

O fraseado de Allan Holdsworth em improvisações na música *Fred*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: 4. Música popular

Cássio Gabriel Ronchetti

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

cassioronchetti@gmail.com

Resumo. Este trabalho apresenta dados parciais de uma pesquisa em andamento que busca analisar a construção do fraseado do guitarrista Allan Holdsworth em diferentes improvisos na música *Fred*. Por meio de transcrições tentamos compreender a linguagem musical do guitarrista visando melhorar a habilidade de improvisação. As bases teóricas utilizadas são estudos da área da improvisação musical que demonstram a importância do processo de transcrição de frases como ferramenta para a melhora da capacidade de improvisação.

Palavras-chave. Guitarra, Improvisação, Allan Holdsworth

Allan Holdsworth's Guitar Phrasing in Improvisations in the Tune Fred

Abstract. This work introduces partial data from an ongoing research that attempts to analyze the guitar phrasing of Allan Holdsworth in different improvisations in the tune *Fred*. Through transcriptions we try to understand the guitarist's musical language in order to improve improvisation skills. The theoretical basis used are studies in the field of musical improvisation that demonstrate the importance of the process of transcription as a tool for improving improvisational skills.

Keywords. Electric guitar, Improvisation, Allan Holdsworth

Introdução

Este trabalho apresenta dados parciais da análise da construção do fraseado de Allan Holdsworth em dois improvisos na música *Fred*. A composição foi lançada no álbum *The New Tony Williams lifetime: Believe it* (1975), contando com a participação dos músicos Tony Williams na bateria, Alan Pasqua no teclado, Tony Newton no baixo elétrico e Allan Holdsworth na guitarra.

A década de lançamento do álbum ficou marcada pelo surgimento de um novo gênero musical, conhecido como *jazz fusion*. Giola (1997) mostra que o gênero surgiu a partir de tentativas de combinar o *jazz* com o *rock*, possibilitando uma nova área de exploração e experimentação (GIOLA, 1997, p. 364). Berendt (2009) aponta que o gênero buscou combinar a improvisação jazzística com o ritmo de *rock* e eletrônico (BERENDT, 2009, p. 32). Fellezs (2011) classificou o *jazz fusion* como uma fusão criativa do *jazz*, *rock* e *funk* (FELLEZS, 2011, p. 3-4). Na composição é possível notar a presença de elementos do *rock*, como por exemplo a

utilização da guitarra elétrica com efeito de distorção, e também do *jazz*, ao observar a harmonia e trechos utilizados pelos músicos para a improvisação musical.

Dentro da improvisação, nos chama a atenção as escolhas melódicas do guitarrista. Por tanto, buscamos transcrever e analisar frases utilizadas pelo músico, concentrando-se principalmente em compreender os caminhos melódicos e as escalas utilizadas, para que sirva como uma ferramenta de aprendizado da improvisação musical.

O aprendizado da improvisação

Berliner (1994) argumenta que músicos de *jazz* aprendem frasear no instrumento a partir de um processo de imitação de renomados improvisadores, da mesma forma que uma criança aprende uma língua a partir da imitação de falantes experientes. Neste processo, a aquisição de um grande vocabulário de frases musicais é necessária para a formulação de um solo de *jazz*. Portanto, músicos que se interessam pelo gênero complementam seus estudos dominando o estilo de performance de grandes improvisadores, seja por meio de transcrições de frases isoladas ou até mesmo solos completos (BERLINER, 1994, p. 124-125).

Slawek (2009) no estudo da improvisação na guitarra *jazz* e no instrumento de origem indiana *sitar*, apresenta a argumentação do guitarrista Tony DeCaprio que revelou copiar frases do virtuoso sitarista Ravi Shankar para a guitarra elétrica, com o objetivo de desenvolver suas próprias técnicas (SLAWEK, 2009, p. 216). Esta forma de aprendizado não é incomum e também foi vista por Murphy (2009) no estudo sobre aulas de improvisação na Universidade. Murphy 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 tem como finalidade melhorar a capacidade de memorização e a habilidade de manipulação de materiais musicais (MURPHY, 2009, p. 177). Esta prática de memorização e manipulação não é recente e foi vista por Gushee (2009) em seus estudos sobre a improvisação musical nos Estados Unidos entre as décadas de 1920 e 1930. O autor discorre que *licks* e frases encontrados em livros que continham transcrições de grandes improvisadores deveriam ser memorizados e utilizados no momento do improviso (GUSHEE, 2009, p. 273).

