também que a música impressionista, bem como outros impulsos clássicos do início do século XX, têm sido uma peça significativa do quebra-cabeça que constitui o músico e compositor, Allan Holdsworth (SCHILLE, 2011, p. 138, tradução nossa).⁴³

Por fim, Schille (2011) conclui que

Em primeiro lugar, um estilo composicional altamente não ortodoxo que se caracteriza principalmente pela ausência de harmonia funcional, fortes presença de harmonia a partir da Escala Menor Melódica, mudança constante de tonalidade e formas que favorecem longas improvisações. Em segundo lugar, o timbre suave que dá à guitarra e ao SynthAxe um som de instrumento de sopro, além do fraseado e articulação orgânicos que também lembram os de um instrumentista de sopro. E em terceiro lugar, um estilo de improvisação que combina um uso sem precedentes da técnica de ligado, um afastamento muito notável da tradição da guitarra baseada em *licks*, escalas não

⁴¹ The complete absence of any elements from blues and funk seem to give his music a completely different character (SCHILLE, 2011, p. 132).

⁴² I started to see the contour of what jazz-rock fusion really was, and to me it the music of Allan Holdsworth did not fit the profile (SCHILLE, 2011, p. 132).

⁴³ However, it is important to emphasize that I am not suggesting that Holdsworth play impressionistic music or that he base his compositional techniques on this tradition. Although it holds little resemblance to the jazz-rock tradition, the simple meaning of the word jazz-rock fusion might be the most descriptive of his music. My suggestion is merely that the reason for his unique sound and musical expression may hold roots far beyond what has been suggested in the popular discourse regarding Holdsworth. I also believe that the impressionistic music, as well as other classical impulses from the early 20-century, have been a significant piece of the puzzle making up the musician and composer, Allan Holdsworth (SCHILLE, 2011, p. 138).

convencionais e, finalmente, uma velocidade quase inigualável. Embora não seja tão perceptível, destacarei também suas raízes em John Coltrane, Debussy e na música clássica do início do século XX como influências importantes para seu estilo. (SCHILLE, 2011, p. 140, tradução nossa).⁴⁴

Já Rosenberg (2013) acredita que as músicas do guitarrista não pertencem a nenhum lugar em específico, mas sim transitam por diferentes lugares (ROSENBERG, 2013, p. 104).

Ele está, na minha opinião, “sobre” estas músicas, mas não “dentro” delas. Seu estilo está no lugar entre os lugares. Em suma, o seu corpo de trabalho existe num espaço liminar. Eu sugeriria que compreender Holdsworth desta forma capturaria as diversas características e qualidades de sua música, bem como a trajetória de sua carreira. Além de explicar a gênese da sua música e a sua estética, a noção de liminaridade ajuda a explicar por que ele não alcançou um amplo reconhecimento. Afinal de contas, uma figura à margem de todos os sistemas de classificação provavelmente encontrará dificuldades num mundo – e o mundo da música é um desses lugares – em que a compartimentalização é muitas vezes central para a resposta dos ouvintes e críticos (ROSENBERG, 2013, p. 104, tradução nossa).⁴⁵

No próximo capítulo iremos discutir sobre o guitarrista Scott Henderson.

⁴⁴ First, a highly unorthodox compositional style that mainly characterizes itself through the absence of functional harmony, a strong presence of melodic minor harmony, constant change of key and forms that favor long solo improvisations. Secondly, the smooth timbre that gives both the guitar and the SynthAxe a horn-like sound in addition to the organic phrasing and articulation that also resembles that of a horn player. And thirdly, an improvisational style that combines an unprecedented use of the legato technique, a very noticeable departure from the lick-based guitar tradition, unconventional scales, and finally, a speed that is nearly unmatchable. Although not as noticeable, I will also highlight his roots to John Coltrane, Debussy and classical music from the early 20th century as important influences to his style (SCHILLE, 2011, p. 140).

⁴⁵ He is, in my view, “of” these musics, but not “in” them. His style lies in the place between places. In short, his body of work exists in liminal space. I would suggest that understanding Holdsworth in this way captures the various characteristics and qualities of his music, as well as the trajectory of his career. In addition to explaining the genesis of his music and its aesthetic, the notion of liminality helps explain why he has not achieved wider recognition. After all, a figure on the margins of all systems of classification is likely to encounter difficulty in a world—and the world of music is such a place—in which compartmentalization is often central to the response of listeners and reviewers (ROSENBERG, 2013, p. 104).

3. SCOTT HENDERSON

3.1. Características e trabalhos encontrados

Scott Henderson (1954-) foi um guitarrista de *jazz fusion* reconhecido pela forma criativa de misturar *jazz* com *blues*, *rock* com *funk*, tanto em suas composições quanto em seus solos. Participou de trabalhos com músicos renomados como Chick Corea e Joe Zawinul, entretanto, ficou reconhecido pelo trabalho na banda *Tribal Tech*.

Não foram encontradas dissertações ou teses publicadas sobre o guitarrista no âmbito acadêmico. Entretanto, foi possível localizar dois artigos com breves referências ao músico. Ambos os trabalhos não possuem Henderson como foco principal, mas dialogam sobre elementos inerentes à sua música. O primeiro por Fulara (2013) que traz questões relacionadas a improvisação musical e o segundo por Bergomi e Portaluri (2013) que abordam a utilização de modos musicais na perspectiva da topologia⁴⁶. Fulara (2013) dialoga sobre os problemas que o improvisador encontra durante a prática improvisada na guitarra elétrica e traz três diferentes perspectivas sobre a área. A primeira baseada na improvisação por centros tonais, a segunda baseada na improvisação escala-acorde, e a terceira baseada na utilização de notas do acorde sem a necessidade de pensamento escalar. O autor debate também sobre a improvisação polifônica utilizando a técnica de *two-hands* na guitarra. No que se refere às citações ao guitarrista neste artigo, há a presença de algumas colocações de Henderson (1988, 1992) em relação ao ritmo, melodia, harmonia, fraseado. Ambos utilizando como fonte primária as videoaulas gravadas pelo guitarrista na década de noventa, com a qual dialogaremos posteriormente. Já os trabalhos de Bergomi e Portaluri (2013) revisam o conceito de modo musical na perspectiva da música moderna. Os autores associam cada escala modal a um plano gráfico orientado, na qual as propriedades da homotopia⁴⁷ mensuram a complexidade de cada modo com seu acorde base. Por fim, analisam um trecho da harmonia do tema *Peru* da banda *Tribal Tech* na qual o guitarrista Scott Henderson foi cofundador, e aproximam a Escala Octatônica utilizada por ele ao modo especial Mixolídio ($\flat 2$, $\sharp 4$)

⁴⁶ É o ramo da matemática que estuda os espaços topológicos, sendo considerado como uma extensão da geometria.

⁴⁷ Em topologia, a homotopia significa deformar continuamente de duas aplicações em um espaço topológico.

— modo criado pelos autores a partir da sobreposição de um acorde base com uma tríade. Ao final revelam a proximidade entre estas duas escalas.

3.2. O método *Jazz Rock Mastery*

Henderson gravou duas videoaulas entre os anos de 1980 e 2000: *Jazz Fusion Improvisation* (1988) e *Melodic Phrasing* (1992). Ambas relançadas com o título de *Jazz Rock Mastery* (2006). Na primeira, o guitarrista apresenta as principais escolhas de escalas, tríades, tétrades, arpejos e frases que podem ser utilizadas em diferentes acordes durante a prática da improvisação musical. Já na segunda, dialoga sobre a criação de frases nos mais variados contextos improvisativos, como por exemplo no *blues*, *jazz blues*, situações de ii V I IV, acordes estáticos, progressões com mudança de tonalidades, e sobre um de seus temas: *Peru* (1991).

Henderson (1988) considera o fraseado como o quesito mais importante na improvisação musical, visto que julga a música como uma linguagem. Afirma que para se construir boas frases, é necessário abrir diferentes parágrafos, como são feitos em livros. Além disso, argumenta que existem três elementos em uma frase musical: o ritmo — o mais importante; o contorno — a forma na qual a frase se move em direções agudas ou graves; e a escolha das notas. Neste sentido, propõe que uma boa prática para a improvisação musical, consiste na execução de frases em detrimento de uma melodia anterior, concedendo uma sequência a história. Em outras palavras, sugere que cada frase executada deve consistir na expansão de uma ideia precedente. A título de exemplo, o guitarrista demonstra como são feitas as canções folclóricas. Estas apresentam estruturas de frases similares umas das outras, diferentemente da de execução aleatória de escalas por exemplo.

Ademais, Henderson pontua uma tendência pessoal pela execução de frases curtas, evitando a execução de frases muito longas (HENDERSON, 1988). Afirma ainda que metade da improvisação consiste na utilização de ideias próprias e a outra metade consiste na utilização de *licks* ou frases de outros músicos. Sobre esta segunda parte, destaca que o músico improvisador deve, portanto, dedicar-se para que as ideias aprendidas de outros improvisadores não soem como frases previamente preparadas. Para contornar isto, sugere que sejam executadas com alguma alteração, seja rítmica ou no contexto de uma frase maior (HENDERSON, 1988).

Além do uso balanceado de frases aprendidas de outros músicos e ideias originais, ambas devem ser utilizadas musicalmente. Na improvisação o que realmente importa, segundo Henderson (1988), não é o que o improvisador toca, mas sim como ele toca. Um bom improvisador sabe utilizar diferentes ideias sem a necessidade de pensá-las (HENDERSON, 1988).

Ao longo de sua exposição, apresenta considerações em relação a como trabalhar a improvisação em diferentes contextos. Por exemplo, em temas com muitas mudanças de acorde, considera que não se deve tocar sobre as progressões, mas sim através delas. Para defender esta afirmação, expressa que o improvisador deve, portanto, buscar os intervalos que funcionam melhor dentro de cada um dos acordes da progressão harmônica e não se submeter a trocas constantes de regiões no braço do instrumento fazendo o uso de diferentes desenhos de escalas para cada um dos acordes. Da forma proposta por ele, a possibilidade de conectar as ideias de forma musical é maior, ao contrário de se mover incessantemente para regiões na qual se está mais familiarizado.

Outra consideração do guitarrista em relação ao estudo da improvisação, consiste no estudo contextualizado, ou seja, trabalhar a improvisação com um objetivo específico. A título de exemplo, Henderson (1992) propõe uma situação na qual consiste na improvisação utilizando apenas ideias comuns ao gênero *rock*; já em outra, na improvisação utilizando o mínimo de notas possíveis. Segundo ele, dependendo do gênero ou da escolha pré-estabelecida, pode-se propor ainda uma improvisação mais livre, sem a necessidade de pensar nas notas que serão executadas ou sair fora do contexto, apenas improvisar (HENDERSON, 1992).

Henderson (1988) demonstra as escalas, tríades e arpejos mais comuns utilizados sobre acordes maiores, menores, menores com Quinta Diminuta, dominantes e dominantes alterados. Confeccionamos um quadro com todas as possibilidades sugeridas por ele, a seguir.

3.3. Possibilidades para a improvisação musical

Tipo de Acorde	Escalas	Tríades	Arpejos
C7M	<p>Escala de Dó Maior</p> <p>Escala Maior + aprox. cromáticas</p> <p>Pentatônica de Ré Menor</p>	<p>Tríade de Dó Maior</p> <p>Tríade de Ré Maior</p> <p>Tríade de Fá Maior</p>	<p>C7M</p> <p>G7M</p> <p>G_bm7(♭5)</p>

	<p>Pentatônica de Mi Menor Pentatônica de Lá Menor Pentatônica de Si Menor [#4] Escala de Sol Maior [#4]</p>	Tríade de Sol Maior	
<i>Outside C7M</i>	<p>Escala de Lá Menor Melódica [#5] Escala de Ré Maior [9] Pentatônica de Sol, Menor</p>	Tríade de Mi Maior	Am7M
<i>Cm7</i>	<p>Escala de Si, Maior [6M] Pentatônica de Dó Menor Pentatônica de Ré Menor Pentatônica de Sol Menor Escala de Dó Menor Melódica Escala de Mi, Menor Melódica</p>	<p>Tríade de Mi, Maior Tríade de Fá Maior Tríade de Si, Maior Tríade de Sol Maior [7M]</p>	<p>E,7M [9] Am7(,5) [6M] Cm7M(9) Cm7(,5)</p>
<i>Outside Cm7</i>	<p>Escala de Dó Diminuta [5, #5, 7M]</p>	<p>Tríade de Si Maior Tríade de Lá, Maior Tríade de Fá Maior Tríade de Ré Maior</p>	
<i>Cm7(,5)</i>	<p>Escala de Ré, Maior [9, ,5] Escala de Mi, Menor Melódica Pentatônica de Mi, Menor [9, #5] Pentatônica de Fá Menor [11, #5]</p>	<p>Tríade de Si, Maior Tríade de Sol, Maior Tríade de Sol# Maior</p>	<p>Cm7(,5) Em7M</p>
<i>C7</i>	<p>Escala de Fá Maior [7] Pentatônica de Lá Menor Escala de Sol Menor Melódica [#4, 7] Escala de Dó Tons Inteiros [#4, #5]</p>	<p>Tríade de Sol, Aumentado Tríade de Si, Aumentado Tríade de Ré Aumentado</p>	<p>Em7(,5) [9] Gm7M(9) G,m7(,5) [Lídio dominante]</p>
<i>C7alt (C13,9)</i>	<p>Escala de Ré, Diminuta Escala de Si, Menor Melódica</p>	<p>Tríade de Dó Maior Tríade de Lá Maior Tríade Fá# Maior Tríade de Mi, Maior</p>	<p>E° G° B,° D,° B,m(7M)</p>
<i>C7alt(C7#5#9)</i>	<p>Escala de Ré, Menor Melódica Pentatônica de Dó Menor Pentatônica de Mi, Menor Pentatônica de Fá Menor Pentatônica de Si, Menor</p>	<p>Tríade de Dó Aumentado Tríade de Mi Aumentado Tríade de Sol# Aumentado</p>	<p>D,m(7M) B,m7(,5)</p>

Fonte: *Jazz Fusion Improvisation* (1988).

Nesta frase originalmente de Don Mock⁴⁸ podemos observar a predominância de saltos de cordas com intervalos de sextas maiores. Já no exemplo seguinte, Henderson traz outra possibilidade de utilização da Escala Maior.

Figura 14 – Exemplo 3 Escala Maior.

Frase 3 [12:10] Escala Maior Natural

The musical notation consists of a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody starts on a high note (likely D5) and moves in a series of descending intervals, primarily major sixths. Below the staff is a guitar tablature with six lines labeled T, A, B. The fret numbers are: 10, 8, 8, 7, 10, 8, 9, 7, 10, 9, 7, 10, 7, 8, 7.

Fonte: *Jazz Fusion Improvisation* (1988).

Veja que agora, além de intervalos de sextas, Henderson toca intervalos de segundas e terças na forma descendente.

Outra possibilidade de aproximação cromática pode ser vista a seguir.

Figura 15 – Exemplo 4 Escala Maior.

Frase 4 [12:23] Escala Maior Natural

The musical notation consists of a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody starts on a high note (likely D5) and moves in a series of descending intervals, including major sixths, major seconds, and major thirds. Below the staff is a guitar tablature with six lines labeled T, A, B. The fret numbers are: 9, 11, 12, 9, 10, 12, 10, 13, 12, 9, 10, 8, 7, 10, 9, 7, 8, 9, 7, 10, 9.

Fonte: *Jazz Fusion Improvisation* (1988).

Observe a primeira aproximação ligando a nota Ré# ao Dó no primeiro compasso. Já no segundo a nota Dó# mirando a nota Ré. Depois as notas Lá, e Fá#, mirando a nota Sol, a primeira aproximando de posterior e a segunda inferior a nota alvo.

⁴⁸ Autor de inúmeros materiais didáticos de guitarra elétrica nos Estados Unidos, além de trabalhar como produtor de inúmeras videoaulas de grandes guitarristas americanos.

Frase 9 [37:26] Escala Diminuta

Fonte: *Jazz Fusion Improvisation* (1988).

Veja que aqui Henderson utiliza de forma melódica as tríades de Si e Fá no primeiro compasso, e as de Lá_b e Ré no segundo.

Outra forma de explorar a simetria da escala pode ser vista a seguir.

Figura 21 – Exemplo 4 Escala Diminuta.

Frase 10 [37:46] Escala Diminuta

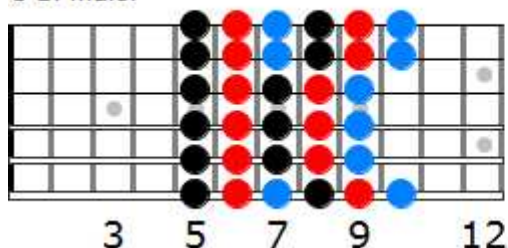
Fonte: *Jazz Fusion Improvisation* (1988).

Nesta frase pode ser observado um padrão que se move de forma descendente em terças menores, sendo a primeira iniciada pela tríade de Fá Menor, a segunda pela de Ré Menor, a terceira de Si Menor e a última pela tríade de Sol_# Menor.

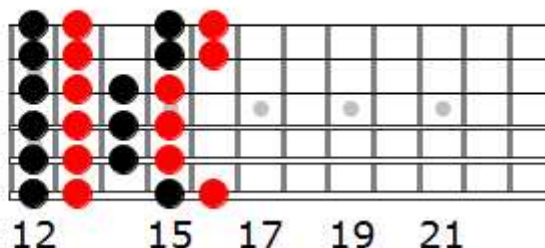
Em relação às escalas pentatônicas, Henderson opta pela conversão para Menor, pensando-as sempre como Pentatônicas Menores independentes da qualidade do acorde da progressão. Ao exemplificar isto, demonstra como poderíamos improvisar sobre progressões de ii V I em Dó Maior, utilizando Pentatônicas que se movem em meio tom.

Figura 22 – Pentatônicas para ii V I em Dó Maior.

Pentatônica de Lá menor, Sib menor, e Si maior



Pentatônica de Mi menor e Fá menor



Fonte: Criação do autor.

No primeiro exemplo observamos a Pentatônica de Lá Menor com Sétima (em preto) utilizado sobre o acorde de Dm7, em seguida a Pentatônica de Sib Menor com Sétima (em vermelho) sobre G7alt, e por fim a Pentatônica de Si Menor com Sétima sobre o acorde de C7M. Observe que os desenhos das digitações da escala se movem para as casas seguintes obedecendo a mesma digitação. Já no desenho adjacente, Henderson utiliza a Pentatônica de Mi Menor com Sétima (em preto) sobre Dm7, e a Pentatônica de Fá Menor com Sétima (em vermelho) para o acorde de G7alt. Para o acorde de C7M repete a Pentatônica de Mi Menor com Sétima. Cada uma destas pentatônicas geram diferentes tensões para cada um dos acordes da progressão.

Por fim, em relação ao fraseado *outside*, Henderson (1988) afirma que tocar fora da tonalidade consiste basicamente na união de um conceito rítmico e fraseológico. Alega que é possível executar qualquer coisa fora da tonalidade em situações de improvisação, desde que seja tocado de forma convincente, no momento rítmico certo, e que a volta para a tonalidade seja feita de forma categórica.

No próximo capítulo discutiremos sobre as frases transcritas e como elas foram utilizadas nas improvisações.

4. ANÁLISE E PRÁTICA DO FRASEADO DOS GUITARRISTAS

Nesta seção apresentamos as frases transcritas dos improvisos dos guitarristas, suas respectivas análises e considerações a respeito da prática do fraseado de cada um dos músicos.

Antes de apresentarmos nossas transcrições e análises, iremos contextualizar alguns pontos importantes. O primeiro está relacionado às transcrições. Nos exemplos de frases demonstrados neste capítulo, utilizamos como fonte de análise primária os conceitos mencionados pelos músicos nos capítulos anteriores. Entretanto, em alguns momentos, classificamos alguns fenômenos musicais encontrados nas improvisações utilizando as ponderações de Hal Crook no método *How to Improvise* (1991), método bastante difundido na improvisação jazzista.

O segundo ponto que gostaríamos de destacar está relacionado a prática do fraseado dos guitarristas. Conforme vimos anteriormente, Pressing (1984) demonstra que a improvisação musical pode ser baseada em um *referente*. Neste sentido, utilizamos o conceito do autor como base para nossa prática musical. A partir do nosso entendimento da definição do autor, consideramos como nosso primeiro referente a preocupação da execução dos solos utilizando técnicas similares aos dos guitarristas selecionados. No caso de Holdsworth, tomamos como referente principal a preocupação da improvisação utilizando a técnica de ligados, saltos de cordas e aberturas de dedos. No caso de Henderson, consideramos como referente a preocupação em construir improvisos fazendo o uso das técnicas de *bends* e a utilização da alavanca.

Nosso segundo referente consistiu na digitação específicas das frases feitas pelos guitarristas. Estas frases geraram diferentes desenhos de digitação. Utilizamos estes desenhos gerados por elas, como um referente, funcionando como uma forma eficaz de trazer o fraseado dos guitarristas em nossa prática. Pressing (1984) aponta nos seus trabalhos que o referente pode ser uma imagem-guia visual utilizado pelo performer na sua improvisação, disponível a ele antes da performance, funcionando como fonte para a criação de materiais musicais que podem ser desenvolvidos e modificados da forma que o improvisador almejar. Sendo assim, partir desta definição, consideramos os desenhos gerados por cada uma das frases como um referente para nossa prática, permitindo a transposição para qualquer região do instrumento.

Dividimos este capítulo pelos temas estudados. No início de cada capítulo

apresento a progressão dos acordes dos temas, que Nettl (1974) chamaria de modelo. Depois apresento as frases específicas. Em seguida, nossas análises e nossos referentes, e ao final a execução dos temas e improvisações.

4.1. O Fraseado de Allan Holdsworth no tema *Fred*

Selecionamos performances em formato audiovisual dos temas *Fred* (2007⁴⁹, 2009⁵⁰, 2014⁵¹). Em nossas transcrições optamos por colocar a minutagem, o ano e o tema de onde os exemplos foram retirados na parte superior de cada uma das figuras. Os *links* dos vídeos estão disponíveis nas notas de rodapé desta página e nas referências no final da pesquisa.

Optamos também por adicionar a tablatura na parte inferior de cada frase, permitindo a visualização da digitação feita pelo músico, utilizado como referente para nossa prática. Vários outros exemplos não mencionados no texto, estão disponíveis nos apêndices finais da pesquisa.

Veja o *chorus* do tema.

