



Análise das diferentes escolhas de Allan Holdsworth sobre um acorde menor

Cássio Gabriel Ronchetti¹

Categoria: Comunicação
DOI: 10.5281/zenodo.10283600

Recebido em 22/10/2023
Aprovado em 01/12/2023

Resumo: Neste trabalho buscamos analisar diferentes frases do guitarrista Allan Holdsworth em improvisações no tema *Proto Cosmos*. Foi utilizado como base de análise o método *Just for the Curious* (1993) que discute as concepções e escalas mais utilizadas pelo guitarrista durante a improvisação. Como referencial teórico nos embasamos no conceito de modelo de Nettl (1974, 2009) e nos conceitos de referente e base do conhecimento de Pressing (1984, 1988, 1998), além de estudos da área de improvisação musical que demonstram a importância do processo de transcrição de frases e solos como ferramenta de aprendizado da improvisação. Como resultado, foi possível mapear as diferentes escolhas melódicas de Holdsworth sobre um acorde menor.

Palavras-chave: Improvisação musical. Guitarra elétrica. Allan Holdsworth.

Improvisation on the Electric Guitar: Analysis of Allan Holdsworth's Different Choices Over a Minor Chord

Abstract: In this work we seek to analyze different phrases by guitarist Allan Holdsworth in improvisations on the tune *Proto Cosmos*. The *Just for the Curious* method (1993) was used as a basis for analysis, which discusses the conceptions and scales most used by the guitarist during an improvisation. As a theoretical reference, we are based on the concept of model by Nettl (1974, 2009) and on the concepts of referent and knowledge base by Pressing (1984, 1988, 1998), in addition to studies in the area of musical improvisation that demonstrate the importance of the process of transcription of phrases and solos as a tool for learning improvisation. As a result, it was possible to map Holdsworth's different melodic choices over a minor chord.

Keywords: Musical Improvisation. Electric Guitar. Allan Holdsworth.

Introdução

Allan Holdsworth (1946-2017) foi um músico que desenvolveu capacidades melódicas e harmônicas de complexa execução para a guitarra elétrica, sendo considerado um dos grandes inovadores do instrumento. Neste trabalho, a atenção está voltada a dimensão melódica. Foram examinadas diferentes frases do músico em

¹ Mestrando em Música, UNIRIO, Centro de Letras e Artes, cassioronchetti@edu.unirio.br.



improvisações sobre um mesmo acorde objetivando compreender de forma aprofundada as concepções melódicas empregadas pelo músico. Na primeira parte realizamos a revisão dos trabalhos sobre a improvisação musical. Na segunda parte realizamos a revisão bibliográfica do único método de improvisação de Allan Holdsworth. Na terceira parte mapeamos por meio de transcrições, as escalas e as escolhas melódicas mais utilizadas pelo músico. Como conclusão, constatamos que Holdsworth detém um vasto repertório de ideias para a prática improvisada.

1 Estudos da área da Improvisação Musical

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)²

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

² 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).



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 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 no grau de familiaridade que o músico tem com ele (PRESSING, 1998, p. 52).

Outro conceito encontrado nos trabalhos da área de 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).³

No 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).

³ 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).



Nettl (2009) discorre que os mestres da música carnática diferem substancialmente a forma na 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 inicialmente executando versões embelezadas ou elaboradas das memorizadas. (NETLL, 2009, p. 188, tradução nossa)⁴

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 existe 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).⁵

⁴ 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 (NETTL, 2009, p. 188).

⁵ 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



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 extraíndo 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).⁶ 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” (CAMPBELL, 2009, p. 128, tradução nossa).⁷ 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)⁸. 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).⁹

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).

⁶ Students should frequently or continuously absorb the performances of experted musicians (CAMPBELL, 2009, p. 124).

⁷ 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).

⁸ Since the 1940s, many Latin musicians have in formally studied jazz and freely incorporated elements from it into their playing (MANUEL, 1998, p. 143).

⁹ 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).



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).¹⁰

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 termo.

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 e ajustados com base na otimização do desempenho improvisado (PRESSING, 1998, p. 53-54, tradução nossa).¹¹

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

¹⁰ There are also phrases which have become "characteristic" because of their pervasive use in improvisation (VISWANATHAN; COMARCK, 1998, p. 228).

¹¹ 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).



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).¹²

Conforme exposto por 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). Na próxima seção discutiremos sobre método de improvisação do guitarrista.

2 O método *Just for the Curious*

O método *Just for the Curious* (1993) traz as considerações de Holdsworth sobre a prática da improvisação musical e reflexões acerca da construção de acordes em suas composições. Este material consiste na extensão de uma videoaula, onde o guitarrista apresenta as escalas fundamentais empregadas por ele em suas improvisações, além de performances musicais com seu grupo.