O processo de transcrição de frases e solos permite aprender modelos utilizados por grandes improvisadores (BERLINER, 1994, p. 124-125). A ideia de modelo foi vista por Nettle (1974), que constata que o improvisador sempre possui algo para trabalhar, que está na base da sua performance, que funciona como um chão na qual o músico constrói o improviso (NETTL, 1974, p. 11). De acordo com o autor, o modelo pode ser entendido como motivos, temas melódicos, modos rítmicos, sequências harmônicas, temas, coleção de notas que

funcionam como um ponto de partida na qual o músico improvisador se baseia durante o momento da improvisação (NETTL, 2009, p. 185). Da mesma forma, a ideia de modelo pode ser comparada ao *raga* indiano, que segundo Viswanathan e Comarck (1998) funciona como um sistema de fórmulas prontas ou um *kit* de ferramentas que contém todos os materiais necessários para o músico improvisador utilizar durante a performance (VISWANATHAN; COMARCK, 1998, p. 220).

Smith (1998) argumenta que a improvisação é um processo de seleção, sequência e justaposição de elementos musicais feitos pelos improvisadores que utilizam materiais pré-existentes selecionados e combinados no momento do improviso (SMITH, 1998, p. 286). Já Campbell (2009) mostra que o improviso é feito de escolhas conscientes e inconscientes do repertório criado pelo improvisador (CAMPBELL, 2009, p. 122). A autora discorre que o ato de improvisar dificilmente é criado do nada, mas sim, baseado em fontes, decorrentes das sensibilidades musicais internalizadas pelo músico (CAMPBELL, 2009, p. 123). Portanto, conforme aponta Sutton (1998), a improvisação musical não deve ser entendida como uma inspiração do momento, mas sim como um processo complexo que deve ser aprendido e praticado ao longo da vida do músico (SUTTON, 1998, p. 71).

Dentro do processo de ensino e aprendizagem da improvisação musical, Nettle (2009) mostra que na música iraniana, uma das metodologias utilizadas nas aulas de improvisação consiste na execução de frases já internalizadas provenientes do arsenal de conhecimento do professor. 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 novas frases em seus improvisos (NETTL, 2009, p. 188). Berliner (1994) afirma que não há problemas em copiar padrões ou fragmentos de frases de outros improvisadores, pelo contrário, é esperado que o improvisador faça isso e estude elementos musicais de outros músicos. Parte do estudo é expandir o vocabulário de frases extraíndo componentes de longos solos e anexando em seus improvisos (BERLINER, 1994, p. 132). Este processo também é visto por Manuel (1998) que afirma que muitos músicos latinos que estudaram o jazz, incorporaram seus elementos na sua forma de tocar (MANUEL, 1998, p. 143).

Portanto, é notável que músicos aprendem a improvisar por meio da imitação de grandes mestres e utilizam o aprendizado durante suas performances. Nettle (2009) afirma que é possível encontrar certos padrões em improvisos de diferentes músicos na música iraniana. Os padrões são carregados através de tradições pessoais constituindo um aspecto importante da performance improvisada (NETTL, 2009, p. 190). Isto também é observado no aprendizado da

improvisação na música latina, onde os materiais utilizados costumam ser grupos de ideias idiomáticas que foram cultivadas pelas gerações de músicos (MANUEL, 1998, p. 143). Da mesma forma ocorre nos improvisos na música indiana, com a utilização de frases que se tornaram características do estilo, pelo uso recorrente na improvisação (VISWANATHAN; COMARCK, 1998, p. 228). No *jazz*, músicos costumam mostrar suas influências utilizando ideias advindas de outros músicos, mantendo a cultura viva, pagando tributo para improvisadores que vieram antes (CAMPBELL, 2009, p. 128).