Figura 23 – *Chorus* do tema *Fred*.

⁴⁹ Allan Holdsworth (Fred) {JohnFloyd}. Allan Holdsworth (Compositor). (Allan Holdsworth, guitarra), (Chad Wackerman, bateria), (Jimmy Haslip, baixo elétrico). Oakland: Yoshi's bar, 2007 [Disponibilizado em: 14 de set. 2010]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YII1FS-YcT0>. Acesso em: 02 de jun. 2022.

⁵⁰ Allan Holdsworth – Fred 2009. Allan Holdsworth (Compositor). (Allan Holdsworth, guitarra), (Chad Wackerman, bateria), (Ernest Tibbs, baixo elétrico). Nova Iorque: IMAC Theater, 2009 [Disponibilizado em: 2 maio, 2009] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G1-b7r9Dpa8>. Acesso em: 02 de jun. 2022.

⁵¹ JARASUMJAZZ Remember: Allan Holdsworth. Allan Holdsworth (Compositor). (Allan Holdsworth, guitarra), (Gary Husband, bateria), (Jimmy Haslip, baixo elétrico). Gapyeong: Jazz Island, 2014 [Disponibilizado em: 15 de abril. 2021]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VscS4nouhos&t=734s>. Acesso em: 15 de dez. 2023.

Fred

Allan Holdsworth

♩ = 140

E7M(9) E/D

5 E7M(9) E/D

9 F/G

12 1. Bmadd9 Dadd9 F#madd9

14 2. Bm D C Bm E D Bm D C B A

Fonte: Criação do autor.

Note que o trecho utilizado para a improvisação consiste em uma harmonia modal, bastante comum nas composições do guitarrista, agora vamos observar o que o guitarrista aplica sobre a progressão.

4.1.1. Aplicação de Arpejos Maiores

Em nossas transcrições notamos que na maioria das vezes, Holdsworth utiliza arpejos na forma descendente, usualmente com tensões adicionadas, iniciando majoritariamente na primeira corda da guitarra elétrica e finalizando na quinta corda.

Observe este primeiro exemplo.

Figura 24 – Arpejo descendente de E7M(9).

Emaj7(9)

Fred 2009 [2:18-2:20]

Fonte: Transcrição do autor.

Veja que Holdsworth executa o arpejo de E7M(9), partindo da primeira corda do instrumento, terminando na quinta corda. Observe que ele executa este arpejo utilizando um padrão de duas notas por corda, iniciando na fundamental e finalizando na Nona Maior.

Outro exemplo pode ser visto na frase a seguir.

Figura 25 – Arpejo de Si Maior com nona.

Fred 2007 [5:32-5:33]

Emaj7(9)

Fonte: Transcrição do autor.

Veja que desta vez o músico faz um arpejo de B7M(9) sobre o acorde de E7M(9) partindo da nona de Si Maior. O arpejo se inicia de forma ascendente e ao alcançar a Fundamental passa para a forma descendente com um movimento similar ao exemplo anterior. O arpejo de B7M(9) traz a sonoridade do Modo Lídio sobre o acorde da progressão.

Ao observar essas digitações feitas pelo guitarrista nestes dois exemplos, chegamos no seguinte desenho:

Figura 26 – Digitação de arpejos feito por Allan Holdsworth.

Digitação de arpejos com notas de tensão



Fonte: Criação do autor.

Tomando esta digitação como referente na nossa prática, assista o vídeo de como este recurso foi praticado.

Figura 27 – Trecho da prática utilizando arpejos.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=7UnJOzGQxfo>.

Na próxima seção exploraremos um exemplo não muito distante destas ideias de arpejos maiores.

4.1.2. Aplicação da Escala Maior

Observe um exemplo da utilização da Escala Maior feita pelo guitarrista.

Figura 28 – Frase com a utilização da Escala Maior.

The image shows a musical score for a guitar phrase. At the top left, it says "Fred 2007 [5:06-5:07]" and "F/G". The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The phrase starts with a quarter rest, followed by a quarter note on the 7th fret, then a half note on the 10th fret, and a quarter note on the 7th fret. This is followed by a scale run: a half note on the 12th fret, a quarter note on the 9th fret, a quarter note on the 10th fret, and a quarter note on the 9th fret. The phrase ends with a five-fret slide starting on the 8th fret and ending on the 12th fret. Fingerings are indicated by 'H' (hammer-on) and 'P' (pull-off). The guitar tablature below shows the fret numbers for each note: 7, 10, 7, 12, 9, 10, 9, 10, 8, 10, 12, 10, 8.

Fonte: Transcrição do autor.

Nesta frase notamos a utilização do padrão de quatro notas por corda, especificamente na quarta corda, este tipo de digitação é mencionado pelo guitarrista em seu método como uma forma de quebrar determinados padrões da escala. Veja que a frase é toda construída sobre Escala de Dó Maior, porém aplicado sobre F/G. A partir dela chegamos na seguinte digitação:

Figura 29 – Digitação da Escala Maior feita por Holdsworth.

Digitação da
Escala Maior
partindo da terça
maior



Fonte: Criação do autor.

Tendo esta digitação como nosso referente, veja um trecho da prática:

Figura 30 – Prática da improvisação utilizando a Escala Maior.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=uKqoShMXgZo>.

Na próxima seção discutiremos a aplicação de escalas com notas adicionadas, sobreposições e passagens cromáticas.

4.1.3. Aplicação de escalas com notas adicionadas, sobreposições e passagens cromáticas

Constatamos que Holdsworth executa algumas frases específicas sobre o acorde D/E neste tema. Estas frases apresentam padrões de digitações semelhantes e acontecem de forma recorrente nas improvisações do guitarrista. Mapeamos esses trechos para praticá-los.

Algumas destas frases apresentam notas adicionadas, outras consistem em sobreposições, porém ambas compartilham passagens cromáticas em sua constituição. Pressupomos que o guitarrista esteja utilizando as escalas com notas adicionadas mencionadas em seu método. Ambas as frases apresentam sonoridades ambíguas sobre o acorde da progressão. Buscamos transcrevê-las para se tornarem referente em nossos improvisos.

Antes de partirmos para as frases, gostaríamos de destacar uma colocação. No método de Hal Crook há uma seção que trata a respeito das escalas não-harmônicas aos acordes da progressão, o autor apresenta exemplos de pentatônicas e escalas maiores que geram diferentes tensões harmônicas e não-harmônicas aos serem sobrepostas a diferentes acordes. Para o autor, utilizar escalas de forma tonal (harmônica) ou não-tonal (não-harmônica) pode ser uma fonte para criação melódica para a improvisação (CROOK, 1991, p. 155). O autor sugere que em um improviso, podem ser utilizados diferentes campos harmônicos que compartilham pelo menos uma nota não-harmônica com o acorde da progressão. Utilizaremos também estes termos de Crook para classificar os fenômenos musicais utilizados por Holdsworth nesta seção, tendo em vista que notamos que em vários momentos ele faz uso de diferentes escalas sobrepondo melodias sobre os acordes da progressão.

Notamos que ambos os exemplos também seguem uma ordem específica de digitação, sendo um referente para Holdsworth, facilitando seu processo de criação melódica.

Veja o primeiro exemplo:

Figura 31 – Frase sobre D/E em 2007.

Fred 2007 [4:57-4:59]

D/E

Emaj7(9)

Fonte: Transcrição do autor.

Observe que Holdsworth inicia a digitação na primeira corda tocando quatro notas e em seguida parte para a segunda corda tocando apenas uma nota. Depois, retorna para a primeira corda tocando duas notas e em seguida volta para a segunda fazendo uma passagem cromática dando sequência a frase. Em relação ao caminho melódico da frase notamos que Holdsworth passa pela região do primeiro grau do campo harmônico de Si Menor Melódico, visto que as notas iniciais da frase compartilham os graus 1, 3, 2, 1, 7M da Escala de Si Menor Melódica, uma escala que compartilha notas não-harmônicas ao acorde da progressão. Em seguida, o guitarrista faz a utilização de passagens cromáticas para retornar a melodia com notas da escala do acorde no compasso seguinte.

Agora veja a similaridade na digitação do exemplo seguinte.

Figura 32 – Frase sobre D/E em 2007.

Fred 2007 [5:04-5:06]

D/E

Fonte: Transcrição do autor.

Observe que o padrão de digitação da frase anterior se repete. Ambas se iniciam na primeira corda e se desenvolvem de forma ascendentes para as cordas

posteriores do instrumento, obedecendo ao mesmo padrão de digitação. Pelo contorno melódico da frase, notamos que Holdsworth passa pelo quinto do campo harmônico maior, visto que as notas iniciais da frase, compartilham os graus, 1 2 1 \flat 7, característicos do Modo Mi Mixolídio. Entretanto, ao meio da frase, Holdsworth também toca a Sétima Maior como nota de passagem, sugerindo a ideia da utilização da Escala Bebop Dominante, uma das escalas com notas adicionadas mencionada em sua videoaula. Em seguida, prossegue o contorno melódico utilizando passagens cromáticas.

Veja o exemplo seguinte.

Figura 33 – Frase sobre D/E em 2009.

Fred 2009 [2:57-2:59]

D/E Emaj7(9)

8va

Fonte: Transcrição do autor.

Observe novamente o padrão de digitação se repetindo, com apenas algumas variações ao final além das passagens cromáticas. Podemos observar que as notas iniciais da melodia são diatônicas ao campo harmônico do acorde da progressão, porém, ao observarmos o meio e a parte final da frase, constatamos que o guitarrista faz passagens cromáticas entre as notas Ré \sharp , Ré \flat , e Dó \sharp . Características que remetem novamente a Escala Bebop Dominante.

Observe o próximo exemplo.

Figura 34 – Frase sobre D/E em 2010.

Fred 2010 [9:14-9:16]

D/E

Fonte: Transcrição do autor.

Note na frase que apesar de Holdsworth seguir o mesmo padrão de digitação dos exemplos anteriores, não repete a mesma melodia. As vezes recorre a frases mais curtas e às vezes mais longas. Veja que a parte inicial da frase há a presença de notas que Crook (1991) denomina de não-harmônicas ao acorde da progressão, como o F \sharp e D \sharp . Já ao final da frase, há um contorno melódico cromático, conforme visto nos exemplos anteriores.

Veja o próximo exemplo.

Figura 35 – Frase sobre D/E em 2014.

Fred 2014 [9:41-9:45]

D/E

8^{va}

Emaj7(9)

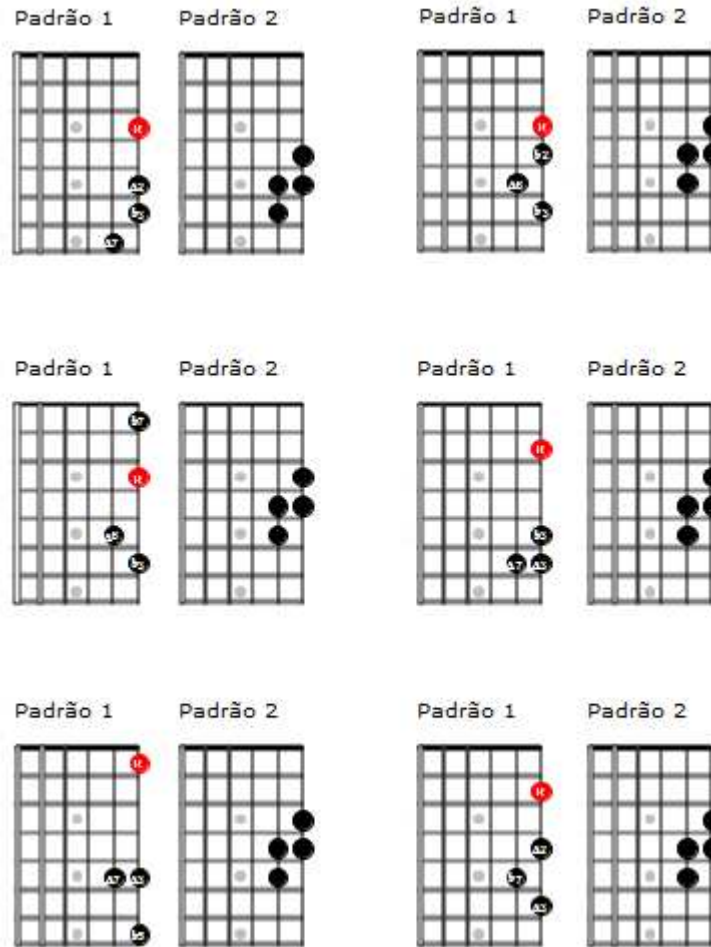
Fonte: Transcrição do autor.

Novamente, observe o padrão de digitação semelhante aos exemplos já mencionados. Ao analisar o contorno melódico utilizado pelo guitarrista na parte inicial da frase, notamos que a ideia melódica consiste em uma sobreposição do quarto grau do campo harmônico de Dó Maior sobre o acorde da progressão, visto que as seis notas iniciais da frase trazem a sonoridade do Modo Fá Lídio. Holdsworth toca os

graus 1, #4, 3, 1, 7M, antes de dar início as passagens cromáticas no meio e ao final da frase. Sendo a nota F#4 não-harmônica a progressão.

A partir destas quatro frases, chegamos nos seguintes padrões de digitação:

Figura 36 – Padrões de digitações sobre D/E.



Fonte: Criação do autor.

Considerando estas digitações como referentes, buscamos utilizá-las a partir da combinação dos Padrões 1 com os Padrões 2, conforme constatamos nos improvisos do guitarrista. Veja que optamos por colocar algumas marcações em vermelho como nota fundamental. Estas marcações foram colocadas desta forma para melhor localização no braço do instrumento.

Veja a utilização desse recurso na prática de improvisação.

Figura 37 – Trecho da prática dos padrões no tema *Fred*.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=R-iwj3WYTns>.

A seguir apresento a execução do tema completo com a banda, além do trecho de improvisação utilizando a base do conhecimento adquirida a partir desses conceitos de Holdsworth.

Figura 38 – Execução do tema *Fred*.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=j6g8geyTiLU>.

Na próxima seção, discutiremos sobre o fraseado de Holdsworth no tema *Proto Cosmos*.

4.2. O fraseado de Allan Holdsworth no tema *Proto Cosmos*

Selecionamos as seguintes performances em formato audiovisual dos temas

Proto Cosmos (1992⁵², 2009⁵³, 2010⁵⁴). O tema foi originalmente composto pelo pianista americano de *jazz* Alan Pasqua, porém difundido nas performances de Holdsworth.

Veja o *chorus* do tema.

Figura 39 – *Chorus* do tema *Proto Cosmos*.

Proto Cosmos

Alan Pasqua

♩ = 140

C[♯]m7(9)

5 A7M(♯11)

9 C7M(♯11) B7M(♯11) Em7(9)

13 F[♯]m7(9) Em7(9) Dm7(9)

Fonte: Criação do autor.

Na próxima seção discutiremos as escolhas de Holdsworth sobre essa progressão.

⁵² Proto Cosmos [Live] [1992] [HQ] | Allan Holdsworth Group. Alan Pasqua (Compositor). (Allan Holdsworth, guitarra), (Chad Wackerman, bateria), (Skuli Sverrissen, baixo elétrico), (Steve Hunt, teclado). N/A: REH Studios, 1992 [Disponibilizado em: 04 de fev. 2021]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CMcAESHfavk>. Acesso em: 13 de jul. 2023.

⁵³ Allan Holdsworth – Proto Cosmos 2009. Alan Pasqua (Compositor). (Allan Holdsworth, guitarra), (Chad Wackerman, bateria), (Ernest Tibbs, baixo elétrico). Nova Iorque: IMAC Theater, 2009 [Disponibilizado em: 2 de maio 2009]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LcAKbd0lj4U>. Acesso em: 13 de jul. 2023.

⁵⁴ Allan Holdsworth Leverkusen 2010 Full Footage. Allan Holdsworth (Compositor), Alan Pasqua (Compositor), Chad Wackerman (Compositor). (Allan Holdsworth, guitarra), (Chad Wackerman, bateria), (Ernest Tibbs, baixo elétrico). Leverkusen: The Forum, 2010 [Disponibilizado em: 22 de dez. 2021]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9Ea-MJTnEPM>. Acesso em: 13 de jul. 2023.

4.2.1. Aplicação de frases com padrões de escala

Holdsworth recorre a região das duas primeiras cordas da guitarra com determinada frequência para executar frases de curta duração. Inferimos que muitas destas vezes, o músico emprega um padrão de Quarta Justa no trecho inicial destas frases. Além disso, estas melodias são geralmente executadas nos inícios dos *choruses*. Notamos, também, que elas são construídas a partir do que Crook (1991) chama de padrões de escalas, divididos em grupo de quatro notas (CROOK, 1991, p. 67). Estes padrões são formados por uma tríade com a adição de uma nota de tensão.

Em relação a Holdsworth, notamos padrões com os intervalos 1 2 3 5 para acordes maiores e 1 ♭3 4 5 menores.

Veja este primeiro exemplo.

Figura 40 – Padrão sobre C#m7(9).

Proto Cosmos 1992 [00:57-1:02]

C#m7(9)

T
A
B

9 9 14 12

Fonte: Transcrição do autor.

Observe que Holdsworth inicia a frase utilizando intervalo de Quarta Justa, além de adiantar a frase para o acorde no compasso anterior, tornando a melodia como uma espécie de anacruse. Note que o padrão de escala utilizado consiste nos intervalos 5 1 4 ♭3 do acorde.

Em um outro improviso, Holdsworth repete esta mesma ideia. Entretanto, faz uma pequena variação na parte final, conforme exposto a seguir.

Figura 41 – Variação do padrão sobre C#m7(9).

Proto Cosmos 2009 [0:56-0:57]

Fonte: Transcrição do autor.

Observe que a única alteração acontece ao final da frase, onde o músico opta por fazer um *slide* ligando as notas Fá# e Sol#.

Nestes exemplos, constatamos uma tendência por parte do guitarrista em iniciar a frase com intervalo de Quarta Justa, além da execução nas duas primeiras cordas da guitarra. Nestas frases identificamos duas frases com a utilização de padrões utilizando notas pertencentes ao Modo Dórico encontrado no segundo grau da Escala de Si Maior.

Observe agora um exemplo onde Holdsworth utiliza um padrão de Escala Maior sobre um acorde menor.

Figura 42 – Padrão de Escala Maior sobre C#m7(9).

Proto Cosmos 2009 [0:38-0:40]

Fonte: Transcrição do autor.

Veja que apesar de manter duas das características das frases anteriores, como o padrão de Quarta Justa e a execução na segunda e primeira corda instrumento, o conteúdo da frase é diferente.

Desta vez Holdsworth não adianta a frase sobre o acorde e faz uso do padrão de escala 1 4 5 6. Além disso, podemos notar que este padrão se trata dos intervalos

1 2 3 5 de Fá# Maior sobre o acorde de C#m7(9).

Outro exemplo similar pode ser visto a seguir.

Figura 43 – Padrão do Modo Lídio.

Proto Cosmos 2009 [0:48-0:49]
Amaj7(#11)

The image shows a musical score for a guitar. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The chord is labeled 'Amaj7(#11)'. The melody consists of a series of notes: A4 (open), B4 (open), C#5 (5th fret), D5 (5th fret), E5 (9th fret), F#5 (11th fret), G5 (open), and A5 (open). A slur covers the notes from C#5 to F#5, with 'sl.' written above it. The guitar staff below shows the fret numbers for these notes: 5, 5, 9, 11. The strings are labeled T, A, B.

Fonte: Transcrição do autor.

Observe que desta vez Holdsworth executa o padrão de escala 5 1 3 #4.

A partir desses exemplos, notamos uma tendência por parte do guitarrista em executar padrões de escalas nas duas primeiras cordas do instrumento, contornando a sonoridade do acorde da progressão. A partir destes padrões, chegamos às seguintes digitações:

Figura 44 – Digitação dos padrões sobre as duas primeiras cordas.

Padrão de Escala Menor 1 2 b3 5	Padrão de Escala Maior 1 2 3 5	Padrão de Escala Lídio 1 2 3 #4 5
------------------------------------	-----------------------------------	--------------------------------------

The image shows three fretboard diagrams for the first two strings (T and A). Each diagram has a 6x4 grid representing frets and strings. The first diagram is for a minor scale (1 2 b3 5) with notes at frets 1, 2, 3, and 5. The second diagram is for a major scale (1 2 3 5) with notes at frets 1, 2, 3, and 5. The third diagram is for a Lydian scale (1 2 3 #4 5) with notes at frets 1, 2, 3, and 4. Each diagram has a red circle labeled 'R' at the 3rd fret and a black circle labeled 'p6' at the 5th fret. Intervals are labeled: Δ2 between 1 and 2, Δ3 between 2 and 3, Δ2 between 3 and 4, and Δ3 between 4 and 5.

Fonte: Criação do autor.

Considerando estas digitações como referente para nossa prática de improvisação, assista um trecho de improvisação na qual estes recursos são aplicados.

Figura 45 – Prática utilizando padrões de escala.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ATFD3LTCIGA>.

Na próxima seção abordaremos a aplicação de frases com salto de cordas.

4.2.2. Aplicação de frases com salto de cordas

Em nossas transcrições notamos que frases com salto de cordas constituem grande parte do fraseado do guitarrista. Holdsworth utiliza diferentes combinações possíveis desse recurso. Averiguamos saltos tanto na forma ascendente quanto na forma descendente.

No que se trata da forma ascendente, observamos que na maior parte das vezes os saltos ocorrem da quinta, para a terceira e primeira corda. Também notamos a execução de frases em duas cordas adjacentes, seguido por salto em direção às notas mais agudas. Em relação à forma descendente, observamos saltos entre a primeira, quarta e sexta corda.

Crook (1991) argumenta que um recurso criativo disponível ao improvisador durante a improvisação é a utilização de diferentes alcances melódicos. A execução de frases com diferentes alcances, possibilita ao improvisador uma maior variedade de criação (CROOK, 1991, p. 138). O alcance melódico é medido a partir da distância

intervalar entre a nota mais grave à mais aguda, podendo ser categorizado em pequeno e grande ou pequeno, médio e grande. Nas transcrições de frases de Holdsworth, a utilização do recurso de saltos de cordas, possibilitou a ele duas formas de alcances melódicos. Alcances médios — maiores que uma sexta até uma décima; e alcances grandes — maiores que uma décima.

Veja este primeiro exemplo:

Figura 46 – Frase com salto da quinta para a primeira corda.

Proto Cosmos 1992 [1:03-1:05]
Amaj7(#11)

Fonte: Transcrição do autor.

