

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Pablo Souza

**ARRANJOS E IMPROVISações PARA CONTRABAIXO SEM
ACOMPANHAMENTO EM
*DAVE HOLLAND SOLO AT JAZZBALICA 2003***

BELO HORIZONTE
2023

Pablo Souza

**ARRANJOS E IMPROVISACÕES PARA CONTRABAIXO SEM
ACOMPANHAMENTO EM
*DAVE HOLLAND SOLO AT JAZZBALICA 2003***

Versão Final

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação
em Música da Escola de Música da
Universidade Federal de Minas Gerais, como
requisito parcial para a obtenção do grau de
Doutor em Música.

Orientador: Professor Dr. Fausto Borém.

BELO HORIZONTE
2023

S729a

Souza, Pablo.

Arranjos e improvisações para contrabaixo sem acompanhamento em Dave Holland at Jazzbaltica 2003
[manuscrito] / Pablo Souza. - 2023.
279 f., enc.; il.

Orientador: Fausto Borém.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Arranjos (Música). 4. Improvisação (Música). 5. Holland, Dave, 1946-. 6. Contrabaixo. I. Borém, Fausto, 1960-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.2



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno **Pablo Camisão Melo de Souza**, em 06 de setembro de 2023, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Fernando Macedo Rodrigues
Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. Valdir Claudino
Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. André Machado Queiroz
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Cléber José Bernardes Alves
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Fausto Borem de Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 07/09/2023, às 16:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andre Machado Queiroz, Professor do Magistério Superior**, em 08/09/2023, às 13:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cleber Jose Bernardes Alves, Professor do Magistério Superior**, em 11/09/2023, às 10:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Valdir Claudino, Músico**, em 11/09/2023, às 13:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Macedo Rodrigues, Usuário Externo**, em 19/09/2023, às 09:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2567211** e o código CRC **1F930746**.

Dedico este trabalho à minha filha, Lis Lago Souza.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço o Prof. Dr. Fausto Borém, meu primeiro professor de contrabaixo acústico, orientador nessa jornada e eterna influência musical. Fausto me ensinou muito mais do que as técnicas e os conceitos do contrabaixo. Levei para a vida suas lições sobre foco e disciplina, sem as quais eu não teria conseguido ingressar em um curso de Pós-Graduação.

Agradeço meus colegas da área de Música Popular da UFMG pela compreensão e ajuda em meus momentos de ausência. Agradeço especialmente os professores André Limão Queiroz e Cléber Alves, que me incentivaram e ajudaram desde a etapa de reflexões de meu pré-projeto de pesquisa até à conclusão desse doutoramento.

Agradeço os membros do Departamento de Pós-Graduação da escola, em especial à Geralda, pela competência, paciência, disponibilidade e agilidade nos momentos de urgência.

Agradeço a todos os meus professores de contrabaixo elétrico e acústico pelos ensinamentos que, de alguma forma, estão representados nas análises desse trabalho. Além do prof. Fausto Borém, são eles: o saudoso Paulinho Carvalho, Giovanni Mendes, Milton Ramos, Marco Aurélio, Valdir Claudino e, em especial, Chris Fitzgerald, quem me ensinou a metodologia de praticar na instrumentação contrabaixo sem acompanhamento e me influenciou a fazer os tipos de análise contidas nesse trabalho. Agradeço também o professor e saxofonista Mike Tracy, que me concedeu uma bolsa de mestrado na Universidade de Louisville, nos EUA, em 2010.

Finalmente, gostaria de agradecer à minha família e especialmente minha filha por me ensinar sobre o amor e me incentivar a ser uma pessoa melhor todos os dias. Tudo o que eu faço é por ela. Te amo, Filha.

RESUMO

Esta tese é um estudo de caso sobre as práticas de performance observadas em arranjos e improvisações do contrabaixista britânico Dave Holland em cinco faixas para contrabaixo sem acompanhamento contidos na fonte primária constituída pela gravação em vídeo do concerto *Dave Holland Solo at JazzBaltica 2003*. Primeiramente, através de entrevistas, artigos em periódicos e livros, aborda-se os contextos biográfico, histórico e social (GRIDLEY, 2009) de Holland. Em seguida, discute-se os referenciais teóricos relacionados à análise e teoria musical (GRELA, 1992; LEVINE, 1995; TUREK, 2007; MED, 1996), improvisação (COKER, 1989; MARTIN, 1996; SANTIAGO, 2006) e rítmica (COHEN, 2007; GAULDIN, 2004; HOENIG; WEIDENMULLER, 2009; PAULI; PAIVA, 2015). Finalmente, aspectos relevantes de arranjo, interpretação e improvisação de Holland no contrabaixo foram selecionados, analisados e apresentados em exemplos musicais constituídos por *MaPAs* (Mapas de Performance Audiovisual), *EdiPAs* (Edições de Performance Audiovisual) e transcrições completas na forma de *EdiPs* (Edições de Performance) (BORÉM, 2018 e 2016). Vários elementos de arranjo e improvisação no contrabaixo foram reconhecidos, discutidos e ilustrados como traços estilísticos de Holland: recursos dramáticos, harmonização melódica no contrabaixo, padrões de digitação, técnicas tradicionais e estendidas, modelos de improvisação escalar-interválico, motivico e temático, *licks*, *pathways*, *CESH*, procedimentos *inside-outside*, exposição-desenvolvimento-agrupamento motivico, deslocamentos rítmicos, deslocamento métrico, métrica sobreposta e mudança de métrica.