O fraseado de Allan Holdsworth

Allan Holdsworth (1946-2017) nasceu em Brandford, West Yorkshire (nordeste da Inglaterra). Foi um guitarrista que se destacou pelo seu estilo de improvisação 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). Berendt (2009) argumenta que Holdsworth trouxe o estilo de improvisação do saxofone para a guitarra elétrica, destacando-se por executar linhas melódicas rápidas com a utilização da técnica de ligados, baseadas no estilo *Sheets of sound* de John Coltrane de se improvisar (BERENDT, 2009, p. 428-429). O mesmo é visto por Chang (2020):

Do ponto de vista solista, Allan também emprega algumas ideias de tempo em suas frases que geralmente são exclusivas do rock ou do 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 idiossincrática de esticar os tempos – ou de começar e terminá-los em tempos menos óbvios – tenha sido inspirado no estilo inovador de Coltrane. O uso dramático de “pausas” de Allan para marcar as formas de suas frases também tem uma sensação muito parecida com o saxofone. (CHANG, 2020, p. 40-41 tradução nossa)

Além disso, a construção do fraseado de Holdsworth se relaciona com a forma em que o músico executava padrões de digitação de escalas no instrumento. Holdsworth optava por digitações não usuais que exigiam grande abertura de dedos da mão esquerda, permitindo ao músico a execução de intervalos distantes na guitarra elétrica. Neste trabalho não nos aprofundaremos nos padrões de digitações, iremos nos atentar somente na construção melódica.

Para analisar o fraseado de Holdsworth, transcrevemos frases específicas de dois improvisos em performances recentes, uma de 2007 e outra de 2009. Adicionamos as frases dentro de um *chorus*¹ para exemplificação.

Figura 1 – *Chorus* da improvisação com os exemplos de frases

Chorus da Improvisação



The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of eight staves of music. The first staff shows two phrases: 'Frase de 2009' (measures 1-4) and 'Frase de 2007' (measures 5-8), both with an E7M(9) chord above them. The second staff shows 'Frase de 2007' (measures 9-12) with a D/E chord above. The third staff shows 'Frase de 2009' (measures 13-16) with an E7M(9) chord above. The fourth staff shows 'Frase de 2009' (measures 17-20) and 'Frase de 2007' (measures 21-24) with a D/E chord above. The fifth staff shows three measures of rests with an F/G chord above. The sixth staff shows a first ending (1.) with chords Bm(add 9), D(add 9), and Fm(add 9). The seventh staff shows a second ending (2.) with chords Bm, D, C, Bm, E, and D. The eighth staff shows chords Bm, D, C, B, and A.

Fonte: Transcrição do autor.

Ao observar a (Figura 1) é possível verificar a presença de acordes pertencentes a diferentes campos harmônicos, caracterizando uma harmonia modal. Sendo assim, Holdsworth aplica diferentes escalas sobre estes acordes. Para analisar as frases, utilizamos o método de

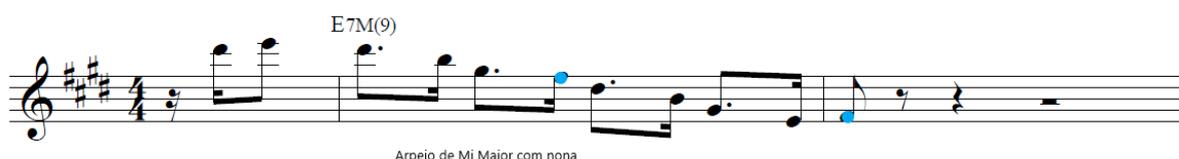
¹ Trecho utilizado pelos músicos para a prática da improvisação musical.

guitarra *Just for the Curious* de Holdsworth (1993) que exemplifica as escalas mais utilizadas pelo músico durante a performance. O método apresenta escalas com sete notas, oito notas, nove notas e também escalas simétricas.

Escalas de sete notas e arpejos

Nesta categoria analisamos três exemplos de frases do guitarrista sobre um acorde maior. Notamos que o músico utiliza a escala maior natural, arpejos e o modo Lídio.

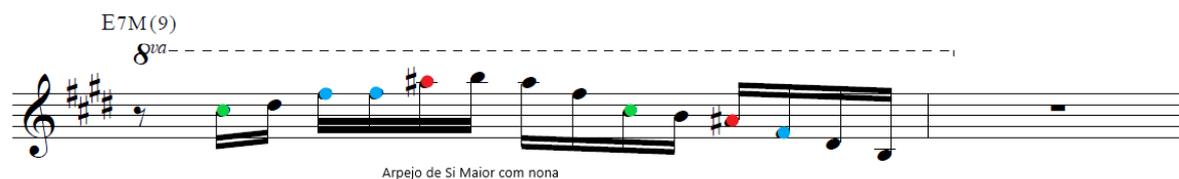
Exemplo 1 - Frase transcrita da improvisação de 2009



Fonte: Transcrição do autor 2009 (2:18-2:20 do vídeo).