Observe como Holdsworth saltou da quinta para a primeira corda, executando o padrão de escala 1 2 3 5 de Mi Maior sobre o acorde da progressão. Segundo a classificação de Crook (1991), podemos observar que o alcance melódico da frase é grande, alcançando duas oitavas.

Veja o próximo exemplo de salto de cordas.

Figura 47 – Frase com salto da quinta para a terceira corda da guitarra.

Proto Cosmos 1992 [1:40-1:41]
Amaj7(#11)

Fonte: Transcrição do autor.

Observe que desta vez o salto acontece da quinta para a terceira corda da guitarra. Note que a frase foi construída a partir de um padrão de digitação que se repete em ambas as cordas, atingindo um alcance melódico médio, de uma décima entre a nota mais grave e a nota mais aguda. O músico inicia a frase na Sétima Maior do acorde e finaliza na Nona Maior.

Confira outro exemplo similar a seguir:

Figura 48 – Frase com dois saltos de cordas seguidos.

Proto Cosmos 1992 [1:21-1:24]

Amaj7(#11)

Fonte: Transcrição do autor.

Veja que o padrão de digitação feito por Holdsworth é similar ao exemplo anterior, porém, desta vez o músico finaliza a frase com um salto para a primeira corda da guitarra. Conforme podemos observar, o alcance melódico da frase é grande, atingindo um intervalo de décima segunda entre a nota mais grave e a mais aguda.

Outro exemplo pode ser visto seguir:

Figura 49 – Frase com salto de cordas e utilização do Modo Lídio.

Proto Cosmos 1992 [1:45-1:47]

Cmaj7(#11) **Bmaj7(#11)**

Fonte: Transcrição do autor.

Observe que a frase é construída a partir do mesmo padrão de digitação nos dois acordes, além disso, é caracterizado pelo salto entre a primeira, quarta e sexta corda. Nas duas primeiras sextinas Holdsworth utiliza notas do Modo Dó Lídio, e na seguinte, notas pertencentes ao Modo Si Lídio. Além disso, passa por três oitavas, executando uma frase de alcance melódico grande.

Outro tipo de salto de cordas encontrado é exposto a seguir.

Figura 50 – Frase sobre A7M(#11) com salto de cordas.

Proto Cosmos 2009 [0:47-0:48]
Amaj7(#11)

T
A
B

Fonte: Transcrição do autor

Veja que desta vez Holdsworth inicia a frase na quinta e quarta corda, e em seguida, salta para a segunda com o mesmo movimento melódico, finalizando a frase na primeira corda. Podemos observar que a frase apresenta um alcance melódico grande, de décima quinta entre a nota mais grave em direção a mais aguda. Neste exemplo, Holdsworth utiliza notas pertencentes ao Modo Lá Lídio.

Um último exemplo é exposto a seguir:

Figura 51 – Frase com saltos e ideias em quartas.

Proto Cosmos 1992 [2:17-2:18]
C#m7(9)

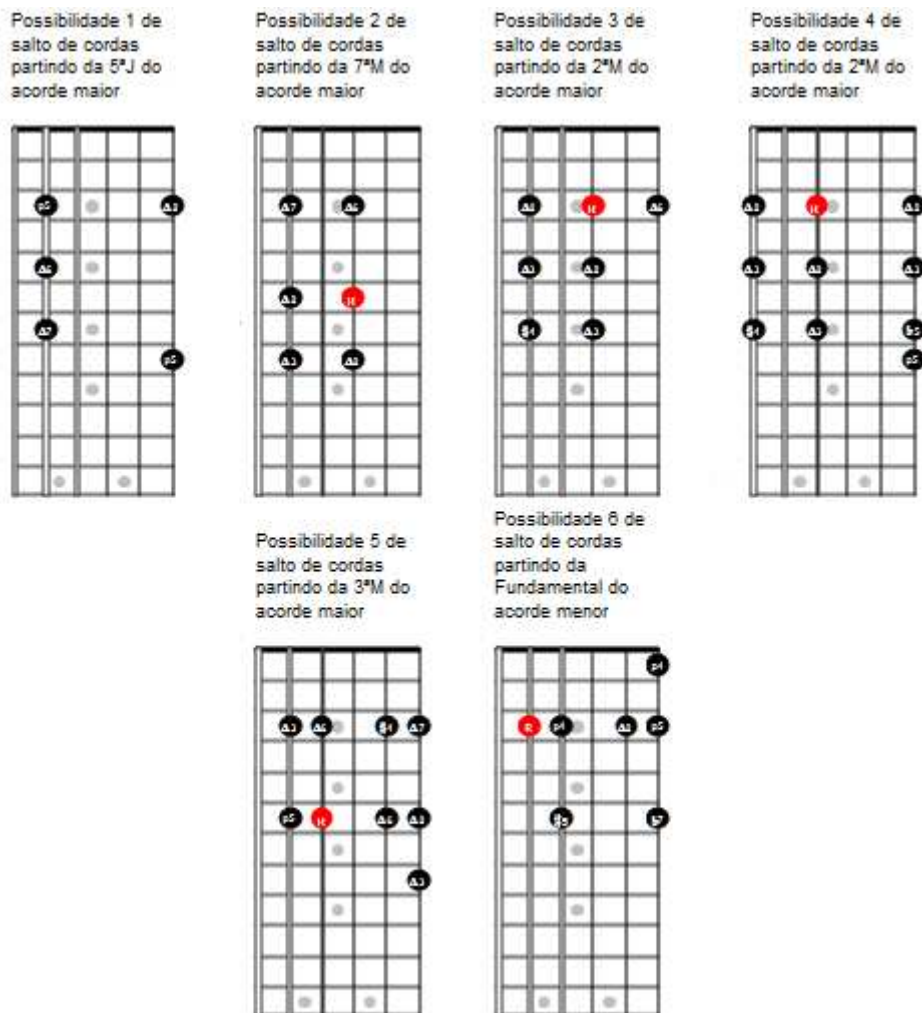
T
A
B

Fonte: Transcrição do autor.

Veja que Allan utiliza o mesmo padrão de salto visto anteriormente, tocando duas cordas adjacentes e saltando outra. Desta vez faz apenas um toque na quinta e segunda corda, gerando intervalos de quartas em relação as cordas seguintes. O alcance melódico da frase é grande.

A partir destes exemplos de frases, chegamos nas seguintes digitações:

Figura 52 – Digitações de frases com salto de cordas.



Fonte: Criação do autor.

Tomando essas digitações como referentes para a prática, assista um trecho da improvisação:

Figura 53 – Prática da improvisação com salto de cordas.



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=Wx2DXqUZ_bM.

Na próxima seção iremos discutir sobre os padrões simétricos encontrados nos improvisos de Holdsworth.

4.2.3. Aplicação de padrões simétricos

Holdsworth utiliza frequentemente padrões simétricos em seus improvisos, conforme veremos a seguir. Crook (1991) aponta que as escalas simétricas em contextos de improvisação, podem ser utilizadas como materiais harmônicos ou não-harmônicos aos acordes. O autor discute que uma escala simétrica não-harmônica, contém quase sempre mais de uma nota não-harmônica ao acorde ou campo harmônico da progressão na qual é aplicado. Dito isso, veja este primeiro exemplo de Holdsworth:

Figura 54 – Padrão Simétrico no improviso em 2010.

Proto Cosmos 2010 [58:24-58:31]

C#m7(9)

8^{va}

Amaj7(#11)

8^{va}

Fonte: Transcrição do autor.

Observe que o guitarrista utiliza permutações dentro de um padrão simétrico, explorando diferentes notas não-harmônicas ao acorde da progressão, além de passagens cromáticas. Holdsworth menciona a utilização de permutações de escalas simétricas, na videoaula de 1993. A digitação desta frase pode ser obtida a partir do padrão de digitação da Escala Simétrica mencionada por ele em seu método (HOLDSWORTH, 1993, p. 20-21).

Outro exemplo que obedece a uma simetria pode ser visto a seguir:

Figura 55 – Padrão Simétrico no improviso de 2009.

Proto Cosmos 2009 [0:59-1:01]

C#m7(9)

Fonte: Transcrição do autor.

Veja que esta digitação não é muito distante daqueles padrões utilizados pelo guitarrista sobre o acorde de D/E no tema analisado anteriormente. Acreditamos que

este exemplo, assim como os outros desta seção, consistem na forma na qual Holdsworth encontrou para de gerar tensão, ambiguidade, e cromatismos fazendo o uso de notas não-harmônicas de padrões simétricos assimilados por ele.

Outra ideia é a seguinte:

Figura 56 – Tríade aumentada.

Proto Cosmos 2010 [58:43-58:44]

C#m7(9)

T
A
B

Fonte: Transcrição do autor

Veja que o guitarrista toca a tríade de Sol aumentada que também pode ser obtida pela escala mencionada por ele, bem como pela Escala de Mi Menor Melódica e Harmônica. O nome “Escala Simétrica” na qual Holdsworth se refere em seu método (HOLDSWORTH, 1993, p. 20-21), consiste apenas em uma forma de identificação particular para ele. Os intervalos disponíveis nela são os mesmos encontrados no *Terceiro Modo de transposição limitada* de Olivier Messiaen:

Figura 57 – Modo 3 Messiaen.

Fonte: The Modes of limited transposition. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/960176>.

O Modo 3 de Messiaen pode ser analisado de diferentes perspectivas. A representação feita por Holdsworth (1993) consiste na divisão da escala em três segmentos iguais em terças menores, onde a primeira, a quarta e a sétima nota

podem ser entendidas como nota fundamental. Desta forma, para Allan a escala apresenta a primeira divisão em Dó, Ré e Mi_b, a segunda em Mi, Fá_#, Sol e a terceira em Lá_b, Si_b, e Dó_b.

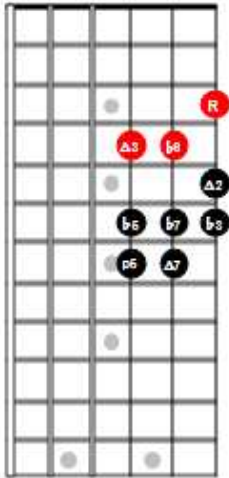
Nos trabalhos de Street (1976), são apresentadas três diferentes maneiras de organização do Modo 3 Messiaen. A primeira forma consiste na mesma proposta por Holdsworth, dividindo a escala em três segmentos iguais, onde cada um consiste em um tom seguido por dois semitons. Já a segunda maneira consiste em dividir na sequência de dois semitons e um tom. A terceira forma consiste em dividir em um semitom, tom e semitom. Street (1976) afirma ainda que a escala pode ser transposta quatro vezes a exemplo da tríade aumentada (STREET, 1976, p. 819). Sem a pretensão de fazer uma análise aprofundada desta escala, trazemos aqui algumas reflexões sobre ela.

A escala gera tríades maiores, menores, meio-diminutas, maiores-aumentadas, quartais. A escala em Dó, por exemplo, teria as seguintes notas: Dó, Ré, Mi_b, Mi, Fá_#, Sol, Sol_#, Lá_#, Si. É interessante observar que a progressão do tema *Giant's Steps* de John Coltrane pode ser obtida a partir do campo harmônico desta escala, tendo em vista que a escala gera os acordes de B7M, G7M e E_b7M se movendo em terças maiores. Esta escala também aparece no livro *Thesaurus of scales and melodic patterns* de Nicolas Slonimsky (1947), e ambos, Coltrane e Holdsworth afirmam ter utilizado este livro em seus estudos.

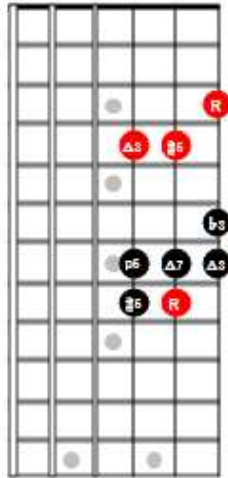
Não pretendemos fazer uma análise aprofundada desta escala, tendo em vista a extensão do tema, que não caberia aqui. Retomando as digitações das frases de Holdsworth, chegamos nos seguintes referentes:

Figura 58 – Digitações da Escala Simétrica.

Possibilidade 1 de
Digitação da
Escala Simétrica



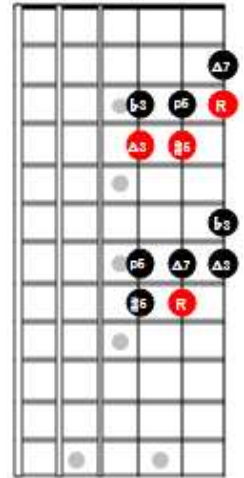
Possibilidade 2 de
Digitação da
Escala Simétrica



Possibilidade 3 de
Digitação da
Escala Simétrica



Possibilidade 4 de
digitação da
Escala Simétrica



Fonte: Criação do autor.

Assista um trecho de prática utilizando este referente em meus improvisos.

Figura 59 – Prática de improvisação utilizando padrões simétricos.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=IYHdztKibiQ>.

A seguir apresento a execução do tema completo com a banda, além do trecho de improvisação utilizando a base do conhecimento adquirida a partir desses conceitos de Holdsworth.

Figura 60 – Execução do tema *Proto Cosmos*.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Yd7-GWetD2w>.

Na próxima seção discutiremos sobre o fraseado de Scott Henderson.

4.3. O fraseado de Scott Henderson no tema *Face First*

Selecionamos as seguintes performances em formato audiovisual dos temas *Face First* (1993⁵⁵, 1995⁵⁶).

O tema possui três sessões de improviso, Henderson improvisa sobre duas delas. A primeira sobre sequências de V-I e ii-V movendo-se em quartas; e a segunda, sobre um *groove* estático em Cm7.

Os *choruses* utilizados para a improvisação do guitarrista estão especificados abaixo.

Figura 61 – Chorus do tema *Face First*.

⁵⁵ Tribal Tech – “Face First”, Live at G.I.T, 1993. Gary Willis (Compositor). (Scott Henderson, guitarra), (Hilary Jones, bateria), (Gary Willis, baixo elétrico), (Scott Kinsey, teclado). Hollywood: G.I.T, 1993 [Disponibilizado em: 22 de fev. 2019]. Disponível em: <https://www.facebook.com/TribalTechMusic/videos/1110763479111387>. Acesso em: 15 de dez. 2023.

⁵⁶ Tribal Tech – Face First (Live at South Plains College, Levelland, TX 1995). Gary Willis (compositor). (Scott Henderson, guitarra), (N/A, bateria), (Gary Willis, baixo elétrico), (Scott Kinsey, teclado). Levelland: South Plains College, 1995 [Disponibilizado em: 31 de ago. 2018]. Disponível em: <https://www.facebook.com/TribalTechMusic/videos/269732327084213>. Acesso em: 15 de dez. 2023.

Face First

♩ = 70 Gary Willis

A^b7(13) D^b7(9) G^b7(13) B 7(9)

Em7(9) A 7(13) Dm7(9) G 7(13)

Fonte: Criação do autor.

Neste *chorus* em específico, a banda reduz o andamento pela metade, para a improvisação de Henderson. No *chorus* seguinte, exposto a seguir, retomam a andamento original.

Figura 62 – *Chorus* do tema *Face First*.

Face First

♩ = 140 Gary Willis

Cm7

5

Fonte: Criação do autor.

Veja que neste segundo *chorus* mesmo acorde é mantido ao longo de todos os compassos.

Na próxima seção iremos observar as escolhas de Henderson sobre essas progressões.

4.3.1. Aplicação de *bends*, *blue note* e passagens cromáticas

Nas improvisações de Henderson notamos a frequente utilização da técnica de *bends*. O guitarrista faz uso deste recurso de forma constante em seus solos. Observe este primeiro exemplo:

Figura 63 – Aplicação da técnica de *bend*.

Face First 1993 [4:01-4:04]

A \flat 7(13) D \flat 7(9)

T
A
B

Fonte: Transcrição do autor.

Observe que na frase Henderson executa um *bend* utilizando três movimentos, o primeiro partindo da nota Sol alcançando a nota Lá. O segundo descendo meio tom alcançando o Sol \sharp , e o terceiro retornando a nota inicial.

Veja o próximo exemplo:

Figura 64 – Aplicação de *bend* e Pentatônicas com *blue note*.

Face First 1993 [6:19-6:21]

Cm7
8 va

T
A
B

Fonte: Transcrição do autor.

Note que Henderson inicia a frase utilizando um *bend* de um tom, em seguida utiliza notas pertencentes a Escala Pentatônica de Mi \flat Menor com *blue note*, e no compasso seguinte a Pentatônica de Lá Menor com a *blue note*.

Outro exemplo pode ser visto a seguir:

Figura 65 – Aplicação de *bend* e Escala Pentatônica.

Face First 1993 [5:53-6:00]

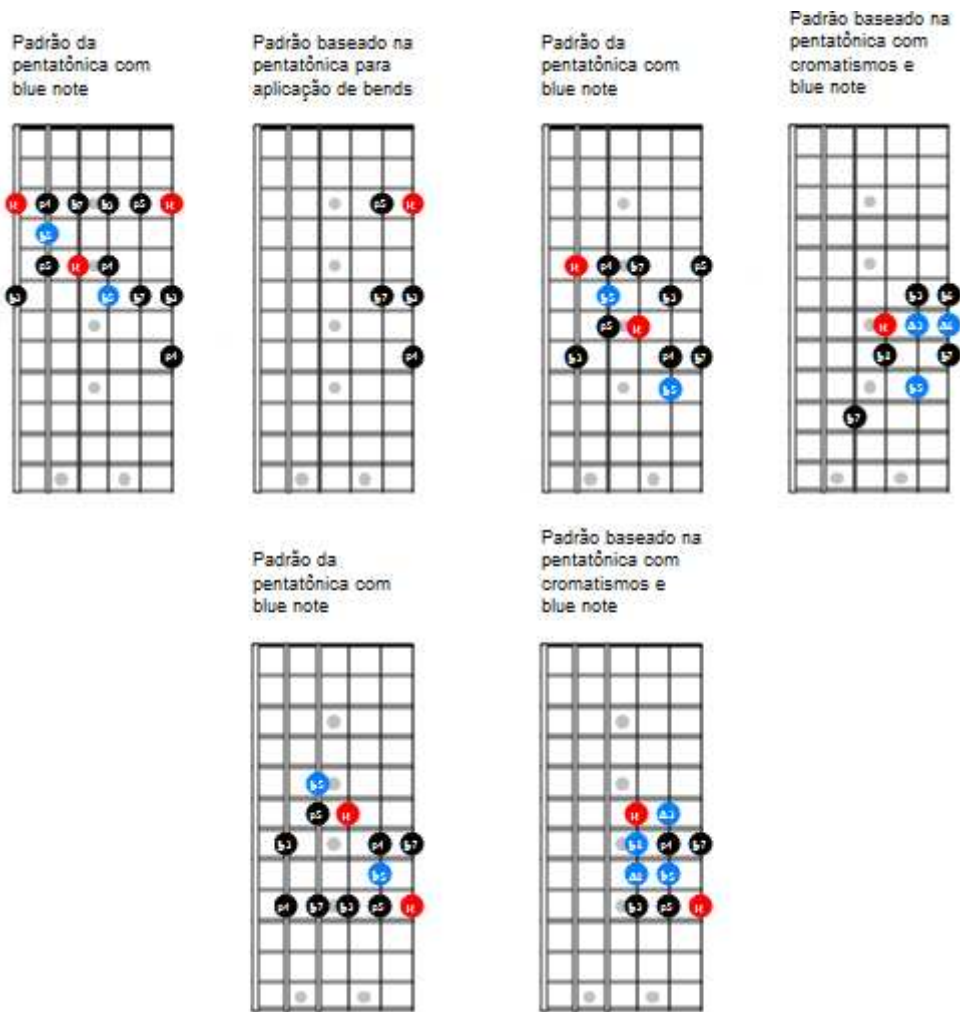
The figure displays two systems of musical notation. The first system is for a Cm7 chord and a melodic line. It includes a treble clef, a key signature of two flats (Bb and Eb), and a 7/8 time signature. The melodic line starts with a bend on the 20th fret, followed by a 1 1/2 fret bend. The fretboard diagram below shows the following fret numbers: 20, (20)-20, 20-19, 19-18, 19-18, 20-18, 20-19-20, 18-20-19-19-18, 20-19-20, 18. The second system shows a melodic line with a 'full' bend on the 15th fret. The fretboard diagram below shows the following fret numbers: 20-17, 20-16, 19-15, 15-14-15, 15-18, 15-16-17-16-15, 18-15-14-15-15, 15. A 'full' bend is indicated on the 15th fret.

Fonte: Transcrição do autor.

Perceba que novamente Henderson inicia a frase com *bend*, prossegue utilizando notas da Escala Pentatônica de Dó Menor com *blue note* nos compassos seguintes, além da utilização da Sexta Maior no terceiro compasso. Crook (1991) aponta que a improvisação com escalas pentatônicas, permite um maior alcance melódico usando poucas notas em pouco tempo, tendo em vista que esta escala apresenta cinco notas (CROOK, 1991, p. 109).

A partir destes exemplos chegamos nas seguintes digitações:

Figura 66 – Digitações da Pentatônica com *blue note* e cromatismos.



Fonte: Criação do autor.

Note que adicionamos os desenhos da Escala Pentatônica Menor à esquerda e os padrões utilizados por Henderson à direita de cada um desses padrões. Optamos por esta organização para facilitar a utilização dos conceitos como referentes na improvisação.

Veja um trecho de prática de improviso:

Figura 67 – Prática da improvisação utilizando *bends* e cromatismos.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=k2jBycAw6II>.

Na próxima seção dissertamos sobre o fraseado do guitarrista sobre acordes menores.

4.3.2. Aplicação de frases em acordes menores

Observamos a frequente utilização do Modo Dórico e da Escala Menor Melódica nos improvisos de Henderson, especialmente sobre a progressão ii-V. Veja este primeiro exemplo:

Figura 68 – Aplicação do Modo Dórico.

Dm7(9) G7(13)

T 17 18 17 20 19 20 19 17 17 20 18 19 18 17

A

B

Fonte: Transcrição do autor.

Perceba que Henderson utiliza o Modo Dórico nas cordas mais agudas do instrumento, tocando a escala do próprio acorde. Crook (1991) argumenta que a improvisação pela escala do acorde pode ser uma ferramenta útil, desde que você reconheça que "pensar" sobre escalas enquanto improvisa deve, em última análise, ser transcendido (CROOK, 1991, p. 53).