Grande parte do aprendizado do guitarrista ocorreu de forma autodidata, desta forma, na videoaula Holdsworth (1993) afirma que “no meu próprio sistema, as escalas não apresentam nomes ou modos; elas possuem símbolos, visto que eu não penso em nenhuma escala tendo começo ou fim” (HOLDSWORTH, 1993, p. 3).¹³ Iremos dialogar a seguir sobre algumas das escalas mencionas por ele.

Ao discutir a Escala Maior, Holdsworth afirma utilizá-la com frequência sobre

¹² 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).

¹³ In my system, scales do not have names or modes; they have symbols, as I do not think of any 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).



acordes menores (HOLDSWORTH, 1993, p. 6). O guitarrista justifica que prefere pensá-la como uma escala menor com a sexta maior, na qual conhecemos como modo dórico. Holdsworth também discorre sobre as escalas Menor Melódica, Menor Harmônica, e Menor Melódica com #4, apesar de discuti-las brevemente, demonstrando apenas o nome mais próximo derivado a partir do símbolo criado por ele para a identificação de cada uma, além de diagramas com a digitação e acordes ao longo do braço do instrumento. Em relação ao nome de cada uma dessas escalas, nota-se uma tendência por parte do músico em classificá-las em termos intervalares, visto que acaba nomeando a Menor Melódica de Escala menor com a sétima maior, a Menor Harmônica de Escala menor com a sétima maior e sexta bemol, e a Menor Melódica com #4 como Escala menor com sétima maior e quarta aumentada (HOLDSWORTH, 1993, p. 8-10).

Os símbolos utilizados por ele para identificação de cada uma das escalas mencionadas anteriormente são os seguintes:

Dx	D(x)	D(x) ⁻⁶	D(x)#4
Escala Maior	Escala Menor Melódica	Escala Menor Harmônica	Escala Menor Melódica #4

Fig. 1. Símbolos utilizados por Holdsworth para identificação das escalas.

Veja que ele utiliza a letra x para cifrar uma escala como menor. Observe por exemplo, que Holdsworth cifra a Escala Maior com um símbolo de Ré Menor, pois conforme mencionado anteriormente, acha mais simples pensá-la como uma escala menor com a sexta maior. Já nas escalas que possuem a sétima maior, Holdsworth adiciona um círculo em volta do x para sua identificação. Os demais intervalos aparecem no expoente da cifra criada por ele.

O músico discute também sobre dois tipos de escalas *bebop* menores, ambas caracterizadas com os intervalos da Escala Menor Melódica, porém com o acréscimo de notas extras, constituindo escalas de oito notas. Sendo a primeira a Escala Menor Melódica acrescida da sétima menor, na qual ele chama de Escala de *Jazz* Menor. E a segunda, a Escala Menor Melódica com a sexta bemol adicionada. Holdsworth dialoga brevemente sobre cada uma destas escalas, não apresentando exemplos reais de como as utiliza em situações de improvisação. O músico afirma que



Eu tento não praticar tudo que irei tocar, visto que não aprendo nenhum lick em particular ou algo similar. Eu não consigo tocar combinando vários licks juntos, pois não é a maneira que eu penso sobre improvisação. Eu apenas penso em todas as notas disponíveis e tento fazer melodias com elas. Não deixe suas mãos ditarem o que você pensa que pode fazer. (HOLDSWORTH, 1993, tradução nossa).¹⁴

Na próxima seção iremos demonstrar os caminhos melódicos feitos por ele e verificar a utilização das escalas mencionadas em seu método.

3 O fraseado de Allan Holdsworth

Analisamos algumas escolhas feitas pelo guitarrista em improvisos no *tema Proto Cosmos* (1992, 2009, 2010), ambas em formato audiovisual. Nossa atenção está especificamente voltada as frases curtas realizadas sobre o acorde de C#m7(9). Nas transcrições, além da notação musical, adicionamos o recurso da tablatura, permitindo visualizar com precisão a digitação do guitarrista no braço do instrumento.

Constatamos que Holdsworth recorre a região das duas primeiras cordas da guitarra com certa frequência para execução de frases de curta duração. Observamos que muitas destas vezes o músico emprega um padrão de quarta justa ao iniciar estas frases. Veja este primeiro exemplo:

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

C#m7(9)

9 9 14 12

Fig. 2. Primeira frase da improvisação de 1992.

Observe o padrão de quartas justas sendo utilizado na parte inicial da frase, note que Holdsworth adianta a frase sobre o acorde no compasso anterior, como uma espécie de anacruse. Os intervalos gerados nesta frase são respectivamente, quinta justa, fundamental, quarta justa e terça menor sobre o acorde da progressão.

¹⁴ 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 available, and you just try to make melodies out of them. Don't let your hands dictate what you think you can do (HOLDSWORTH, 1993).



Tendo em vista a configuração deste primeiro exemplo, notamos no próximo à expansão deste conceito anterior.

Proto Cosmos 1992 [2:17-2:18]

C#m7(9)

Fig. 3. Frase com quartas justas e saltos de cordas.