Palavras-chave: contrabaixista Dave Holland; Dave Holland Solo at JazzBaltica 2003; contrabaixo solista; arranjo e improvisação em jazz; análise de vídeos de música.

ABSTRACT

This thesis is a case study on British double bassist Dave Holland's performance practices as observed in the arrangements and improvisations present in five tracks for double bass without accompaniment contained in the primary source, which is comprised of the video recording of the concert *Dave Holland Solo at JazzBaltica 2003*. Firstly, Holland's historical, biographical and social contexts (GRIDLEY, 2009) are reviewed through published interviews, articles in journals, and books. Then, the theoretical references related to musical analysis and music theory (GRELA, 1992; LEVINE, 1995; TUREK, 2007; MED, 1996), improvisation (COKER, 1989; MARTIN, 1996; SANTIAGO, 2006), and rhythm (COHEN, 2007; GAULDIN, 2004; HOENIG; WEIDENMULLER, 2009; PAULI; PAIVA, 2015) are discussed. Finally, Holland's relevant aspects of arrangement, interpretation, and improvisation on the double bass were selected, analyzed, and presented (BORÉM, 2016) through musical examples constituted by *MaPAs* (map of audio-visual performance), *EdiPAs* (edition of audio-visual performance) and thorough transcriptions in *EdiPs'* format (performance edition) (BORÉM, 2018 e 2016). Several arrangement and improvisation elements are recognized, discussed and illustrated as Hollands' stylistic traits on the double bass: dramatic devices, melodic harmonization on the double bass, fingering patterns, traditional and extended techniques, models of scalar-intervalic improvisation, motivic and thematic improvisation, licks, pathways, CESH, inside-outside approaches, exposition-development-grouping of motives, rhythmic shifts, metric shifts, superimposed metric and change of metrics.

Keywords: bassist Dave Holland; Dave Holland Solo at JazzBaltica 2003; double bass soloist; arrangement and improvisation in jazz; music video analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do álbum Emerald Tears, de 1977.....	56
Figura 2 - Capa do álbum Ones All, de 1993.....	57
Figura 3 - A figura à esquerda mostra a notação de figuras de colcheia conforme encontrada em partituras, leadsheets e transcrições de jazz. A figura à direita mostra aproximadamente como as figuras de colcheia devem ser interpretadas pelo performer.	65
Figura 4 - O sistema de cima mostra um exemplo de notação de condução de jazz na bateria, como encontrado em partituras e métodos do gênero. O sistema de baixo mostra um exemplo de como a baterista deve interpretar a notação do sistema acima	66
Figura 5 - Exemplo de notação de um tipo de condução do samba na bateria.....	66
Figura 6 - Símbolos de articulação e realização sugeridos por BERLINER (1994).....	67
Figura 7 - MaPA com sequência de pizzicatos realizados pelos dedos médio (2) e indicador (1) com a mão direita em posição oblíqua em relação ao espelho do instrumento.	70
Figura 8 - MaPA com sequência de pizzicatos realizados pelos dedos anelar (3) e indicador (1) com a mão direita em posição transversal ao espelho do instrumento.	70
Figura 9 - <i>EdiPA</i> do bicorde com a nota da melodia Fá, digitada pelo dedo 1 na corda II e a nota do baixo Lá ^b , digitada pelo dedo 2 na corda IV.....	71
Figura 10 - Leadsheet de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore), editada pelo autor.	82
Figura 11 - Introdução do arranjo de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore) tocado por Holland. .	84
Figura 12 - <i>EdiPA</i> de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore) que destaca os movimentos de mão esquerda de Holland na realização de staccatos na corda solta IV.....	85
Figura 13 – Sessão A do arranjo de Holland para <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore), com a frase <i>a</i> destacada por colchetes em azul e o acompanhamento com pedal em ostinato, destacado por colchetes em marrom, vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas e <i>glissandos</i> representados por linhas ligando as notas Fá#3 e Sol#3.....	85
Figura 14 – <i>EdiPA</i> que mostra a digitação utilizada por Holland na realização da frase <i>a</i> (c.9) em <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore). Os fotogramas superiores representam a primeira semifrase, e os inferiores, representam a segunda semifrase. As setas em vermelho ligam alguns fotogramas às suas respectivas notas na partitura, e as setas brancas representam o movimento de <i>glissando</i>	86
Figura 15 – Parte B do arranjo de Holland em <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore), com as frases <i>a</i> , <i>b</i> e <i>c</i> destacadas por colchetes em azul; Pedal em ostinato destacado por colchetes em marrom; <i>Hammer-on</i> e <i>pull-offs</i> abreviados e destacados em laranja; Vibratos representados pelas linhas onduladas pretas acima das notas; <i>Glissandos</i> destacados por linhas finas ligando as notas Fá#3 e Sol#3.	87
Figura 16 – <i>EdiPA</i> com fotogramas tirados do minuto [03:05] da gravação de <i>Three Step Dance</i> , que mostra a digitação e articulação usadas por Holland para a execução da frase <i>c</i> nos c. 90 e 91.	88
Figura 17 – Sessão C de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore), com a frase <i>a</i> destacada por colchete azul; O trecho improvisado a partir da palavra IMPROV em azul marinho; Semi frase improvisada <i>b'</i> em verde; <i>Lick a</i> em vermelho; Pedal em ostinato destacado por colchete marrons; <i>Hammer on</i> e <i>pull off</i> em laranja; Vibratos representados pelas linhas onduladas pretas acima das notas.	89
Figura 18 – Sessão D de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore) com a frase <i>a</i> em colchete azul; Trecho improvisado com a frase <i>b''</i> em verde; <i>Lick b</i> em colchete vermelho; <i>Enclosure</i> em círculo azul e pedal em ostinato em colchetes marrons; Vibratos amplos e longos representados pelas linhas onduladas pretas acima das notas.	90