Henderson menciona sobre a relação escala acorde na videoaula de 1988.

Neste trecho observamos uma exemplificação da utilização deste conceito em uma situação real de improvisação.

Veja a seguir como o guitarrista aplica a Escala Menor Melódica sobre a progressão ii V:

Figura 69 – Aplicação da Escala Menor Melódica.

Face First 1993 [5:14-5:17]

Dm7(9) G7(13)

T
A
B

Fonte: Transcrição do autor.

Observe que Henderson utiliza notas pertencentes ao campo harmônico da Escala de Ré Menor Melódica no primeiro compasso, e a Escala de Sol Alterado segundo compasso na construção de sua frase.

Outro exemplo de utilização pode ser visto a seguir:

Figura 70 – Frase utilizando a Escala Menor Melódica.

Face First 1993 [4:39-4:44]

Em7(9) A7(13)

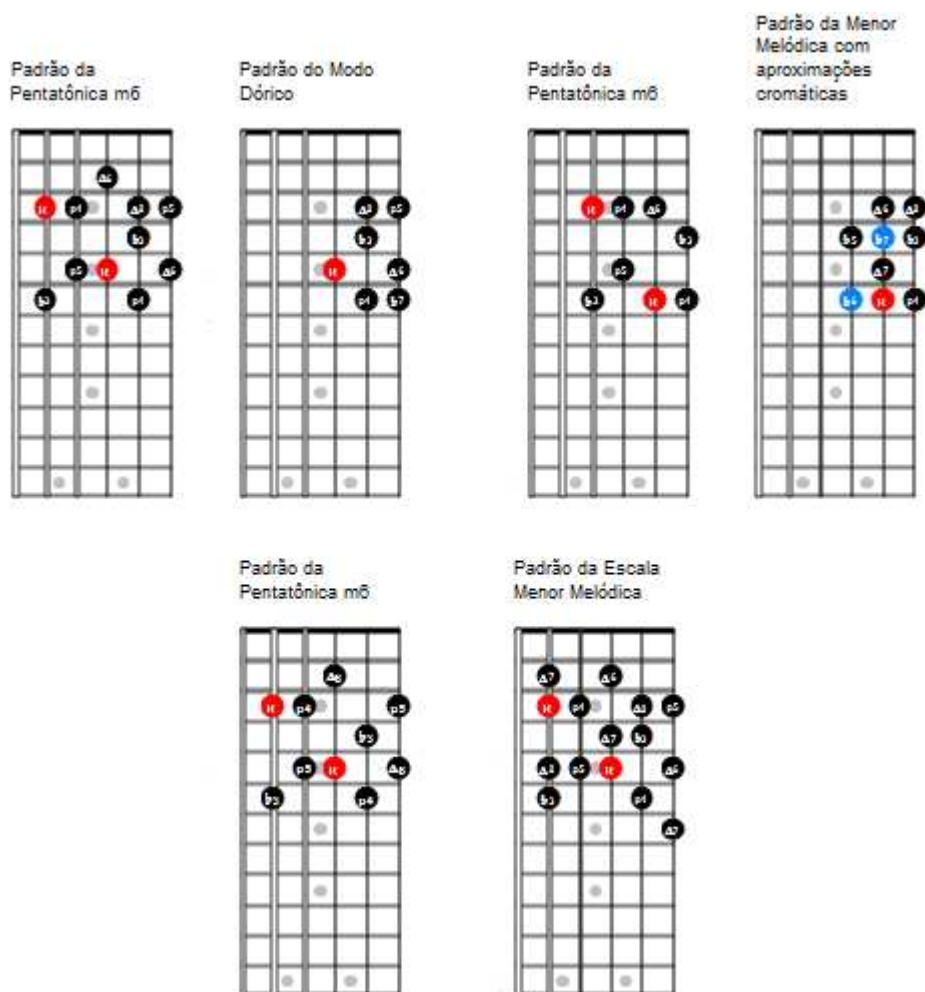
T
A
B

Fonte: Transcrição do autor.

Note que desta vez, diferente dos exemplos anteriores, Henderson parte da quinta corda utilizando notas pertencentes ao campo harmônico da Escala de Mi Menor Melódica sobre a progressão.

A partir destes esses exemplos, chegamos nas seguintes digitações:

Figura 71 – Digitações de padrões para acordes menores.



Fonte: Criação do autor.

Note que adicionamos os padrões da digitação da Escala Pentatônica Menor com Sexta Maior como referência, e a partir delas construímos as digitações utilizadas por Henderson nas frases anteriores. Optamos por esta configuração como forma de facilitar a utilização destes referentes nas improvisações.

Assista um trecho da prática utilizando estes referentes.

Figura 72 – Prática da improvisação sobre acordes menores.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=BKT56zPLOIk>.

Veja a seguir a execução completa do tema, dividida em duas sessões de improvisação, a primeira em Lá Menor e ao final em Dó Menor.

Figura 73 – Execução do tema *Face First*.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=hJdyH3cpdKg>.

Na próxima seção iremos discutir sobre o fraseado do guitarrista no tema *Dolemite*.

4.4. O fraseado de Scott Henderson no tema *Dolemite*

Selecionamos as seguintes performances em formato audiovisual dos temas

Dolemite (2014⁵⁷, 2015⁵⁸).

O tema consiste em um *blues* de 12 compassos, veja o *chorus* a seguir:

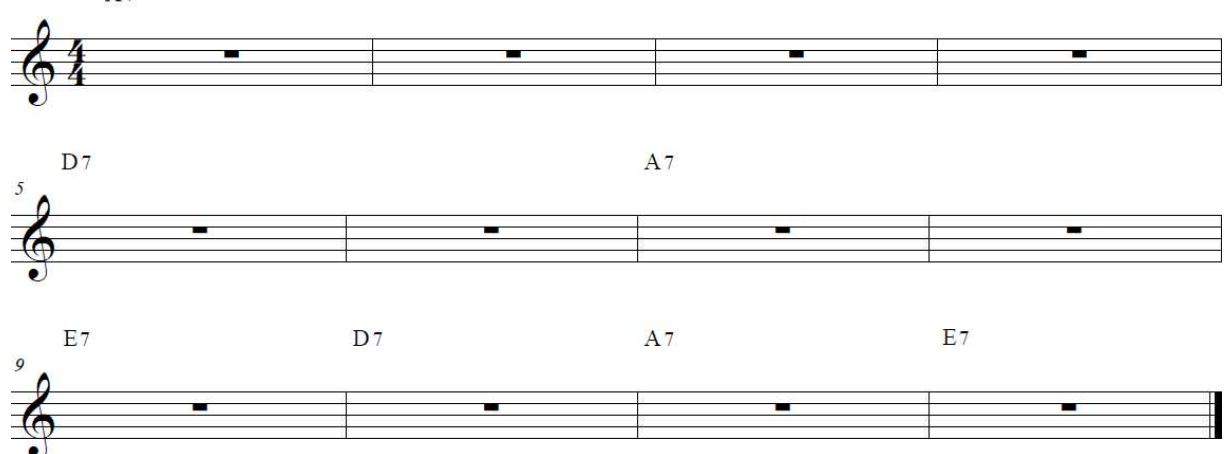
Figura 74 – Chorus do tema *Dolemite*.

Dolemite

Scott Henderson

♩ = 120

A7



D7 A7

E7 D7 A7 E7

Fonte: Criação do autor.

Na próxima seção iremos dialogar sobre o fraseado de Henderson neste tema.

4.4.1. Aplicação de frases sobre acordes dominantes

Henderson é bastante conhecido por suas improvisações em temas de *blues*. Além de utilizar inúmeras frases clichês do gênero, utiliza também ideias com um sotaque característico.

Observe o primeiro exemplo:

Figura 75 – Frase sobre o acorde de A7.

⁵⁷ Scott Henderson *Dolemite* Live. Scott Henderson (Compositor). (Scott Henderson, guitarra), (N/A, bateria), (N/A, baixo elétrico). N/A: N/A, 2014 [Disponibilizado em 2 de mar. 2014]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jHb2UGIYzPM>. Acesso em: 15 de dez. 2023.

⁵⁸ Scott Henderson - "Dolemite". Scott Henderson (Compositor). (Scott Henderson, guitarra), (N/A, bateria), (Ernest Tibbs, baixo elétrico). Querétaro: N/A, 2015 [Disponibilizado em 26 de jul. 2015]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gGsoUVPPhqA>. Acesso em: 15 de dez. 2023.

Dolemite 2015 [3:57-4:00]

A7 *8^{va}*

T
A
B

Fonte: Transcrição do autor.

Neste primeiro exemplo, podemos observar a utilização de aproximações cromáticas sobre o acorde da progressão, se iniciando na nota Mi no meio do primeiro compasso, se estendendo até a próxima nota Mi no início do segundo. Conforme vimos, a utilização do recurso de aproximação cromática é bastante comum na linguagem de Henderson.

Veja o próximo exemplo:

Figura 76 – Frase sobre o acorde de A7.

Dolemite 2015 [4:12-4:14]

A7 *8^{va}* D7

T
A
B

Fonte: Transcrição do autor.

Desta vez, Henderson inicia a frase com uma passagem cromática. E no compasso seguinte, organiza a aplicação de escala a partir de padrões intervalares. Neste exemplo executa a Escala de Lá Alterado a partir de um esquema de terça maiores. Ao final da frase utiliza uma passagem cromática descendente.

Veja o próximo exemplo:

Figura 77 – Frase sobre o acorde de A7.

Dolemite 2014 [4:10-4:13]

A7 D7

8^{va}

Fonte: Transcrição do autor.

Perceba que nesta frase, além da passagem cromática na parte inicial, Henderson aplica as tensões $\flat 9$, $\sharp 5$, utilizando a Escala Alterada, também vista no exemplo anterior.

No exemplo seguinte, Henderson faz a utilização da Escala Diminuta.

Figura 78 – Frase sobre o acorde de A7.

Dolemite 2014 [3:23-3:28]

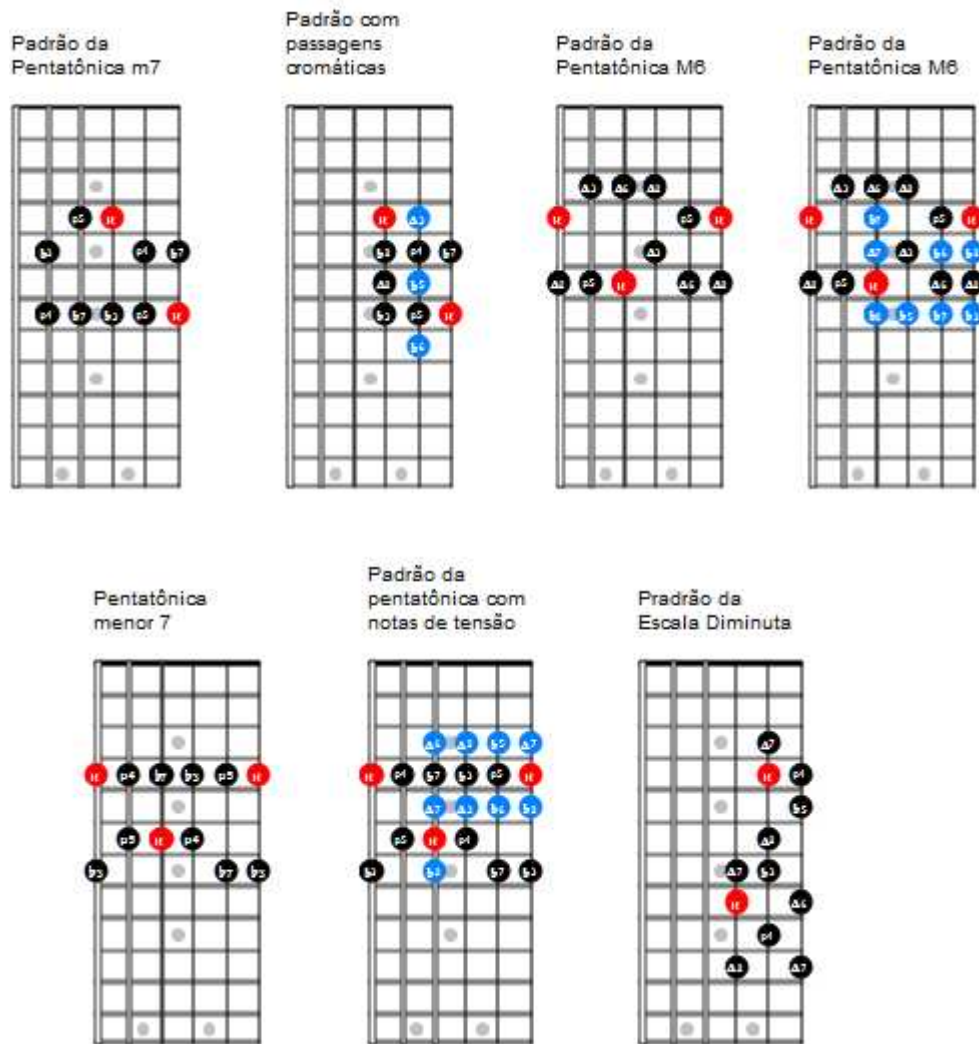
A7

Fonte: Transcrição do autor.

Neste exemplo, Henderson executa uma longa linha melódica utilizando algumas notas disponíveis na Escala de Mi Diminuta, gerando algumas alterações não-harmônicas com o acorde da progressão.

Baseado nestas frases, chegamos nos seguintes desenhos de digitação:

Figura 79 – Digitações das frases sobre acorde dominante.



Fonte: Criação do autor.

Utilizando estes desenhos como referente, veja no vídeo parte da prática da improvisação.

Figura 80 – Prática de improvisação sobre A7.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=42pRLgsjmGI>.

Na próxima seção iremos discutir sobre algumas frases transcritas nos acordes finais da progressão.

4.4.2. Aplicação de frases sobre os acordes finais da progressão

Transcrevemos algumas ideias de frases de Henderson sobre os acordes finais do tema. Observe o primeiro exemplo:

Figura 81 – Frase para E7 e D7.

Dolemite 2014 [2:33-2:35]

T
A
B

Fonte: Transcrição do autor.

Henderson inicia a frase tocando os primeiros notas pertencentes ao campo harmônico da Escala de Lá Menor partindo da Terça Menor, prossegue utilizando a tríade de Ré Menor sobre o acorde de E7. Também faz uso da Sétima Maior e Quarta Aumentada no segundo compasso. Por fim, finaliza a frase com uma passagem cromática para a fundamental do acorde de D7.

Observe a próxima frase:

Figura 82 – Frase para E7 e D7.

Dolemite 2015 [2:59-3:04]

E7
D7
A7

Fonte: Transcrição do autor.

Veja nesta frase que Henderson utiliza notas do arpejo de F7M no início do primeiro compasso sobre o acorde de E7, gerando as tensões $\flat 9$ e $\#5$. Depois prossegue com aproximações cromáticas. No compasso seguinte executa notas disponíveis no Modo Ré Mixolídio e Pentatônica de Lá Menor sobre os respectivos acordes.

Outro exemplo pode ser visto a seguir:

Figura 83 – Frase para E7 e D7.

Dolemite 2014 [3:36-3:40]

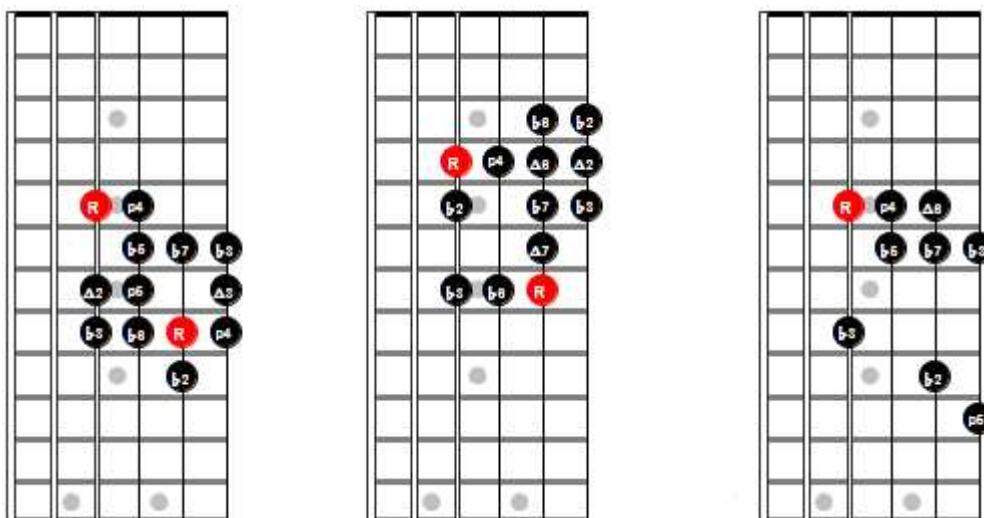
A7
E7
sl. D7

Fonte: Transcrição do autor.

Nesta frase, assim como o exemplo anterior, Henderson toca algumas alterações como as notas Dó_4 e Fá_4 , gerando as tensões $\flat 9$ e $\#5$ no segundo compasso. No terceiro inicia tocando a $\flat 9$ e prossegue utilizando notas disponíveis na Pentatônica de Ré Maior com Sétima.

A partir destes exemplos, chegamos nas seguintes digitações:

Figura 84 – Digitações geradas a partir das frases.



Fonte: Criação do autor.

Veja abaixo como pratiquei estes referentes:

Figura 85 – Prática de improvisação nos acordes finais da progressão.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=-SDEeffTXpk>.

Assista a seguir o vídeo do tema completo com banda e sessão de improvisação.

Figura 86 – Execução do tema *Dolemite*.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=HHz3RqSOW9Q>.

Na próxima seção apresentamos as considerações finais desta pesquisa.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início da pesquisa, acreditava que os guitarristas apresentariam algumas semelhanças na forma na qual improvisam, mas à medida que avancei nas transcrições, percebi o quanto eram distintos. Embora ambos sejam reconhecidos como guitarristas de *jazz fusion*, fazem utilização de diferentes técnicas musicais que os tornam singulares. Por um lado, Allan Holdsworth se destacou pela exploração da técnica de ligados, executando linhas melódicas extremamente rápidas, com padrões de digitações de difícil execução. Por outro, Scott Henderson explorou técnicas de *bends*, utilização da alavanca e linhas cromáticas específicas.

Nos métodos de improvisação dos guitarristas, evidenciamos que ambos majoritariamente dialogam sobre as mesmas escalas. Holdsworth sintetiza sua explanação de forma mais simples, demonstrando os símbolos utilizados por ele para a identificação das escalas, alguns acordes gerados por elas, além de digitações no braço do instrumento. Já Henderson opta por se aprofundar um pouco mais, demonstrando alguns exemplos de como as aplica em situações de improvisação musical.

Ao longo de sua exposição, Holdsworth deixa claro não ter passado por um aprendizado formal da música, portanto, a forma na qual ele conduz algumas explicações dos fenômenos musicais utilizados em suas músicas e improvisações, demonstram como seus anos de estudos em isolamento refletiram na forma na qual ele vislumbra a música. Apesar de comentar ter tido aulas com seu pai em sua iniciação inicial, salienta que na maior parte do tempo buscou sintetizar os elementos musicais por conta própria, que estimulou o desenvolvimento de sua linguagem musical. Diferente dele, Henderson teve um estudo formal, chegando a frequentar aulas no ensino superior de Arranjo e Composição na Universidade. Desta forma, o modo na qual ele conduz as explicações em seus materiais acabam se desenvolvendo de forma mais didática.

Apesar das diferenças na forma na qual os dois conduziram sua educação musical, constatamos nesta pesquisa que ambos obtiveram êxito na improvisação musical, atingindo um alto nível técnico e melódico, se tornando grandes improvisadores da guitarra *jazz fusion*. Além disso, identificamos que os fenômenos musicais apresentados nas videoaulas de ambos os músicos, aparecem de forma concreta em suas improvisações, alguns de forma mais evidente e outros menos.

Concretizamos que quando Holdsworth não utiliza ideias advinda da Escala Maior, faz uso de escalas com notas adicionadas, de oito, nove e dez notas, apresentando sonoridades ambíguas, além de escalas simétricas com padrões de digitações não muitos usuais. Henderson, por outro lado, apresenta em seu material inúmeras escalas possíveis para a improvisação musical, entretanto, notamos que explora majoritariamente a Escala Pentatônica com *blue note*, e a Menor Melódica, com frequência menor. Apesar de explorá-las com criatividade.

Em nossas transcrições, notamos as diferentes técnicas empregadas por eles, além de alguns aspectos que mencionaremos a seguir. Notamos que ambos os músicos variam inúmeras frases que já dominam, executando ideias similares de diferentes formas. Além disso, percebemos que quase todos os improvisos são iniciados com frases lentas, de forma melódica, e se desenvolvem a partir da execução de frases rápidas, cativando a atenção de quem ouve às técnicas empregadas pelos guitarristas, dando a impressão de um ápice para o solo. Ademais, em grande parte dos improvisos consultados, constatamos que em determinados pontos, os guitarristas excedem a ideias de frases sem a preocupação rigorosa com a progressão harmônica, utilizando ideias melódicas contrastantes com os acordes, que parecem ter como função a demonstração da virtuosidade de cada um.

Estas colocações anteriores dialogam fortemente com os estudos da área de improvisação musical. Conforme vimos, os textos apontam que um bom improvisador é aquele que conhece os materiais musicais em diferentes perspectivas, possuindo uma grande base do conhecimento, aspectos estes, observados nos guitarristas. Tendo em vista que ambos apresentam um vasto repertório de ideias disponíveis para a prática improvisada. Além disso, os estudos mostram que a improvisação é um processo de seleção, sequência e justaposição de elementos musicais feitas pelos improvisadores, que utilizam materiais selecionados e combinados no momento do improviso, aspectos observados nos guitarristas. Os trabalhos também demonstram que grandes improvisadores, são aqueles que desenvolvem personalidades particulares que incluem ideias melódicas características e técnicas específicas. Partindo desta colocação, notamos que um solo de Allan Holdsworth e Scott Henderson é facilmente identificado em uma simples audição, tendo em vista que ambos desenvolveram linguagens de improvisações particulares, utilizando técnicas específicas que os tornaram singulares. As obras na qual consultamos, dialogam também sobre ferramentas que favorecem o processo de aprendizado da

improvisação, como por exemplo, a audição de performances de grandes improvisadores, trabalhados fortemente nesta pesquisa, além da transcrição de frases de improviso, que conforme os textos sugerem, permitem o aprendizado de modelos utilizados por grandes improvisadores.