No (Exemplo 1) Holdsworth aplica o arpejo de Mi maior com sétima maior, acrescentando a nona do acorde (em azul). A aplicação de arpejos permite tocar todas as notas do acorde da harmonia de forma melódica. Neste exemplo, o arpejo parte do primeiro grau da escala maior natural de Mi Maior. Observe que o arpejo ocorre de forma descendente, se inicia na sétima maior e finaliza na nona maior.

Exemplo 2 - Frase transcrita da improvisação de 2007



Fonte: Transcrição do autor (5:32-5:34 de vídeo).

No (Exemplo 2) Holdsworth executa uma frase que remete ao modo Lídio. Este modo é encontrado no quarto grau da escala maior natural e possui como característica a quarta aumentada. Observe que a frase consiste em um arpejo de Si maior com sétima maior e nona sobre o acorde de Mi maior com sétima maior. A utilização deste arpejo gerou as seguintes

tensões: nona maior: nota Fá# (em azul); quarta aumentada: nota Lá# (em vermelho); e sexta maior: nota Dó# (em verde).

Exemplo 3 - Frase transcrita da improvisação de 2009



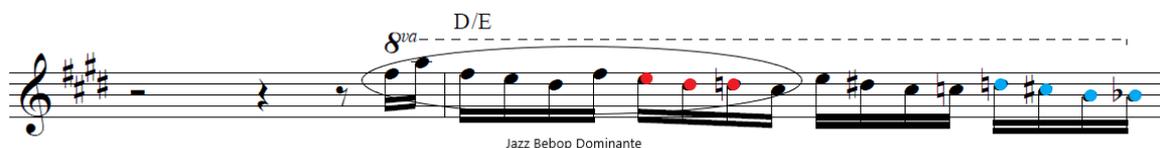
Fonte: Transcrição do autor (2:52-2:55 de vídeo).

No (Exemplo 3) Holdsworth faz a utilização da escala maior natural de Si Maior, estabelecendo a sonoridade do modo Lídio, como no exemplo anterior. Esta frase gerou as seguintes tensões: sexta maior: nota Dó# (em verde); quarta aumentada: Lá# (em vermelho); nona maior: nota Fá# (em azul).

Escalas com oito notas e cromatismos

Nesta categoria analisamos frases onde Holdsworth utiliza escalas com oito notas e cromatismos. Observamos que entre as escolhas do guitarrista, as escalas bebop são as mais comuns. Elas consistem em escalas tradicionais com notas adicionadas. A escala maior por exemplo, com o acréscimo da quinta aumentada recebe o nome de escala jazz bebop maior. Já a escala dominante com o acréscimo da sétima maior, recebe o nome de escala jazz bebop dominante. A escala menor melódica com a sétima menor adicionada recebe o nome de escala jazz bebop menor melódica ou jazz bebop menor. Observe como Holdsworth aplica estas escalas em seus improvisos:

Exemplo 4 - Frase transcrita da improvisação de 2009

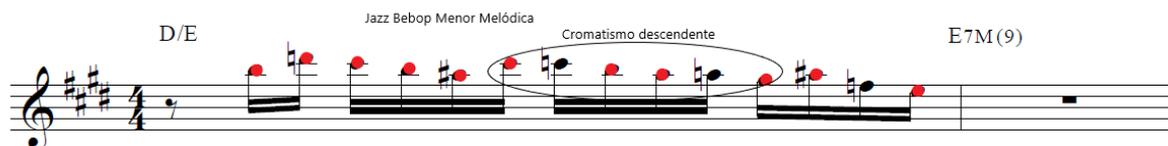


Fonte: Transcrição do autor (2:57-2:59 de vídeo).

No (Exemplo 4) Holdsworth executa uma frase rápida aplicando a escala jazz bebop dominante (no círculo), passa de forma descendente pelas notas Mi, Ré#, Ré (em vermelho),

prossegue tocando as notas Mi, Ré#, Dó#, e Dó \flat , e finaliza com uma passagem ligando as notas Ré, Dó#, Si e Si \flat (em azul).