Veja que Allan utiliza desta vez dois padrões iniciados em quartas justas. O primeiro da quinta para a quarta corda da guitarra elétrica, tocando as notas Dó# e Fá# respectivamente, e o segundo partindo da segunda para a primeira corda, executando as notas Ré# e Sol#. Além disso, veja que o músico utiliza saltos de cordas.

Ambos os exemplos anteriores utilizam notas pertencentes a Escala Menor Natural de C#m. Já no próximo iremos observar uma frase na qual Holdsworth considera o acorde menor como segundo grau da Escala Maior.

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

C#m7(9)

Fig. 4. Escala de Si Maior sobre C#m7(9)

Note que Holdsworth utiliza a Escala de Si Maior sobre o acorde menor, inferindo o Modo Dórico sobre o acorde, a partir da utilização da nota Lá#, sexta maior. Já ao final da frase, o músico opta por tocar a terça maior do acorde menor.

No próximo exemplo Holdsworth faz utilização de Escalas com notas adicionadas e passagens cromáticas.



Proto Cosmos 2009 [0:59-1:01]
C#m7(9)

Fig. 5. Escala Menor Melódica #4 com notas adicionadas.

Observe que neste exemplo o guitarrista aplica uma frase sobre C#m7(9) com notas adicionadas. No método *Just for the Curious* (1993) menciona utilização de escalas de 8, 9 notas, chamadas por ele de Escala de Jazz. Neste exemplo, podemos observar a utilização das notas pertencentes a Escala Menor Melódica com #4, caracterizada pela sexta maior Lá# e a quarta aumentada vista enarmonicamente como Sol bequadro. Além disso, observa-se que Holdsworth faz a utilização de uma passagem cromática ligando a nota Fá#, Fá bequadro e Mi.

No próximo seguinte, Holdsworth faz utilização de tríade aumentada sobre o acorde menor.

Proto Cosmos 2010 [58:43-58:44]
C#m7(9)

Fig. 6. Tríade aumentada contida na Escala Menor Melódica e Harmônica.

Neste exemplo, Holdsworth executa a tríade aumentada de Sol sobre o acorde menor, com o acréscimo da nota Dó# entre ela. Esta tríade pode ser encontrada no terceiro grau dos campos harmônicos da Escala Menor Melódica e Harmônica.

Considerações finais

Conforme Nettl aponta, a improvisação musical é baseada em materiais provenientes de um modelo na qual o improvisador exerce suas escolhas. Desta forma, no



método do guitarrista intitulado *Just for the Curious* (1993), foi possível constatar o modelo utilizado por ele, que consiste na utilização de símbolos para identificação das escalas que podem ser utilizadas em sua prática de improvisação musical.

Por meio do processo de transcrição das frases de Holdsworth, foi possível constatar com maior precisão a forma específica na qual o músico constrói suas linhas melódicas, que conforme Pressing aponta, o músico durante o processo de improvisação faz a utilização de um referente, uma imagem-guia visual, como por exemplo, as digitações específicas utilizadas por ele, na qual as utiliza como um esquema na geração do material improvisado, permitindo uma diminuição no processo de seleção e criação musical durante a improvisação musical, tendo em vista que podem ser praticadas antes da performance.

Ao escutar os diferentes improvisos de Holdsworth, constatamos que o músico possui uma grande fluência em navegar artisticamente selecionando os materiais procedentes de sua base do conhecimento. Conforme vimos anteriormente, Pressing aponta que um improvisador avançado é aquele que conhece os materiais musicais nos mínimos detalhes e em diferentes perspectivas, aspectos observados em Holdsworth. Visto que o músico faz a utilização de diferentes escalas, possibilitando diversas sonoridades para seus solos. Além de ser capaz de variar suas ideias, induzir ideias novas proporcionando diferentes contrastes em sua improvisação.

Por fim, tendo em vista a maior familiaridade com as escolhas melódicas do músico, um modelo e alguns referentes utilizados por ele, podemos agora nos basear nestas frases como um ponto de partida para a prática da improvisação musical. Conforme os estudos apontam, não existem restrições no processo de aprendizado de padrões ou fragmentos de frases de outros músicos. Os trabalhos da área comprovam que parte da prática do estudo da improvisação musical consiste na imitação e memorização de frases prontas para a utilização durante a performance. Uma fração do aprendizado consiste na extração de componentes de solos maiores e diferentes performances de grandes improvisadores para o enriquecimento e refinamento da base do conhecimento.

Referências

Allan Holdsworth – Guitar Lesson 01. Allan Holdsworth. Steve Scoville. Estados Unidos: 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 – Proto Cosmos 2009. Allan 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.

Allan Holdsworth Leverkusen 2010 Full Footage. Allan Holdsworth (Compositor), Allan 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.

BERLINER, Paul F. **Thinking in jazz: The Infinite 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.

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

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

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.

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.

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.