Os estudos da área de improvisação, bem como as transcrições realizadas, mudaram de forma significativa a maneira na qual eu escuto improvisações musicais atualmente. Percebo que agora, ao escutar um solo improvisado, sempre me questiono: “o que eu posso aprender escutando a improvisação desse músico?”. Desta forma, hoje em dia busco escutar improvisações me preocupando em notar os aspectos utilizados pelos improvisadores. Procuo observar a forma na qual transitam de regiões graves para as agudas; como empregam frases dissonantes em seus solos. Observo também os momentos em que aplicam frases rápidas, e busco me questionar: “como eu poderia tentar trazer isto para meus improvisos?”.

Na parte prática da pesquisa trabalhamos a linguagem musical de ambos os guitarristas, utilizando as técnicas de destaque de cada um. Minha preocupação inicial consistiu basicamente em copiar a frase e executá-la exatamente conforme os guitarristas faziam. O meu propósito inicialmente era simplesmente deixar as frases nas pontas dos dedos, a medida em que eram adicionadas automaticamente na minha memória de longo prazo. Após esta etapa, busquei realizar uma análise melódica e assimilar qual seria o melhor desenho de digitação para elas, se tornando um referente para mim. As digitações constituíram esquemas formais, imagens orientadoras que facilitaram a geração de material improvisado nos meus solos, permitindo criar diferentes variações, dando senso de continuidade a meus improvisos.

Sobre as frases, percebemos que grande parte delas foram executadas semicolcheias. Devido a isto, inicialmente tive bastante dificuldade em executá-las, algumas inclusive, só foram possíveis após a modificação do ritmo, para que se tornassem compatíveis ao meu nível técnico no momento. Ao iniciar meus estudos práticos, não havia parado para pensar na dificuldade que eu teria, e refleti sobre o quão difícil é ter o nível técnico destes dois guitarristas escolhidos e o quanto eles devem ter praticado para chegar aonde chegaram.

Quando comecei estudar os temas do recital, percebi que teria bastante trabalho, e passei a me comparar muito com eles, refletindo que nunca seria possível tocar igual a Allan Holdsworth e Scott Henderson. Nos ensaios com a banda, os músicos convidados, inclusive, comentaram também sobre a dificuldade que é ter uma

execução em alto nível comparado a estes músicos. Neste meio tempo, refleti que não deveria me comparar aos dois guitarristas, mas sim deveria me preocupar no que eu pude aprender com eles ao longo destes dois anos de mestrado.

Percebi que minha improvisação melhorou bastante em relação aos anos anteriores. Comecei a entender melhor os caminhos possíveis a serem seguidos a partir das transcrições de frases dos músicos. Notei que minhas ideias de frases se tornaram mais criativas, e meus solos mais consistentes. Por fim, nesta pesquisa o foco principal foi a análise e transcrições de frases. Em pesquisas futuras, gostaria de continuar seguindo este caminho, expandir as frases para solos completos, e dialogar sobre os problemas da transcrição.

REFERÊNCIAS

- Allan Holdsworth (Fred) {JohnFloyd}. Allan Holdsworth (Compositor). (Allan Holdsworth, guitarra), (Chad Wackerman, bateria), (Jimmy Haslip, baixo elétrico). Oakland: Yoshi's bar, 2007 [Disponibilizado em: 14 de set. 2010]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yll1FS-YcT0>. Acesso em: 02 de jun. 2022.
- Allan Holdsworth – Fred 2009. Allan Holdsworth (Compositor). (Allan Holdsworth, guitarra), (Chad Wackerman, bateria), (Ernest Tibbs, baixo elétrico). Nova Iorque: IMAC Theater, 2009 [Disponibilizado em: 2 maio, 2009] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G1-b7r9Dpa8>. Acesso em: 02 de jun. 2022.
- Allan Holdsworth – Guitar Lesson 01. Allan Holdsworth. Steve Scoville. N/A: REH Studios, 1992 [Disponibilizado em: 16 de mar. 2017]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vCSWWJdoxZQ&t=847s>. Acesso em: 13 de jul. 2023.
- Allan Holdsworth Leverkusen 2010 Full Footage. Allan Holdsworth (Compositor), Alan Pasqua (Compositor), Chad Wackerman (Compositor). (Allan Holdsworth, guitarra), (Chad Wackerman, bateria), (Ernest Tibbs, baixo elétrico). Leverkusen: The Forum, 2010 [Disponibilizado em: 22 de dez. 2021]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9Ea-MJTnEPM>. Acesso em: 13 de jul. 2023.
- Allan Holdsworth – Proto Cosmos 2009. Alan Pasqua (Compositor). (Allan Holdsworth, guitarra), (Chad Wackerman, bateria), (Ernest Tibbs, baixo elétrico). Nova Iorque: IMAC Theater, 2009 [Disponibilizado em: 2 de maio 2009]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LcAKbd0lj4U>. Acesso em: 13 de jul. 2023.
- BERENDT, Joachim-Ernst; HUESMANN, Günther. *The Jazz Book: From Ragtime to the 21st Century*. 7. ed. Chicago: Lawrence Hill Books, 2009. 735p.
- BERGOMI, Mattia G; PORTALURI, Alessandro. Modes in modern music from a topological viewpoint. *arXiv*, Cornell University, Nova Iorque, v. 1, p. 1-26, 2013. Disponível em: <https://arxiv.org/abs/1309.0687v1>. Acesso: 15 de dez. 2023.
- BERKOWITZ, Aaron. The Cognitive Neuroscience of Improvisation. In: LEWIS, George E; PIEKUT, Benjamin (Eds.). *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2016. 2, p. 86-106.
- BERLINER, Paul F. *Thinking in jazz: The Infinitive Art of Improvisation*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994. 916p.
- CAMPBELL, Patricia. Learning to improvise music, improvising to learn music. In: SOLIS, Gabriel; NETTL, Bruno (Ed.). *Musical improvisation: Art, education, and society*. Champaign: University of Illinois Press, 2009. 7, p. 119-142.
- CHANG, Ed. *Devil Take the Hindmost: The Otherworldly Music of Allan Holdsworth*. [s.l.]. Loose Cog Edition. 2020. 913p.
- CROOK, Hal. *How to Improvise: An approach to practice improvisation*. [s.l.]. Advance Music, 1991. 186p.

DEAN, Roger; BAILES, Freya. Cognitive Processes in Musical Improvisation. In: LEWIS, George E; PIEKUT, Benjamin (Eds.). *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2016. 1, p. 65-85.

FULARA, Adam. The model of counterpoint improvisation and the methods of improvisation in popular music. *Avant, the journal of the Philosophical-Interdisciplinary Vanguard AVANT*, Torún, v. 4, p. 417-454, 2013. Disponível em: <https://avant.edu.pl/wp-content/uploads/A-Fulara-The-model-of-counterpoint-improvisation.pdf>. Acesso: 15 de dez. 2023.

GUSHEE, Lawrence. Improvisation and related terms in Middle-Period Jazz. In: SOLIS, Gabriel; NETTL, Bruno (Ed.). *Musical improvisation: Art, education, and society*. Champaign: University of Illinois Press, 2009. 15, p. 263-280.

HENDERSON, Scott. *Jazz Fusion Improvisation*. REH Video. 1988.

HENDERSON, Scott. *Melodic Phrasing*. REH Video. 1992.

HOLDSWORTH, Allan. *Just for the Curious*. [s.l.]. Alfred Publishing Company. 1993. 80p.

IYER, Vijay. Action Understanding, and Music Cognition with and without bodies. In: LEWIS, George E; PIEKUT, Benjamin (Eds.). *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2016. 3, p. 107-128.

JARASUMJAZZ Remember: Allan Holdsworth. Allan Holdsworth (Compositor). (Allan Holdsworth, guitarra), (Gary Husband, bateria), (Jimmy Haslip, baixo elétrico). Gapyeong: Jazz Island, 2014 [Disponibilizado em: 15 de abril. 2021]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VscS4nouhos&t=734s>. Acesso em: 15 de dez. 2023.

MANUEL, Peter. Improvisation in latin dance music: history and style. In: NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda (Eds.). *In the course of performance: studies in the world of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. 6, p. 127-147.

MONSON, Ingrid. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press, 1996. 253p.

MURPHY, John P. Beyond the improvisation class learning to improvise in a university jazz studies program. In: SOLIS, Gabriel; NETTL, Bruno (Ed.). *Musical improvisation: Art, education, and society*. Champaign: University of Illinois Press, 2009. 10, p. 171-184.

NETTL, Bruno. On learning the radif and improvisation in Iran. In: SOLIS, Gabriel; NETTL, Bruno (Eds.). *Musical improvisation: Art, education, and society*. Champaign: University of Illinois Press, 2009. 11, p. 185-199.

NETTL, Bruno. Thoughts on Improvisation. *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Nova Iorque, v. 60, n. 1, p. 1-19, 1974.

PRESSING, Jeff. Cognitive Processes in Improvisation. In: CROZIER, W.R; CHAPMAN, A. J. (Eds.). *Cognitive Processes in the Perception of Art*. North-Holland: Elsevier Science Publishers B.V, 1984. 17, p. 345-363.

PRESSING, Jeff. Improvisation: Methods and Models. In: SLOBODA, J. A. (Ed). *Generative Processes in music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. Oxford: Clarendon Press, 1988. 7, 129-178.

PRESSING, Jeff. Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication. In: NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda (Eds.). *In the course of performance: studies in the world of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. 2, p. 47-67.

Proto Cosmos [Live] [1992] [HQ] | Allan Holdsworth Group. Alan Pasqua (Compositor). (Allan Holdsworth, guitarra), (Chad Wackerman, bateria), (Skuli Sverrissen, baixo elétrico), (Steve Hunt, teclado). N/A: REH Studios, 1992 [Disponibilizado em: 04 de fev. 2021]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CMcAESHfavk>. Acesso em: 13 de jul. 2023.

ROSENBERG, James. “I’d Rather Be Broke and Happy than Miserable and Rich”: *The Life and Music of Allan Holdsworth*. Orientador: Neely Bruce. 2013. 129f. Dissertação (Bacharelado em Artes). Universidade de Wesleyan, Honras Departamentais em Música, Middletown, 2013. Disponível em: https://web.archive.org/web/20180506124616id_/https://wescholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1960&context=etd_hon_theses. Acesso em: 14 de set. 2022.

SCHILLE, Bjørn. *Allan Holdsworth: Reshaping Harmony*. Orientador: Odd Skårberg e Eckhard Baur. 2011. 161f. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Universidade de Oslo, UiO, Instituto de Musicologia, Oslo, 2011. Disponível em: <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/26952/AllanxHoldsworthxReshapingxHarmony.pdf>. Acesso em: 12 de abril. 2022.

Scott Henderson Dolemite Live. Scott Henderson (Compositor). (Scott Henderson, guitarra), (N/A, bateria), (N/A, baixo elétrico). N/A: N/A, 2014 [Disponibilizado em 2 de mar. 2014]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jHb2UGIYzPM>. Acesso em: 15 de dez. 2023.

Scott Henderson - “Dolemite”. Scott Henderson (Compositor). (Scott Henderson, guitarra), (N/A, bateria), (Ernest Tibbs, baixo elétrico). Querétaro: N/A, 2015 [Disponibilizado em 26 de jul. 2015]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gGsoUVPhgqA>. Acesso em: 15 de dez. 2023.

SLAWEK, Stephen. Hindustani Sitar and Jazz Guitar Music: A foray into comparative improvology. In: SOLIS, Gabriel; NETTL, Bruno (Ed.). *Musical improvisation: Art, education, and society*. Champaign: University of Illinois Press, 2009. 12, p. 200-220.

SLONIMSKY, Nicolas. *Thesaurus of scales and melodic patterns*. Nova Iorque: C. Scribner, 1947. 244p.

SMITH, Chris. A sense of the possible: Miles Davis and the semiotics of improvised performance. In: NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda (Eds.). *In the course of performance: studies in the world of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. 12, p. 261-289.

STREET, Donald. The Modes of Limited Transposition. *Musical Times Publications Ltd*. v. 177, n. 1604, p. 819-823, 1976.

SUTTON, R. Anderson. Do Javanese Gamelan Musicians Really Improvise? In: NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda (Eds.). *In the course of performance: studies in the world of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. 3, p. 69-92.

Tribal Tech – “Face First”, Live at G.I.T, 1993. Gary Willis (Compositor). (Scott Henderson, guitarra), (Hilary Jones, bateria), (Gary Willis, baixo elétrico), (Scott Kinsey, teclado). Hollywood: G.I.T, 1993 [Disponibilizado em: 22 de fev. 2019]. Disponível em:

<https://www.facebook.com/TribalTechMusic/videos/11110763479111387>. Acesso em: 15 de dez. 2023.

Tribal Tech – Face First (Live at South Plains College, Levelland, TX 1995). Gary Wilis (compositor). (Scott Henderson, guitarra), (N/A, bateria), (Gary Willis, baixo elétrico), (Scott Kinsey, teclado). Levelland: South Plains College, 1995 [Disponibilizado em: 31 de ago. 2018]. Disponível em:

<https://www.facebook.com/TribalTechMusic/videos/269732327084213>. Acesso em: 15 de dez. 2023.

VISWANATHAN, T.; CORMACK, Jody. Melodic Improvisation in Karnatak Music: the manifestation of Raga. In: NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda (Eds.). *In the course of performance: studies in the world of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. 10, p. 219-233.

APÊNDICE

No apêndice a seguir estão disponíveis todas as frases transcritas, inclusive aquelas que não entraram no corpo do texto. Também estão incluídos alguns estudos de improvisação que fizemos ao longo da pesquisa e todos os desenhos que consideramos como referentes neste trabalho.

Exemplos do método Just for the Curious

od. guit.

1 Exemplo 4 notas por cordas

TAB: 1 3 5 6 | 3 5 7 8 | 5 7 8 10 | 7 9 10 12 | 10 11 13 15 | 12 13 15 17

3 C maior

4

5

TAB: 7 | 8 | 7 8 10 | 7 10 12 | 7 10 12 | 6 10 12 | 7 8 12

Menor Melódica com #4

TAB: 15 12 15 14 | 18 14 16 16 | 15 12 15 14 | 14 11 12 13 | 12 8 11 9 | 11 7 9 9 | 9 5 8 8 | 7 4 6 5

Diminuta

TAB: 3 4 6 3 | 3 5 6 3 | 5 6 3 4 | 5 6 3 4 | 6 3 5 3 | 4 3 6 4 | 6 5 3 3

Bb maior bebop

TAB: 6 10 8 7 | 6 8 7 10 | 8 7 10 8 | 7 10 9 8

C dominante bebop

TAB: 8 12 11 10 | 8 10 9 12 | 10

Exemplos do método Jazz Rock Mastery

Transcrição para tablatura

od.guit.

Frase 1 [10:15] Escala Maior Natural

TAB

Frase 2 [11:47] Escala Maior Natural

TAB

Frase 3 [12:10] Escala Maior Natural

TAB

Frase 4 [12:23] Escala Maior Natural

TAB

Frase 5 [34:15] Escala Menor Melódica

TAB

Frase 6 [34:29] Escala Menor Melódica

TAB

Frase 7 [36:34] Escala Diminuta

Musical notation for Frase 7, measures 17-18. The notation includes a treble clef staff with a key signature of one flat and a guitar TAB staff below it. The TAB staff shows fret numbers for strings T, A, and B.

Frase 8 [36:48] Escala Diminuta

Musical notation for Frase 8, measures 19-21. The notation includes a treble clef staff with a key signature of one flat and a guitar TAB staff below it. The TAB staff shows fret numbers for strings T, A, and B.

Frase 9 [37:26] Escala Diminuta

Musical notation for Frase 9, measures 22-23. The notation includes a treble clef staff with a key signature of one flat and a guitar TAB staff below it. The TAB staff shows fret numbers for strings T, A, and B.

Frase 10 [37:46] Escala Diminuta

Musical notation for Frase 10, measures 24-27. The notation includes a treble clef staff with a key signature of one flat and a guitar TAB staff below it. The TAB staff shows fret numbers for strings T, A, and B.

Musical notation for measure 28. The notation includes a treble clef staff and a guitar TAB staff, both ending with a double bar line.

Frases Fred 2007

<https://www.youtube.com/watch?v=YH1FS-YcT0>

Fred 2007 [4:52-4:55]

Emaj7(9)

od.guit.

Musical notation for the first phrase of 'Frases Fred 2007'. It consists of a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G#4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. This is followed by a quarter rest, then a quarter note B4, an eighth note A4, a quarter note G#4, and a quarter note F#4. The phrase ends with a quarter rest. The guitar tablature below shows the fretting: 11-9-11-11 for the first four notes, and 9-11-9 for the next three notes. A final bar contains a 9-12 interval and a (12) in parentheses. Fingerings 'P' and 'H' are indicated above the notes.

Fred 2007 [4:57-4:59]

D/E

Emaj7(9)

Musical notation for the second phrase of 'Frases Fred 2007'. It starts with a treble clef staff, key signature of three sharps, and a 4/4 time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G#4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. This is followed by a quarter rest, then a quarter note B4, an eighth note A4, a quarter note G#4, and a quarter note F#4. The phrase ends with a quarter rest. The guitar tablature below shows the fretting: 7-10-9-7-11-9-8 for the first seven notes, 12-11-10-9-11-10-9 for the next seven notes, and 8-9-11-6-9 for the final three notes. Fingerings 'P' and 'H' are indicated above the notes.

Fred 2007 [5:04-5:06]

D/E

Musical notation for the third phrase of 'Frases Fred 2007'. It starts with a treble clef staff, key signature of three sharps, and a 4/4 time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G#4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. This is followed by a quarter rest, then a quarter note B4, an eighth note A4, a quarter note G#4, and a quarter note F#4. The phrase ends with a quarter rest. The guitar tablature below shows the fretting: 12-14-12-10-13-12-11 for the first seven notes, 13-12-11-10-12-11-10 for the next seven notes. Fingerings 'H' and 'P' are indicated above the notes.

Fred 2007 [5:06-5:07]

F/G

Musical notation for the fourth phrase of 'Frases Fred 2007'. It starts with a treble clef staff, key signature of three sharps, and a 4/4 time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G#4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. This is followed by a quarter rest, then a quarter note B4, an eighth note A4, a quarter note G#4, and a quarter note F#4. The phrase ends with a quarter rest. The guitar tablature below shows the fretting: 7-10-7-12-9-10-9-10 for the first seven notes, and 8-10-12-10-8 for the final three notes. Fingerings 'H' and 'P' are indicated above the notes.

Fred 2007 [5:29-5:30]

D/E

Musical notation for the fifth phrase of 'Frases Fred 2007'. It starts with a treble clef staff, key signature of three sharps, and a 4/4 time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G#4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. This is followed by a quarter rest, then a quarter note B4, an eighth note A4, a quarter note G#4, and a quarter note F#4. The phrase ends with a quarter rest. The guitar tablature below shows the fretting: 7-9-7-9-10-8-10-11-9-10-11-10-13-14 for the first thirteen notes, and 11-11 for the final two notes. Slurs 'sl.' are indicated above the notes.

Fred 2007 [5:32-5:33]

Emaj7(9)

8va

9

sl. P P P P

14 16 19 14 18 19 18 14 14 16 15 16 18 14 13

Fred 2007 [3:36-3:40]

Emaj7(9)

8va

F/G

10 11

H P P P H P P P H P P P P P P P P P P P P

15 14 16 15 14 15 13 15 16 14 18 16 14 13 17 15 13 12 15 13 12 11 15 14 13 16 15 14 17 15 14

12

T
A
B

Frases Fred 2009

<https://www.youtube.com/watch?v=G1-b7r9Dpa8>

od.guit.

Emaj7(9)

Fred 2009 [2:18-2:20]

The first phrase is in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody begins with a whole rest on the first beat, followed by a quarter rest on the second beat. The third beat contains a quarter note G#4, and the fourth beat contains a quarter note F#4. The melody continues with a half note E4 on the first beat of the second measure, a quarter note D#4 on the second beat, a quarter note C#4 on the third beat, and a quarter note B3 on the fourth beat. The final measure consists of a whole note A3. The guitar tablature below shows the fretting for each note: 12 for G#4, 11 for F#4, 12 for E4, 9 for D#4, 11 for C#4, 8 for B3, 9 for A3, and 6 for A3. The fretboard is labeled with strings T, A, and B.

Fred 2009 [2:22-2:23]

Emaj7(9)

The second phrase is in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of three sharps. It begins with a whole rest on the first beat, followed by a quarter rest on the second beat. The melody starts on the third beat with a quarter note G#4, followed by a quarter note F#4 on the fourth beat. The first measure of the second phrase is a half note G#4. The second measure contains a quarter note E4, a quarter note D#4, and a quarter note C#4. The third measure contains a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G#4. The fourth measure contains a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D#4. The final measure consists of a whole note C#4. The guitar tablature shows fretting for 9, 10, 9, 10, 7, 10, 12, and 6. The fretboard is labeled with strings T, A, and B.

Fred 2009 [2:24-2:26]

D/E

The third phrase is in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of three sharps. It begins with a whole rest on the first beat, followed by a quarter rest on the second beat. The melody starts on the third beat with a quarter note G#4, followed by a quarter note F#4 on the fourth beat. The first measure of the second phrase is a half note G#4. The second measure contains a quarter note E4, a quarter note D#4, and a quarter note C#4. The third measure contains a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G#4. The fourth measure contains a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D#4. The final measure consists of a whole note C#4. The guitar tablature shows fretting for 14, 13, 12, 14, 13, 12, 11, 10, 9, and (9). The fretboard is labeled with strings T, A, and B.

Fred 2009 [2:52-2:55]

Emaj7(9)

8va

The fourth phrase is in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of three sharps. It begins with a whole rest on the first beat, followed by a quarter rest on the second beat. The melody starts on the third beat with a quarter note G#4, followed by a quarter note F#4 on the fourth beat. The first measure of the second phrase is a half note G#4. The second measure contains a quarter note E4, a quarter note D#4, and a quarter note C#4. The third measure contains a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G#4. The fourth measure contains a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D#4. The final measure consists of a whole note C#4. The guitar tablature shows fretting for 11, 14, 11, 12, 14, 16, 18, 19, 18, 14, and 11. The fretboard is labeled with strings T, A, and B.