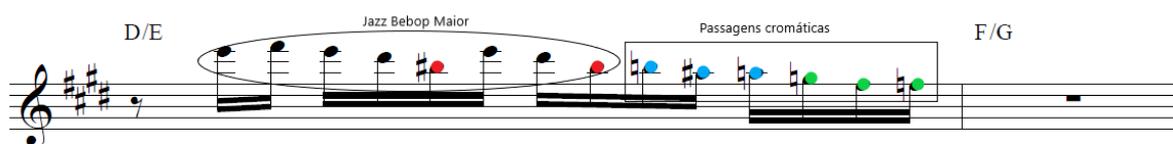
Exemplo 5 - Frase transcrita da improvisação de 2007



Fonte: Transcrição do autor (4:58-4:59 do vídeo).

No (Exemplo 5) Holdsworth aplica a escala jazz bebop menor melódica. Neste trecho, o guitarrista utiliza esta escala em Si menor (notas em vermelho). Também executa um cromatismo descendente ligando as notas Dó#, Dó \flat , Si, Lá#, Lá \flat , Sol# (em círculo) e prossegue tocando as notas Lá#, Fá e Mi.

Exemplo 6: Frase transcrita da improvisação de 2007



Fonte: Transcrição do autor (5:04-5:06 do vídeo).

No (Exemplo 6) o guitarrista faz a utilização da escala jazz bebop maior. Holdsworth inicia a frase tocando a escala na qual a característica é o acréscimo da quinta aumentada (em vermelho). Neste trecho, há duas passagens cromáticas, a primeira ligando as notas Si \flat , Lá# e Lá \flat (em azul), e a segunda ligando as notas Sol, Fá#, Fá \flat , e Mi (em verde) ambas de forma descendente.

Conclusões

Neste trabalho observamos que os estudos na área da improvisação musical demonstram que a transcrição musical é uma das ferramentas que auxiliam no processo de aprendizado da improvisação musical, visto que a partir deste processo é possível adquirir um

maior vocabulário de frases e ferramentas improvisativas, além de conhecer o estilo de improvisação de grandes improvisadores.

Ao transcrever e analisar o fraseado do guitarrista presenciamos a utilização de arpejos, escalas e passagens cromáticas. Constatamos que a escala maior natural, modo Lídio e as escalas bebop estão presentes nas frases do músico. Além disso, notamos que o guitarrista faz também a junção de escalas com passagens cromáticas. Todos estes elementos constituem o seu estilo de improvisação. Sabendo disso, conseguimos traçar um panorama inicial do fraseado do guitarrista, que irá nos auxiliar em nossa prática musical.

Referências

Allan Holdsworth (Fred) {JohnFloyd}. Allan Holdsworth (Compositor). (Allan Holdsworth, guitarra), Chad Wackerman, bateria), (Jimmy Haslip, baixo elétrico). California: Yoshi's bar, 2007 [Disponibilizado em: 14 de set. 2010]. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Y1l1FS-YcT0>. Acesso em: 02 de jun. 2022.

Allan Holdsworth – Fred 2009. Allan Holdsworth (Compositor). (Allan Holdsworth, guitarra), (Chad Wackerman, bateria), (Ernest Tibbs, baixo elétrico). New York: IMAC Theater, 2009 [Disponibilizado em: 2 maio, 2009] Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=G1-b7r9Dpa8>. Acesso em: 02 de jun. 2022.

BERENDT, Joachim-Ernst; HUESMANN, Günther. *The Jazz Book: From Ragtime to the 21st Century*. 7. ed. Chicago: Lawrence Hill Books, 2009. 735p.

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 (Eds.). *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.

FELLEZS, Kevin. *Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk and the Creation of Fusion*. Durham: Duke University Press, 2011. 312p.

GIOIA, Ted. *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 1997. 480p.

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

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

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.

MURPHY, John P. Beyond the improvisation class learning to improvise in a university jazz studies program. In: SOLIS, Gabriel; NETTL, Bruno (Eds.). *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, v. 60, n. 1, p. 1-19, 1974.

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

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.

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.

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, p. 219-233.