Fred 2009 [2:57-2:59]

D/E

Emaj7(9)

8va

Musical notation for Fred 2009 [2:57-2:59]. The piece is in D major (two sharps). The guitar part is in the key of D/E. The notation includes a treble clef staff with a key signature of two sharps and a 7/8 time signature. The melody starts at measure 12 and ends at measure 14. The guitar part is shown in TAB format below the staff, with fret numbers and techniques like hammer-ons (H) and pull-offs (P) indicated. A dashed line above the staff indicates an octave shift (8va) starting at measure 13.

Fred 2009 [3:06-3:08]

F/G

Musical notation for Fred 2009 [3:06-3:08]. The piece is in D major. The guitar part is in the key of F/G. The notation includes a treble clef staff with a key signature of two sharps and a 7/8 time signature. The melody starts at measure 15 and ends at measure 17. The guitar part is shown in TAB format below the staff, with fret numbers and techniques like hammer-ons (H) and pull-offs (P) indicated.

Fred 2009 [3:14-3:17]

Emaj7(9)

Musical notation for Fred 2009 [3:14-3:17]. The piece is in D major. The guitar part is in the key of Emaj7(9). The notation includes a treble clef staff with a key signature of two sharps and a 7/8 time signature. The melody starts at measure 16 and ends at measure 19. The guitar part is shown in TAB format below the staff, with fret numbers and techniques like hammer-ons (H) and pull-offs (P) indicated.

Fred 2009 [4:11-4:13]

Emaj7(9)

Musical notation for Fred 2009 [4:11-4:13]. The piece is in D major. The guitar part is in the key of Emaj7(9). The notation includes a treble clef staff with a key signature of two sharps and a 7/8 time signature. The melody starts at measure 18 and ends at measure 19. The guitar part is shown in TAB format below the staff, with fret numbers and techniques like hammer-ons (H) and pull-offs (P) indicated.

Fred 2009 [4:17-4:19]

D/E

Emaj7(9)

Musical notation for Fred 2009 [4:17-4:19]. The piece is in D major. The guitar part is in the key of D/E. The notation includes a treble clef staff with a key signature of two sharps and a 7/8 time signature. The melody starts at measure 20 and ends at measure 21. The guitar part is shown in TAB format below the staff, with fret numbers and techniques like hammer-ons (H) and pull-offs (P) indicated. The notation includes slurs for groups of notes, with numbers 5 and 6 indicating the number of notes in the group.

22 23

T
A
B

Frases Fred 2010

<https://www.youtube.com/watch?v=9Ea-MJTnEPM>

Fred 2010 [9:06-9:10]

Bm D(add9)

F#m(add9)

Emaj7(9)

od.guit.

Fred 2010 [9:14-9:16]

D/E

Fred 2010 [9:52-9:55]

Emaj7(9)

D/E

Fred 2010 [10:06-10:07]

Emaj7(9)

Fred 2010 [11:38-11:40]

Emaj7(9)

Fred 2010 [11:15-11:18]

F/G

Musical score for measures 14-16. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 14 starts with a whole rest, followed by a quarter rest, and then a quarter note G#4 with a slur and a grace note. Measure 15 contains a quarter note A4, a quarter note G#4, and a quarter note F#4, all with a slur and a grace note. Measure 16 contains a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C#4, all with a slur and a grace note. The bottom staff is a guitar tablature with six lines. Measure 14 shows a slide from the 6th fret to the 8th fret. Measure 15 shows a sequence of frets: (8), 7, 5, 3. Measure 16 shows a sequence of frets: 7, 6, 5, 4, 7, 5. The tablature includes various techniques such as slurs, grace notes, and triplets.

Musical score for measure 17. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The measure contains a whole rest. The bottom staff is a guitar tablature with six lines, also containing a whole rest.

Frases Fred 2014

<https://www.youtube.com/watch?v=VscS4nouhos&t=3446s>

Fred 2014 [9:41-9:45]

D/E

Emaj7(9)

8^{va}

od.guit.

1 H P P P P H P P 2 P P P P H P H 3 H H

13-19-17-13 16-14 18-17 15 15-19-18-15 17-16 18-17-16-15 14-17-15 13 14-15 13-15-17

T
A
B

4

T
A
B

Frases Proto Cosmos 1992

<https://www.youtube.com/watch?v=CMcAESHfavk>

od. guit.

Proto Cosmos 1992 [00:57-1:02] **C#m7(9)**

T
A
B

Proto Cosmos 1992 [0:58-1:02] **C#m7(9)**

T
A
B

Proto Cosmos 1992 [1:03-1:05] **Amaj7#11**

T
A
B

Proto Cosmos 1992 [1:09-1:13] **Cmaj7#11** **Bmaj7#11** **Em7(9)**

T
A
B

Proto Cosmos 1992 [1:13-1:15] **Em7(9)**

T
A
B

Proto Cosmos 1992 [1:18-1:19]

C#m7(9)

Musical notation for C#m7(9) from 1:18-1:19. The piece is in the key of F# major (three sharps). The notation includes a treble clef and a 7/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with slurs. Picking directions are indicated by 'H' (hammer-on) and 'P' (pull-off). The guitar tablature shows fret numbers 13, 14, 15, 16, 18, and 19 across the strings.

Proto Cosmos 1992 [1:21-1:24]

Amaj7(#11)

Musical notation for Amaj7(#11) from 1:21-1:24. The piece is in the key of F# major. The notation includes a treble clef and a 7/8 time signature. The melody features a sixteenth-note triplet and quarter notes. Picking directions are indicated by 'H'. The guitar tablature shows fret numbers 14, 16, and 18.

Proto Cosmos 1992 [1:27-1:31]

Cmaj7(#11)

Bmaj7(#11)

Em7(9)

gva

Musical notation for Cmaj7(#11), Bmaj7(#11), and Em7(9) from 1:27-1:31. The piece is in the key of F# major. The notation includes a treble clef and a 7/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with slurs. Picking directions are indicated by 'H' and 'P'. The guitar tablature shows fret numbers 12, 14, 15, 16, 17, 18, and 19. A *gva* (guitar vibrato) instruction is present above the first measure.

Proto Cosmos 1992 [1:35-1:38]

C#m7(9)

Musical notation for C#m7(9) from 1:35-1:38. The piece is in the key of F# major. The notation includes a treble clef and a 7/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with slurs. Picking directions are indicated by 'H' and 'sl' (slide). The guitar tablature shows fret numbers 11, 12, 14, 15, and 16.

Proto Cosmos 1992 [1:38-1:40]

Amaj7(#11)

gva

Musical notation for Amaj7(#11) from 1:38-1:40. The piece is in the key of F# major. The notation includes a treble clef and a 7/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with slurs. Picking directions are indicated by 'H' and 'P'. The guitar tablature shows fret numbers 12, 14, 16, and 18. A *gva* (guitar vibrato) instruction is present above the first measure.

Proto Cosmos 1992 [1:40-1:41]

Am7(#11)

Musical notation for Am7(#11) chord progression. The top staff shows a treble clef with notes and slurs. The bottom staff shows a guitar TAB with fret numbers 11, 14, and 16 on strings T, A, and B.

Proto Cosmos 1992 [1:48-1:50]

8va

Em7(9)

Musical notation for Em7(9) chord progression. The top staff shows a treble clef with notes, slurs, and "sl." markings. The bottom staff shows a guitar TAB with fret numbers 10, 12, 14, 15, 12, 14, 12, 15, 12, 13, 15, 13, 13, 15, 16, 14, 14, 16.

Proto Cosmos 1992 [1:45-1:47]

Cmaj7(#11)

Bmaj7(#11)

Musical notation for Cmaj7(#11) and Bmaj7(#11) chord progressions. The top staff shows a treble clef with notes, slurs, and "P" and "sl." markings. The bottom staff shows a guitar TAB with fret numbers 12, 14, 15, 14, 12, 10, 14, 12, 10, 14, 12, 10, 9, 11, 13, 9, 11, 13, 9, 11, 13, 9, 11, 13, 13.

Proto Cosmos 1992 [1:55-1:56]

C#m7(9)

Musical notation for C#m7(9) chord progression. The top staff shows a treble clef with notes and slurs. The bottom staff shows a guitar TAB with fret numbers 15, 15, 17, 17, 14, 14, 15, 15, 13, 13, 14.

Proto Cosmos 1992 [2:10-2:12]

8va

C#m7(9)

Musical notation for C#m7(9) chord progression. The top staff shows a treble clef with notes and slurs. The bottom staff shows a guitar TAB with fret numbers 16, 18, 16, 16, 18, 16, 21, 23, 21, 21.

C#m7(9)

36 37

T
A
B

16 16 16 19 14

16 16 19

38

T
A
B

Frases Proto Cosmos 2009

<https://www.youtube.com/watch?v=LcAKbd0lj4U>

Proto Cosmos 2009 [0:38-0:40]

C#m7(9)

8va

od.guit.

1 3 sl.

14 14 16 18 9

T
A
B

Proto Cosmos 2009 [0:47-0:48]

Amaj7(#11)

2 H H H H sl.

4 7 4 7 4 7 9

T
A
B

Proto Cosmos 2009 [0:48-0:49]

Amaj7(#11)

4 H H H H sl.

5 5 9 11

T
A
B

Proto Cosmos 2009 [0:56-0:57]

C#m7(9)

6 H H H H sl.

9 9 14 12 14 16

T
A
B

Proto Cosmos 2009 [0:59-1:01]

8va

C#m7(9)

8 H P P P P H sl.

14 18 17 14 18 16 14 18 17 15 15 20 18

T
A
B

Proto Cosmos 2009 [1:15-1:16]

C#m7(9)

Proto Cosmos 2009 [1:46-1:47]

Cmaj7(#11)

Bmaj7(#11)

Em7(9)

8va-----

Proto Cosmos 2009 [2:09-2:12]

C#m7(9)

8va-----

Frases Proto Cosmos 2010

<https://www.youtube.com/watch?v=9Ea-MJTnEPM>

Proto Cosmos 2010 [58:24-58:31]

C#m7(9)

od.guit.

8va

1 2 3

18-19-15-16 18-15-16 17 15-14 14 12-13-16 13-16-17 (17)-13-15-12-13 14 15-13-12 12

Amaj7(#11)

8va

4 5

10 11 14 15 11 12 14 15 13 15 16 17 15 14 13

Proto Cosmos 2010 [58:43-58:44]

C#m7(9)

6 7

19 15 16 12 14 12 12 11

Proto Cosmos 2010 [58:45-58:47]

C#m7(9)

8 9

9 12 9 11 12 11 9 12 10 9 13 12 11 10 9 9 9 12 11 9 9 11

Proto Cosmos 2010 [59:02-59:07]

10 11 12

4 6 4 7 6 5 4 7 6 5 8 7 6 11 9 8 8 10 12 9 12 14 9 13 16 13 13 15 16 13 15 17

13

13

Frases Face First 1993

<https://www.facebook.com/TribalTechMusic/videos/1110763479111387>

Face First 1993 [4:01-4:04]

od.guit.

A \flat 7(13) **D \flat 7(9)**

10 10 10 12 15 15 13 13

full 1/2 full

E m 7(9)

A7(13)

Face First 1993 [4:39-4:44]

3 4 5

6-7 9-10 9 8 7 8 9 7 8 10 7 10 7 9 10 8 7 8 10 9

Face First 1993 [4:59-5:01]

D m 7(9)

G7(13)

6 7

17-18 17-20 19 20 19 17 17 20 18 19 18 17

Face First 1993 [5:14-5:17]

D m 7(9)

G7(13)

8 9 10

12-13-15-12-13-12 15-14-12 15-12-14 12-13-14-12 15-13-15 15-10-9 11-9

Face First 1993 [5:46-5:52]

C m 7

11 12

10-8 10-11-10 9-8 10-8 10-8 10-11 9-8 10-11 8 10-11 9-8 10-11 8 10-11 9-8 10-11 8 10-13

Musical notation for Face First 1993 [5:53-6:00]. The piece is in C minor (two flats). The notation shows a melodic line with sixteenth-note runs. The guitar tablature below indicates fret numbers for the strings.

Tablature (T, A, B strings):

13	12-11	13	12	15-14	13	12	15-14	16	14	16	19
14	13-14	13-16-17	16-17	13-16-17	16-17	13-16-17	16-17	16-13-14	12-11	13-16	15-14
								14	16-17	16-19-20	17-16
											19-20
											19

Face First 1993 [5:53-6:00]

Musical notation for Face First 1993 [5:53-6:00]. The piece is in C minor (two flats). The notation shows a melodic line starting at measure 15. The guitar tablature below indicates fret numbers for the strings.

Chord: Cm7

Tablature (T, A, B strings):

15	16	17	18	19	20	18	18	18	18	18

Musical notation for Face First 1993 [5:53-6:00]. The piece is in C minor (two flats). The notation shows a melodic line starting at measure 18. The guitar tablature below indicates fret numbers for the strings.

Tablature (T, A, B strings):

18	19	20	18	18	18	18	18	18	18	18

Face First 1993 [6:19-6:21]

Musical notation for Face First 1993 [6:19-6:21]. The piece is in C minor (two flats). The notation shows a melodic line starting at measure 20. The guitar tablature below indicates fret numbers for the strings.

Chord: Cm7

Tablature (T, A, B strings):

20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30

Musical notation for Face First 1993 [6:19-6:21]. The piece is in C minor (two flats). The notation shows a melodic line starting at measure 22. The guitar tablature below indicates fret numbers for the strings.

Tablature (T, A, B strings):

22	23	24	25	26	27	28	29	30

Frases Face First 1995

<https://www.facebook.com/TribalTechMusic/videos/269732327084213>

od.guit.

Dm7(9) **G7(13)** **A \flat 7(13)** **D \flat 7(9)**

8va

TAB: 15-17-15-16-15-18 | 16-17-15-14-17-15-15-14-13-13-13-12 | 11-16-13-11-13-11-13-11-13-11-11-9-9 | 9-11-9-11-9-11-9-11-9-11-9-11

Dm7(9) **G7(13)** **A \flat 7(13)**

8va

TAB: 20-19-17-20-19-17 | 20-19-17-20-17-19-17-18-18-17-20-20-16-16-15-16 | 17-19-16-16-17-19-17-18-16-18-17

B7(9) **Em7(9)** **A7(13)**

8va

TAB: 14-17-17-14-17-14-17-14-19-14 | 19-14-19-17-19-14-19-14-19-14-19-14-19-17-19-14-19-14-19 | 19-14-19-17-19-14-19-14-19-15-19-17

Dm7(9) **G7(13)** **A \flat 7(13)**

8va

TAB: 19-15-19-17-19-15-19-17-19-15-20-18-20-15-20-15-20-15-20-15-16-19-16-17-18-16-18

A \flat 7(13) **D \flat 7(9)** **G \flat 7(13)**

8va

TAB: 18-21-20-19-17-16-17-18-16-17-15-16-18-17-16-19-16-17-18-16-18

17

T
A
B

Frases Dolemite 2014

<https://www.youtube.com/watch?v=jHb2UGIYzPM>

Dolemite 2014 [2:33-2:35]

od.guit.

A7 E7 D7

T
A
B

Dolemite 2014 [2:54-3:00]

E7 D7 A7

8va

T
A
B

Dolemite 2014 [3:23-3:28]

A7

T
A
B

Dolemite 2014 [3:36-3:40]

A7 E7 D7

T
A
B

Dolemite 2014 [4:10-4:13]

A7

D7

8va

Musical notation for Dolemite 2014 [4:10-4:13]. The notation includes a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The melody starts at measure 14 and ends at measure 15. Below the staff is a guitar tablature with three lines labeled T, A, and B. The tablature includes fret numbers and a 'W' symbol indicating a wobble. A dashed line labeled '8va' spans the top of the staff.

Dolemite 2014 [4:18-4:22]

A7

E7

D7

Musical notation for Dolemite 2014 [4:18-4:22]. The notation includes a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The melody starts at measure 16 and ends at measure 18. Below the staff is a guitar tablature with three lines labeled T, A, and B. The tablature includes fret numbers, a 'W' symbol, and a half note symbol (1/2).

Musical notation for Dolemite 2014 [4:18-4:22]. The notation includes a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The melody starts at measure 19 and ends at measure 19. Below the staff is a guitar tablature with three lines labeled T, A, and B.

Frases Dolemite 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=gGsoUVPhgqA>

Dolemite 2015 [2:59-3:04]

od.guit.

E7 **D7** **A7**

T
A
B

Dolemite 2015 [3:40-3:43]

A7 **E7** **D7**

8va

full

T
A
B

Dolemite 2015 [3:57-4:00]

A7 *8va*

T
A
B

Dolemite 2015 [4:12-4:14]

A7 **D7**

8va

T
A
B

12

T
A
B

Estudo 1 tema Fred

Criado por Cássio Gabriel Ronchetti a partir das frases de Allan Holdsworth

od.guit.

Emaj7(9)

Measures 1-2. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes with slurs. Fingering is indicated by numbers 1 and 2. Above the staff are articulation marks: H (hammer-on), P (pull-off), and H. The guitar tablature below shows fret numbers 6, 9, 11, 8, 7, 9, 11, 9, 7, 11.

D/E

Measures 3-4. Treble clef, key signature of three sharps. The melody continues with eighth and quarter notes. Fingering includes 3, 4, and 5. Above the staff are articulation marks: H, P, H, P, H, P, P, H. The guitar tablature shows fret numbers 4, 7, 9, 6, 9, 7, 5, 7, 5, 7, 9, 7, 5, 5, 9.

Emaj7(9)

Measures 5-6. Treble clef, key signature of three sharps. The melody continues with eighth and quarter notes. Fingering includes 5 and 6. Above the staff are articulation marks: H, H, P, H, P, H, H, P, P, H. The guitar tablature shows fret numbers 6, 9, 11, 8, 11, 9, 7, 9, 11, 9, 7, 7, 11.

D/E

Measures 7-8. Treble clef, key signature of three sharps. The melody continues with eighth and quarter notes. Fingering includes 7 and 8. Above the staff are articulation marks: H, H, P, H, P, H, H, P, P, H. The guitar tablature shows fret numbers 4, 7, 9, 6, 9, 7, 5, 7, 5, 7, 9, 7, 5, 5, 9.

F/G

Measures 9-11. Treble clef, key signature of three sharps. The melody continues with eighth and quarter notes. Fingering includes 9, 10, and 11. Above the staff are articulation marks: H, H, P, H, P, H, H, P, P, H, P, H. The guitar tablature shows fret numbers 7, 10, 12, 10, 9, 12, 10, 8, 10, 12, 10, 8, 8, 12, 8, 10, 12, 10, 8, 10, 12, 9, 10.

Bm

D(add9)

F#m(add9)

Emaj7(9)

D/E

Emaj7(9)

D/E

F/G

H H P P H H P P H P H

22 23 24

T
A
B

14-17 14-19-17 16-19-17 15-17 15-17 19-17-15 15-20 15-17-19-17 15 17-19-16-17

Bm D C

H H H H H

25 26 27

T
A
B

15 15 15 19 17 (17) 14 19 14 19 14 19 15 20 15 20

Bm E D

H H H H H

28 29 30

T
A
B

15 15 15 21 19 (19) 16 21 16 21 16 21 17 22 17 22

Bm D C B A

H H H H H

31 32 33

T
A
B

15 15-15-19 17 (17) 16 14 (14)

Estudo 2 tema Fred

Criado por Cássio Gabriel Ronchetti a partir das frases de Allan Holdsworth

od.guit.

Emaj7(9)

1 2

T
A
B

D/E

3 4

T
A
B

Emaj7(9)

5 6

T
A
B

D/E

7 8

T
A
B

F/G

9 10 11

T
A
B

Bm(add9)

D(add9)

F#m(add9)

Musical notation for measures 12-13. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 12: Bm(add9) chord. Measure 13: D(add9) chord. Tablature shows fret numbers 9, 12, 11, and (11) for the D chord.

Emaj7(9)

Musical notation for measures 14-15. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 14: Emaj7(9) chord. Measure 15: Emaj7(9) chord. Tablature shows fret numbers 16, 13, 18, 16, 13, 18, 16, 14, 19, 17, 14, 19.

D/E

Musical notation for measures 16-17. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 16: D/E chord. Measure 17: D/E chord. Tablature shows fret numbers 14, 17, 14, 12, 16, 14, 12, 16, 15, 17, 16, 15, 14, 16, 15, 14, 13.

Emaj7(9)

Musical notation for measures 18-19. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 18: Emaj7(9) chord. Measure 19: Emaj7(9) chord. Tablature shows fret numbers 19, 14, 17, 19, 14, 16, 18, 13, 16, 18, 13, 16.

D/E

Musical notation for measures 20-21. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 20: D/E chord. Measure 21: D/E chord. Tablature shows fret numbers 13, 19, 17, 13, 17, 16, 14, 18, 17, 19, 18, 17, 16, 18, 17, 16, 15.

F/G

22 23 24

H H H H P P P P

T
A
B

17 14-19 17 14-19 17 15-20 18 15-20 20-15 18 20-15 17 19-14 17 19-14 17

25 26 27

H H H H

T
A
B

17 17 17 16 14 (14) 12-17 12-17 12-17 12-17

28 29 30

H H H H

T
A
B

17 17 17 18 16 (16) 14-19 14-19 14-19 14-19

31 32 33

T
A
B

17 17-17 16 19 (19) 18 16 (16)

Estudo 1 tema Proto Cosmos

Criado por Cássio Gabriel Ronchetti a partir das frases de Allan Holdsworth

C#m7(9)

od.guit.

Amaj7(#11)

Cmaj7(#11) **Bmaj7(#11)** **Em7(9)**

C#m7(9)

Amaj7(#11)

Cmaj7(#11) **Bmaj7(#11)** **Em7(9)**

TAB

2	7-10	5	6-9	4	2-5	5
---	------	---	-----	---	-----	---

C#m7(9)

TAB

	16	16-19-14	14	14-16-12	9	9-11-7
	16	16-19	14	14-16	9	9-11

Amaj7(#11)

TAB

7	7-9-5	4	4-7-2	2	2-4	5	4	5-7	6
7	7-9	4	4-7	2	2-4		4	4-7	

Cmaj7(#11) **Bmaj7(#11)** **Em7(9)**

TAB

1	2-4	4	7	8-10	9	6	7-9	8	2	3-5	4
2	2-4		7	7-10		6	6-9		2	2-5	

40

TAB

--

Estudo 2 tema Proto Cosmos

Criado por Cássio Gabriel Ronchetti a partir das frases de Allan Holdsworth

C#m7(9)

od.guit.

TAB

15-19 15-18 16-20-16-19 11-15 11-14 12-16-12-15 12-16-12-15 7-11

TAB

7-10 8-12 8-11 3-7 3-6 4-8 4-7 4-8 4-7

Amaj7(#11)

TAB

8-9-11 9-11-8 6-7-9 7-9

TAB

6-7-9 5 9-11-7

Cmaj7(#11)

Bmaj7(#11)

TAB

10-12-14 9-11-13 10-12-14 9-11-13

Em7(9)

TAB

5-7-9 3-5-7-8-7 5-7-9

C#m7(9)

Musical notation for measures 14-16. Measure 14 has a whole rest. Measure 15 contains a descending eighth-note scale: C#5, B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C#4. Measure 16 contains an ascending eighth-note scale: C#4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C#5, followed by a whole rest. The TAB below shows the fretting for each measure.

TAB: 15-19-18-15 | 19-17-15-16 | 19-16-18-15-17

Musical notation for measures 17-18. Measure 17 contains a descending eighth-note scale: C#5, B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C#4. Measure 18 contains an ascending eighth-note scale: C#4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C#5, followed by a whole rest. The TAB below shows the fretting for each measure.

TAB: 15-13-11 | 15-14-12-17 | 15-12-14-11 | 13 | 7-11-10-7 | 11-9-7-11

Amaj7(#11)

Musical notation for measures 19-20. Measure 19 contains a descending eighth-note scale: C#5, B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C#4. Measure 20 contains an ascending eighth-note scale: C#4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C#5, followed by a whole rest. The TAB below shows the fretting for each measure.

TAB: 10 | 11-14 | 16 | 11-14

Musical notation for measures 21-22. Measure 21 contains a descending eighth-note scale: C#5, B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C#4. Measure 22 contains an ascending eighth-note scale: C#4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C#5, followed by a whole rest. The TAB below shows the fretting for each measure.

TAB: 16 | 11-14-16 | 11-14-16 | 16

Cmaj7(#11)

Musical notation for measures 23-24. Measure 23 contains a descending eighth-note scale: C#5, B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C#4. Measure 24 contains an ascending eighth-note scale: C#4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C#5, followed by a whole rest. The TAB below shows the fretting for each measure.

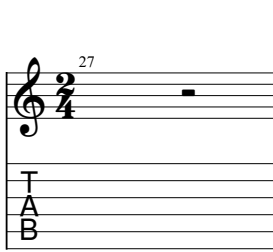
TAB: 12-14-12-10 | 12-14-12-10 | 11-13-11-9 | 11-13-11-9

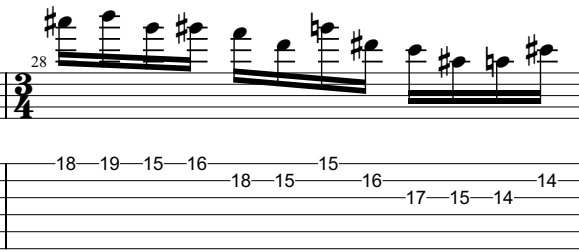
Bmaj7(#11)

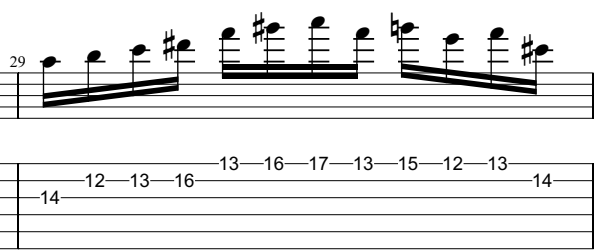
Musical notation for measures 25-26. Measure 25 contains a descending eighth-note scale: C#5, B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C#4. Measure 26 contains an ascending eighth-note scale: C#4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C#5, followed by a whole rest. The TAB below shows the fretting for each measure.

TAB: 7-9-7-5 | 7-9-7-5 | 7-9-7-5 | (5)

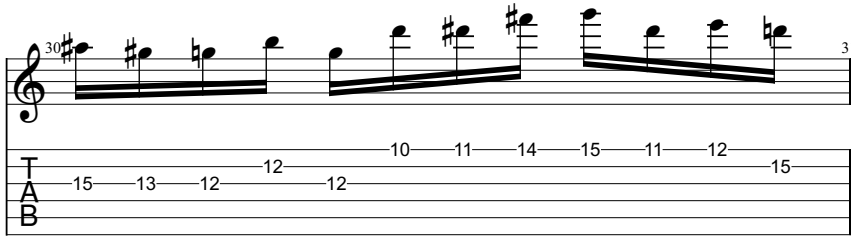
C#m7(9)

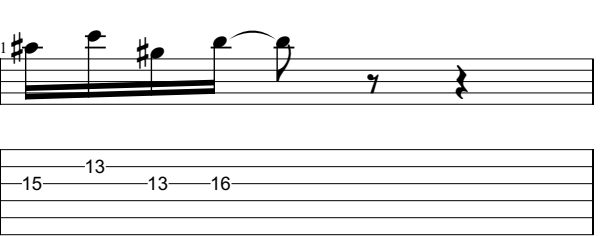
27 

28 

29 

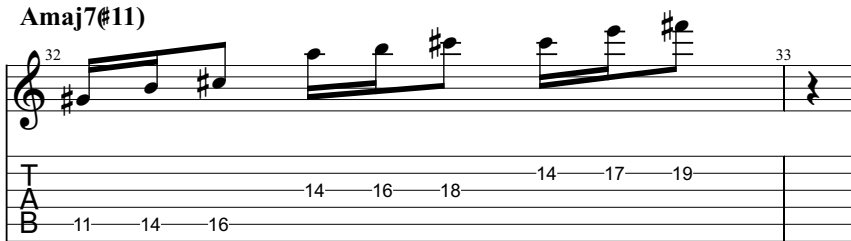
TAB: 18-19-15-16 | 18-15-16 | 17-15-14 | 14 | 14-12-13-16 | 13-16-17-13-15-12-13 | 14

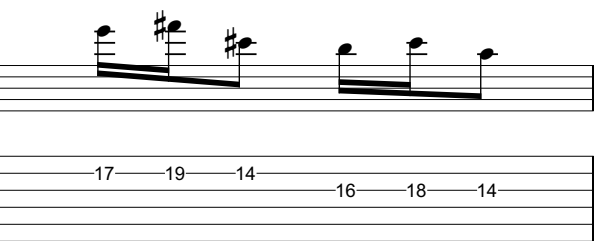
30 

31 

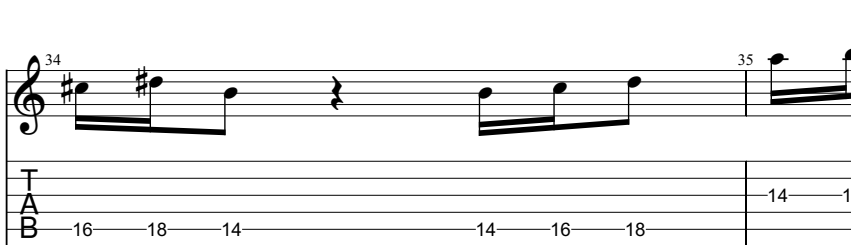
TAB: 15-13-12 | 12 | 10-11-14-15-11-12 | 15 | 15-13-13-16

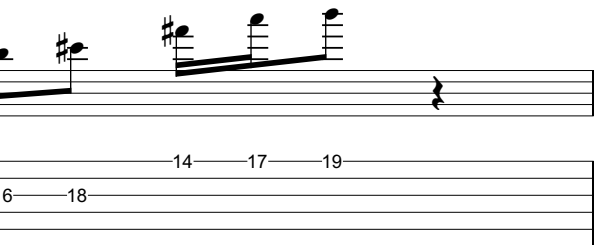
Amaj7(#11)

32 

33 

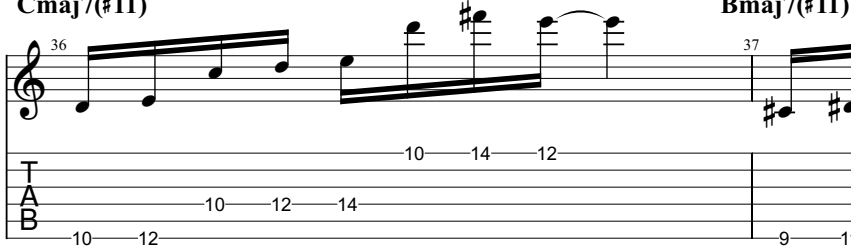
TAB: 14-16-18 | 14-17-19 | 17-19-14 | 16-18-14 | 11-14-16

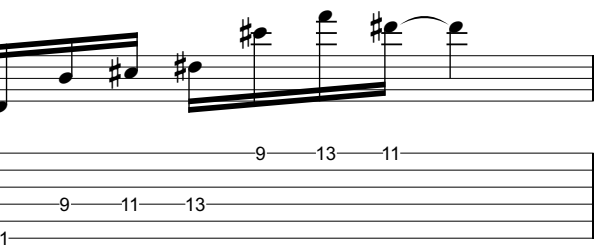
34 

35 

TAB: 16-18-14 | 14-16-18 | 14-17-19

Cmaj7(#11)

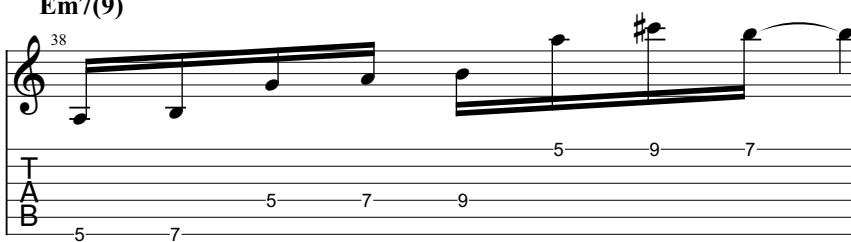
36 

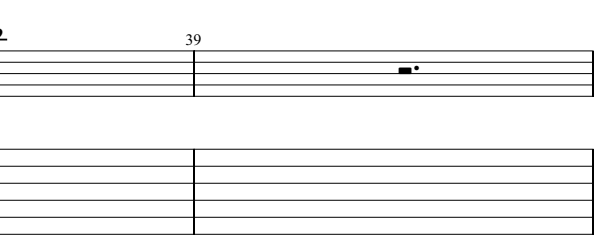
37 

TAB: 10-14-12 | 9-13-11 | 10-12-14 | 9-11-13 | 10-12

Bmaj7(#11)

Em7(9)

38 

39 

TAB: 5-9-7 | 5-7-9

40

T
A
B

Estudo 3 tema Proto Cosmos

Criado por Cássio Gabriel Ronchetti a partir das frases de Allan Holdsworth

od.guit.

C#m7(9)

Measures 1-3 of the C#m7(9) section. The notation shows a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. Measure 1 starts with a quarter rest followed by a quarter note G#4. Measure 2 contains a quarter note G#4, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C#6. Measure 3 contains a quarter note G#4, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C#6. The guitar tablature below shows fingerings: 11-14 for measure 1, 11-11-14-11 for measure 2, and 11-14-11-11-14-14 for measure 3.

Measures 4-5 of the C#m7(9) section. Measure 4 contains a quarter note G#4, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C#6. Measure 5 contains a quarter note G#4, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C#6. The guitar tablature below shows fingerings: (14) 11-14-11-16-14-11-15 for measure 4, and 14-11-15-14-12-12-15-15-14-17 for measure 5.

Amaj7(#11)

Measures 6-7 of the Amaj7(#11) section. Measure 6 contains a quarter note G#4, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C#6. Measure 7 contains a quarter note G#4, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C#6. The guitar tablature below shows fingerings: 14-14-17-14 for measure 6, and 14-17-14-14-17-17 for measure 7.

Measures 8-9 of the Amaj7(#11) section. Measure 8 contains a quarter note G#4, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C#6. Measure 9 contains a quarter note G#4, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C#6. The guitar tablature below shows fingerings: (17) 14-17-14-19-17-14-18 for measure 8, and 17-14-18-17-15-15-18-18 for measure 9.

Cmaj7(#11)

Bmaj7(#11)

Measures 10-11 of the Cmaj7(#11) and Bmaj7(#11) section. Measure 10 contains a quarter note G#4, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C#6. Measure 11 contains a quarter note G#4, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C#6. The guitar tablature below shows fingerings: 15-17-15-20-20 for measure 10, and 14-16-14-14-19 for measure 11.

Em7(9)

Measures 12-13 of the Em7(9) section. Measure 12 contains a quarter note G#4, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C#6. Measure 13 contains a quarter note G#4, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C#6. The guitar tablature below shows fingerings: 12-15-12-17-17 for measure 12, and 15-12-17-16-12 for measure 13.

C#m7(9)

Musical notation for C#m7(9) chords 14-16. The first system shows measures 14, 15, and 16. Measure 14 is in 2/4 time, measure 15 is in 3/4 time, and measure 16 is in 2/4 time. The guitar tablature below shows the fretting for each measure.

TAB: 16-15-12, 16-15-13 | 11-12-14, 11-12-14-15, 12-14, 14-12 | 12-14-15, 13-14-15, 12-13-15, 16-14-15

Musical notation for C#m7(9) chords 17-18. Measure 17 is in 2/4 time and measure 18 is in 3/4 time. The guitar tablature below shows the fretting for each measure.

TAB: 16-13, 14-16, 17-15, 16-17, 14-15, 17-18 | (18)

Amaj7(#11)

Musical notation for Amaj7(#11) chords 19-20. Measure 19 is in 2/4 time and measure 20 is in 3/4 time. The guitar tablature below shows the fretting for each measure.

TAB: 4-5-7, 5-4, 5-7-8, 5-7-5 | 5-7-8, 6-7-8, 5-6-8, 9-7-8

Musical notation for Amaj7(#11) chords 21-22. Measure 21 is in 2/4 time and measure 22 is in 3/4 time. The guitar tablature below shows the fretting for each measure.

TAB: 9-6, 7-9, 10-8, 9-10, 7-8, 10-11 | (11)

Cmaj7(#11)

Bmaj7(#11)

Musical notation for Cmaj7(#11) and Bmaj7(#11) chords 23-24. Measure 23 is in 2/4 time and measure 24 is in 3/4 time. The guitar tablature below shows the fretting for each measure, including triplets.

TAB: 10-7-12, 10-7-12, 10-7-12 | 9-6-11, 9-6-11, 9-6-11

Em7(9)

Musical notation for Em7(9) chords 25-26. Measure 25 is in 2/4 time and measure 26 is in 3/4 time. The guitar tablature below shows the fretting for each measure, including triplets.

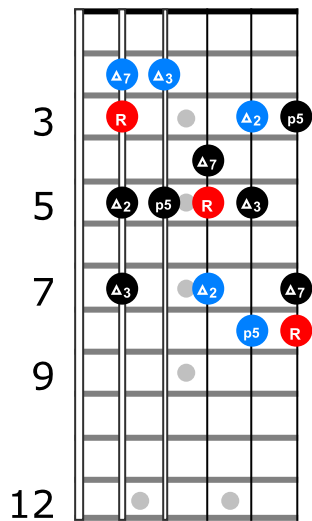
TAB: 7-5-9, 7-5-9, 7-5-9 | (9)

27

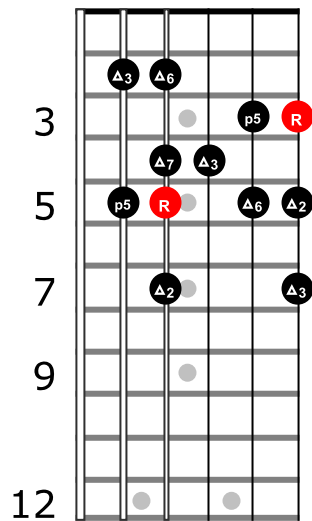
T
A
B

Padrões utilizados por Allan Holdsworth

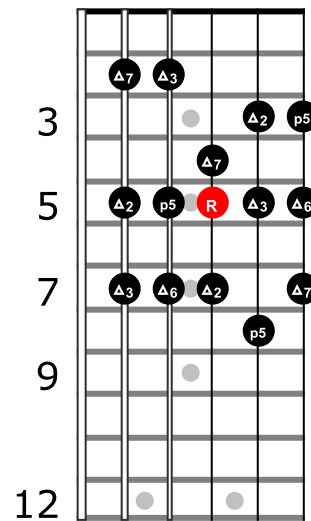
Digitação de arpejos com notas de tensão



Digitação da Escala Maior partindo da terça maior

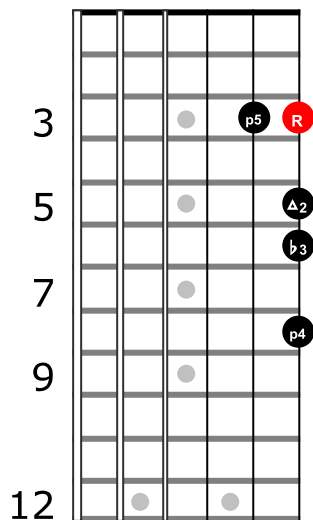


Digitação da Escala Maior com abertura de dedos

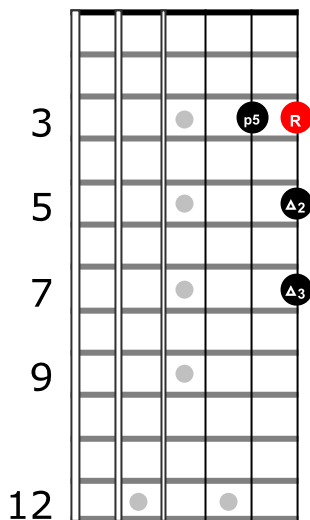


Padrões utilizados por Allan Holdsworth

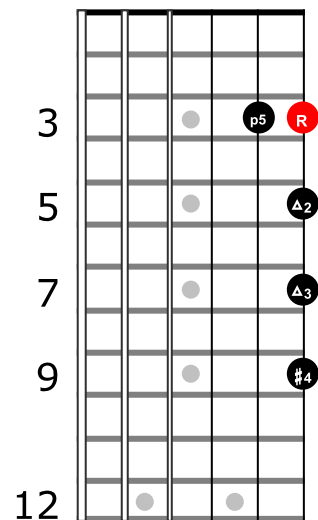
Padrão de Escala
Menor 1 2 b3 5



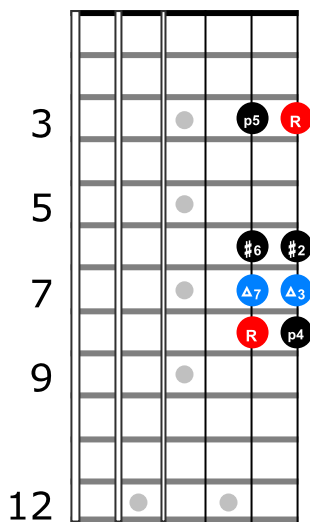
Padrão de Escala
Maior 1 2 3 5



Padrão de Escala
Lídio 1 2 3 #4 5

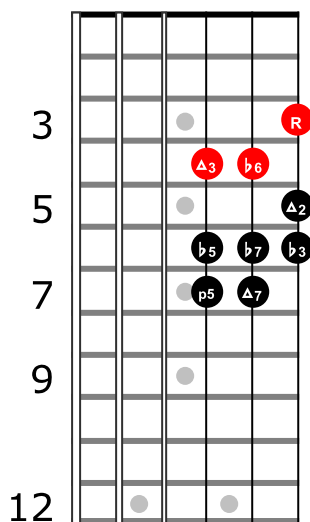


Digitação utilizada
por Holdsworth

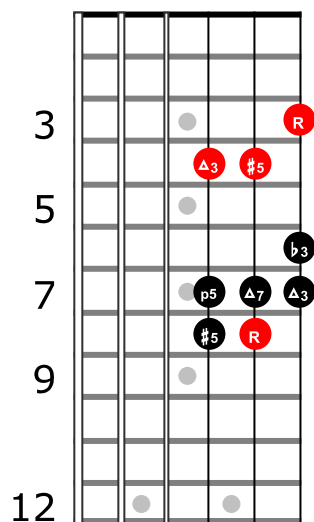


Padrões utilizados por Allan Holdsworth

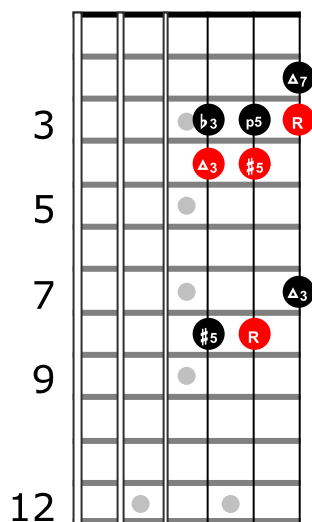
Possibilidade 1 de
Digitação da
Escala Simétrica



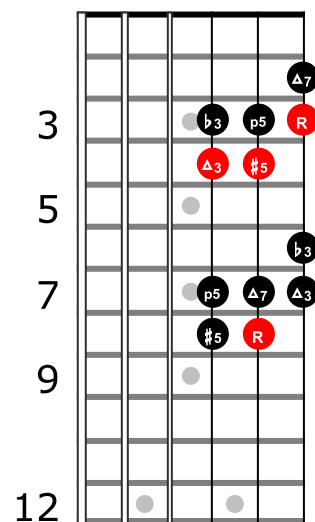
Possibilidade 2 de
Digitação da
Escala Simétrica



Possibilidade 3 de
Digitação da
Escala Simétrica

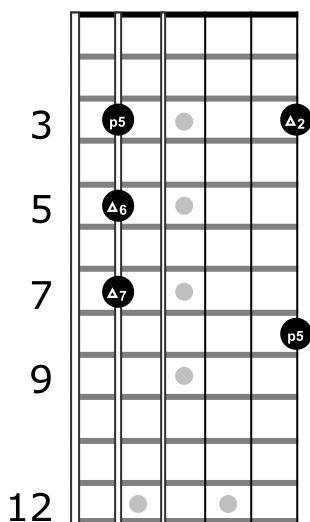


Possibilidade 4 de
digitação da Escala
Simétrica

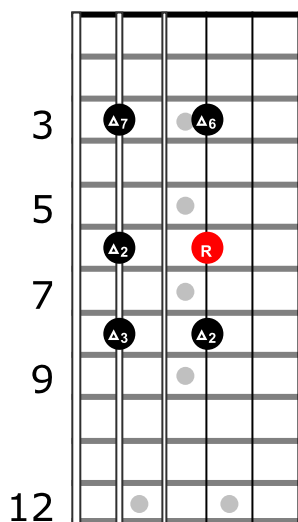


Padrões utilizados por Allan Holdsworth

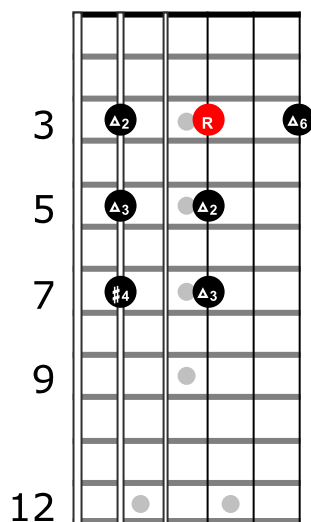
Possibilidade 1 de salto de cordas partindo da 5ªJ do acorde maior



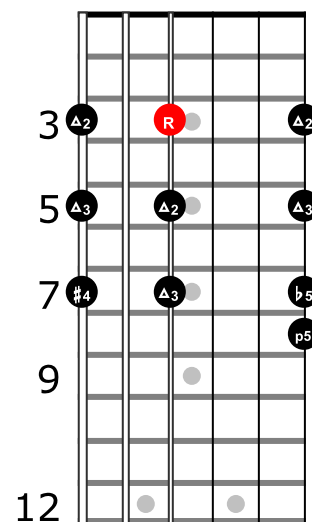
Possibilidade 2 de salto de cordas partindo da 7ªM do acorde maior



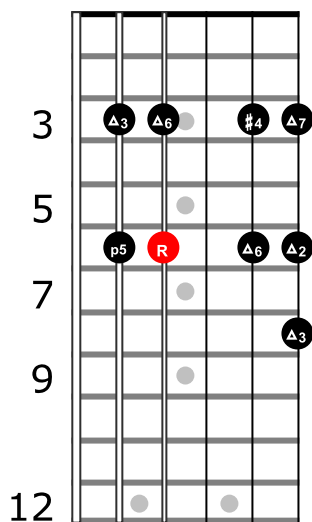
Possibilidade 3 de salto de cordas partindo da 2ªM do acorde maior



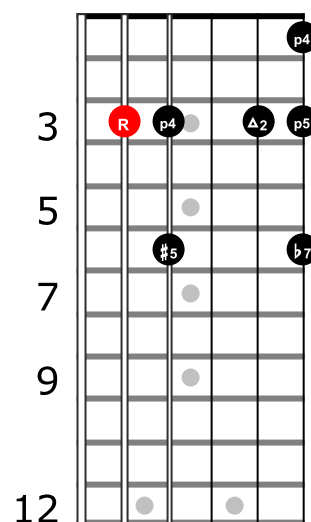
Possibilidade 4 de salto de cordas partindo da 2ªM do acorde maior



Possibilidade 5 de salto de cordas partindo da 3ªM do acorde maior

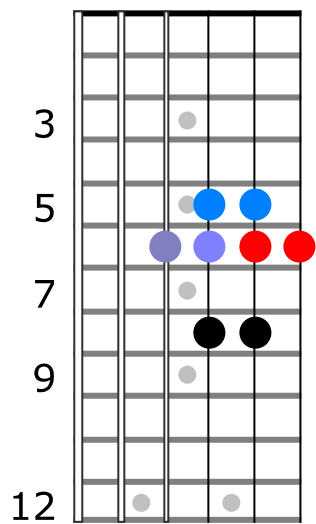


Possibilidade 6 de salto de cordas partindo da Fundamental do acorde menor

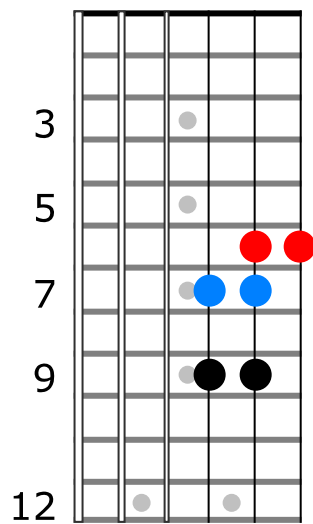


Padrões utilizados por Allan Holdsworth

Padrão de terças e quartas 1



Padrão de terças e quartas 2



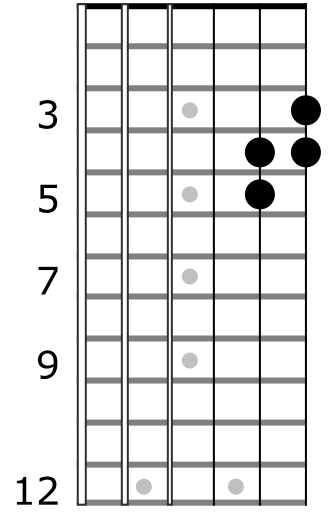
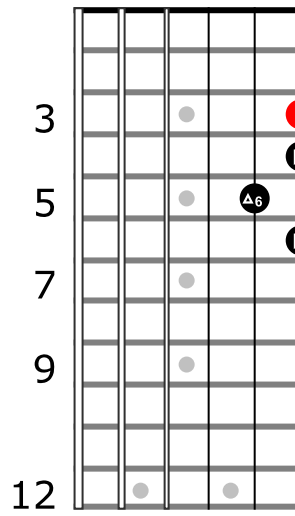
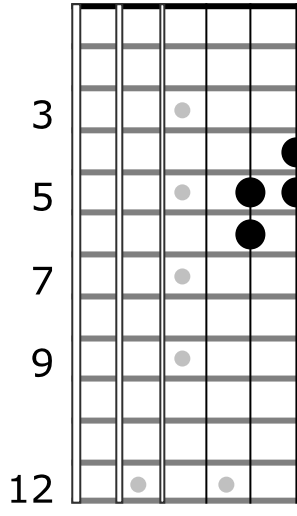
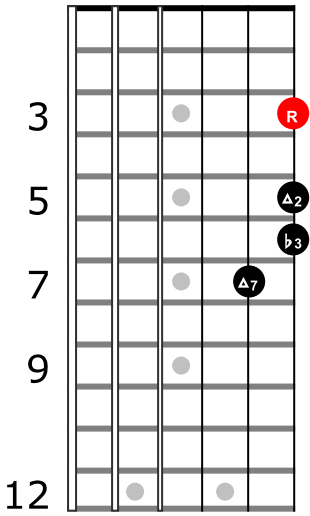
Padrões utilizados por Allan Holdsworth

Padrão 1

Padrão 2

Padrão 1

Padrão 2

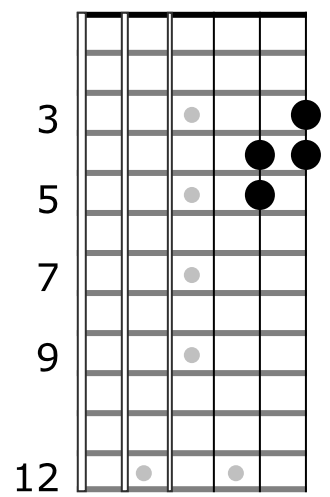
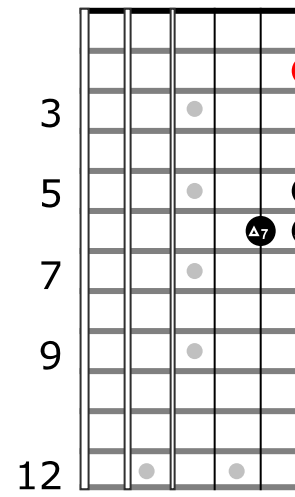
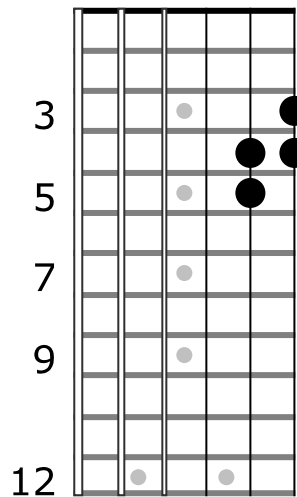
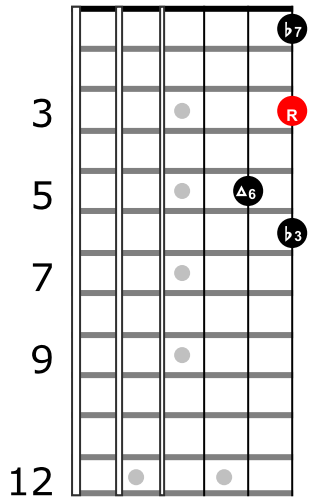


Padrão 1

Padrão 2

Padrão 1

Padrão 2

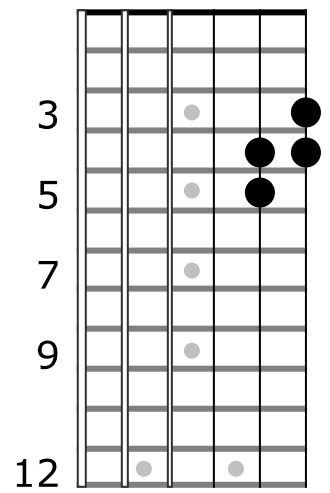
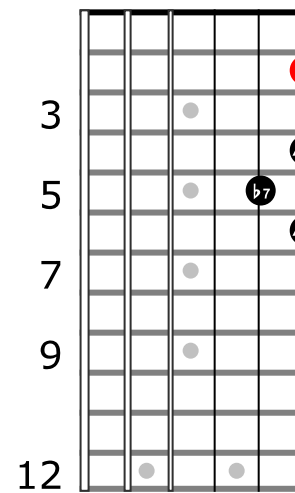
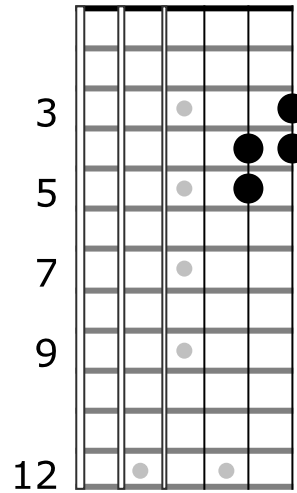
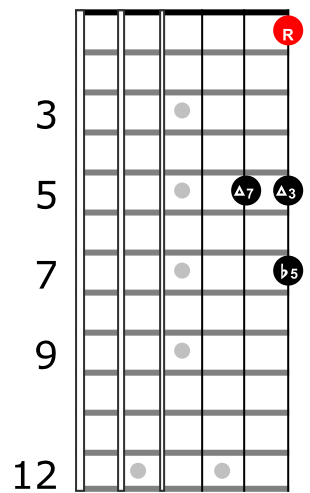


Padrão 1

Padrão 2

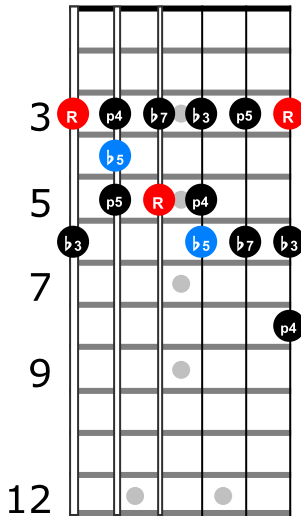
Padrão 1

Padrão 2

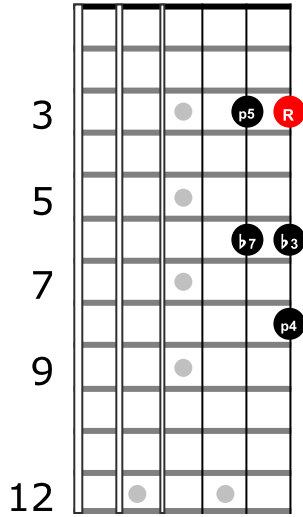


Padrões utilizados por Scott Henderson

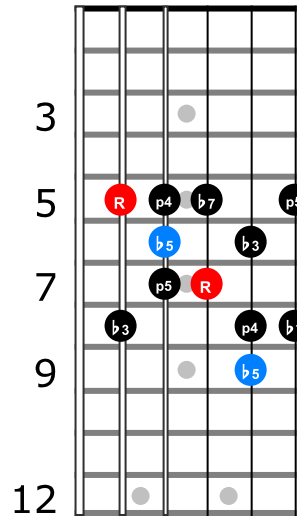
Padrão da Pentatônica + blue note



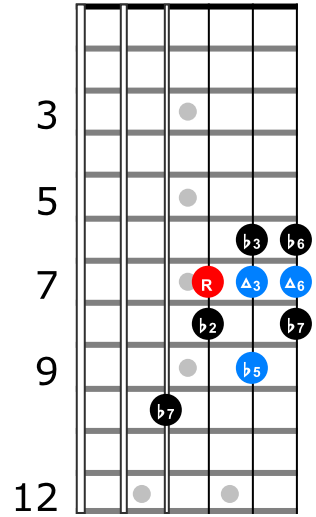
Padrão baseado na Pentatônica para aplicação de bends



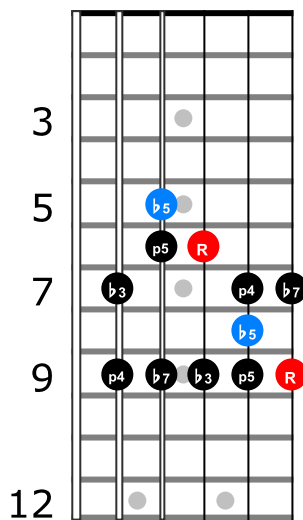
Padrão da Pentatônica + blue note



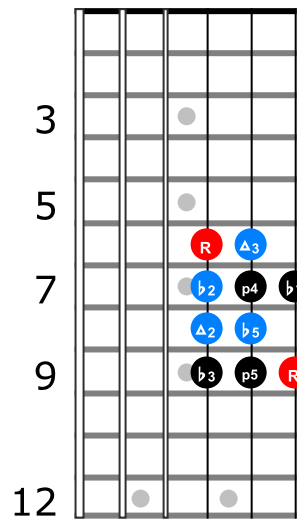
Padrão baseado na Pentatônica com cromatismos + blue note



Padrão da Pentatônica + blue note

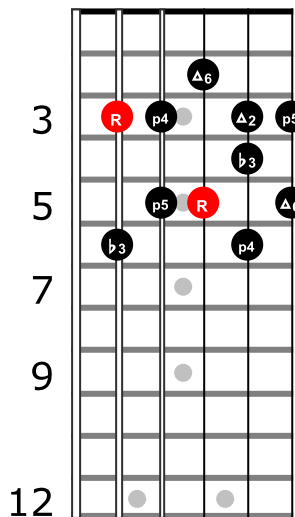


Padrão baseado na Pentatônica com cromatismos + blue note

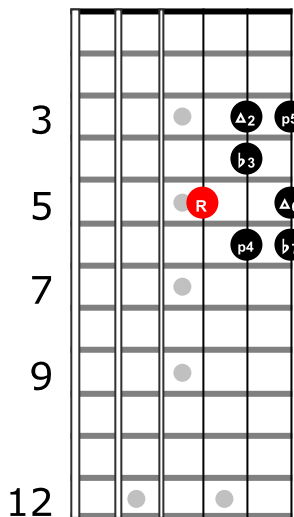


Padrões utilizados por Scott Henderson

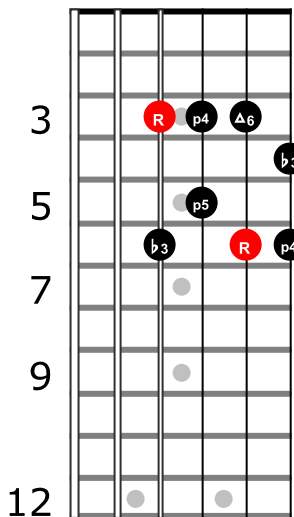
Padrão da Pentatônica m6



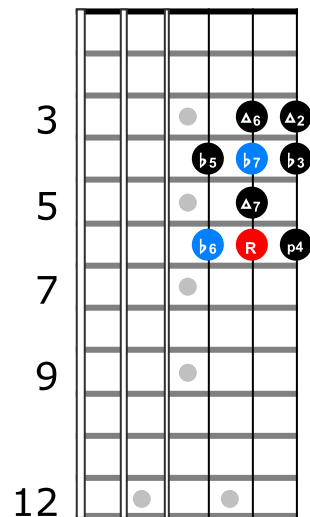
Padrão do Modo Dórico



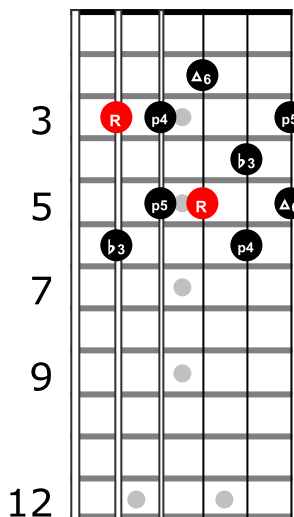
Padrão da Pentatônica m6



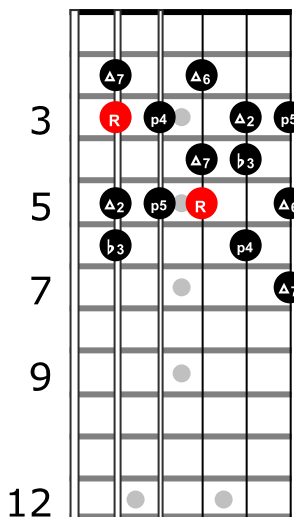
Padrão da Menor Melódica com aproximações cromáticas



Padrão da Pentatônica m6

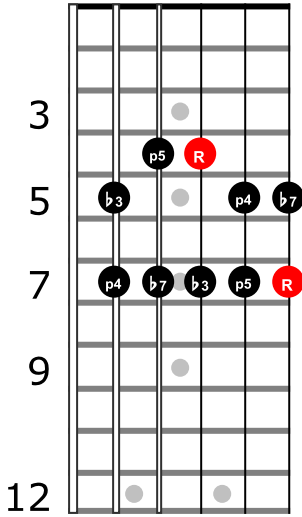


Padrão da Menor Melódica

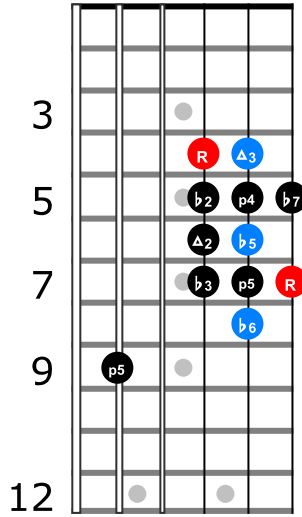


Padrões utilizados por Scott Henderson

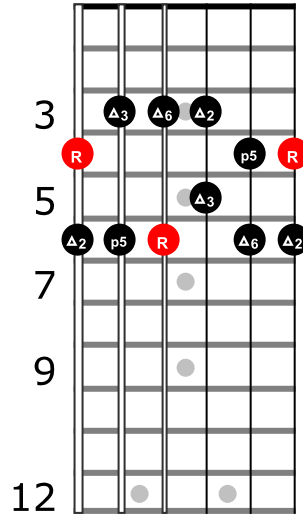
Padrão da Pentatônica m7



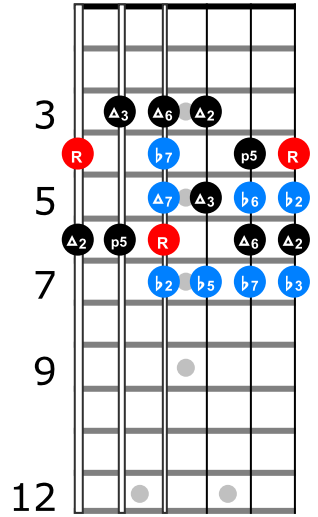
Padrão com passagens cromáticas



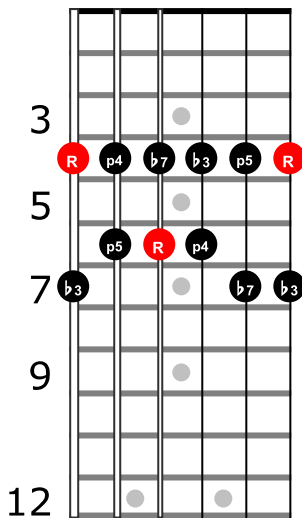
Padrão da Pentatônica M6



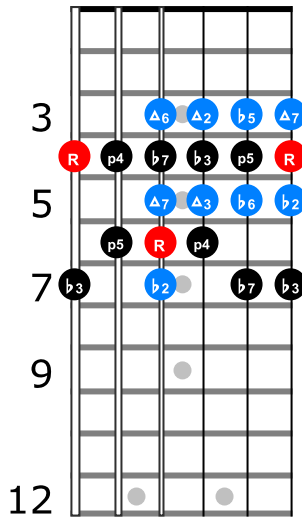
Padrão da Pentatônica M6



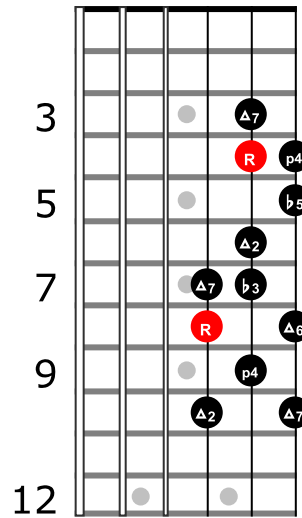
Padrão da Pentatônica m7



Padrão da Pentatônica + notas de tensão

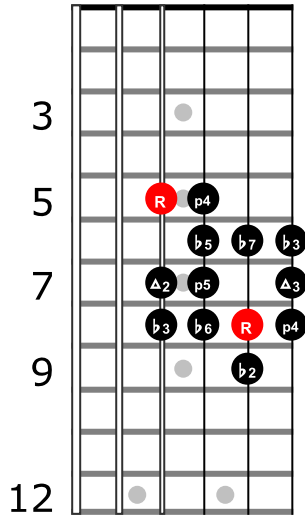


Padrão da Escala Diminuta

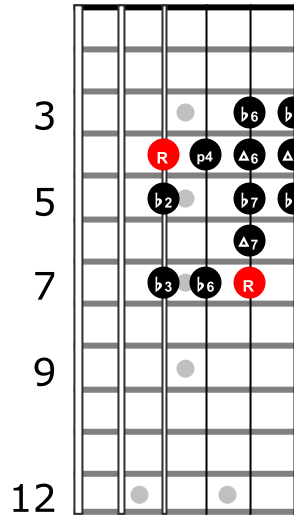


Padrões utilizados por Scott Henderson

Padrão para ideias sobre o turn around



Padrão para ideias sobre o turn around



Padrão para ideias sobre o turn around