Figura 19 – Sessão <i>E</i> de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore) com as frases <i>a</i> , <i>b</i> e <i>c</i> em colchetes em azul; Improvisação nos c. 38-40; Semi frase <i>b'''</i> em colchete verde; <i>Kicks</i> em colchete vermelho; Pedal em ostinato em colchetes marrons; Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas.	91
Figura 20 – Sessão <i>F</i> do arranjo de <i>Three Step Dance</i> , com a frase <i>a</i> em azul; improvisação nos c. 47-50; Período com frases antecedente <i>a</i> e consequente <i>b</i> em verde; <i>Pull Offs</i> em laranja; pedal em ostinato em marrom; Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas.	92
Figura 21 – <i>EdiPA</i> com fotogramas que mostram o movimento corporal de Holland na realização da frase antecedente <i>a</i> durante a improvisação em <i>Three Step Dance</i> . As setas em vermelho ligam os fotogramas a suas respectivas notas na partitura.	92
Figura 22 – Sessão <i>G</i> de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore), improvisada com <i>enclosures</i> destacadas por círculos em azul; Pedal em ostinato em colchete marrom; Frase <i>Pathway</i> destacada por colchete vermelho.	93
Figura 23 – <i>EdiPA</i> com fotogramas ligados à partitura, por setas vermelhas, que mostram as decisões de digitação de Holland na realização do <i>Pathway a</i> da sessão <i>G</i> de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore).	94
Figura 24 – Sessão <i>H</i> de <i>Three Step Dance</i> com frases <i>a</i> e <i>b</i> destacadas por colchetes em azul; <i>Pathway b</i> destacado por colchete vermelho; Pedal ostinato na corda A em colchete marrom e <i>enclosures</i> em círculos em azul; Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas.	95
Figura 25 – Sessão <i>I</i> de <i>Three Step Dance</i> com dissonância métrica gerada pelo agrupamento de seis semicholcheias que, superposto, formam uma subdivisão de compassos em 3/8 sobre o 3/4 predominante. Vibrato representado por uma linha ondulada preta foi colocado acima das notas.	96
Figura 26 – <i>EdiPA</i> que mostra a realização do bicorde com intervalo de 7 ^a para o acorde A7 realizado por Holland no c. 73 de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore). O vibrato é representado pela linha ondulada preta acima da nota Sol2, digitada na corda II.	97
Figura 27 – Sessão <i>J</i> de <i>Three Step Dance</i> com dissonância métrica gerada por sequência de agrupamento métrico em 5/8 sobre o compasso 3/4 predominante. Vibrato representado pela linha ondulada preta acima da nota Sol2, digitada na corda I.	98
Figura 28 – <i>EdiPA</i> com fotogramas que mostram a digitação utilizada por Holland na realização do agrupamento métrico em 5/8 na sessão <i>J</i> de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore)..	98
Figura 29 – Sessão <i>K</i> de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore) inteiramente improvisada com o <i>Pathway c</i> , destacado em verde; Sequências com agrupamentos motivicos em vermelho; <i>Hammer ons</i> em laranja; Pedal em ostinato em marrom; Frase <i>C</i> em azul.	100
Figura 30 – <i>EdiPA</i> com fotogramas ligados as respectivas notas na pauta que revelam a digitação utilizada por Holland na realização da frase escalar-interválica de A7 n. 81 de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore).	101
Figura 31 – <i>EdiPA</i> com fotogramas que mostram a digitação do <i>Pathway C</i> da sessão <i>K</i> de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore), formado por inversões do arpejo descendente de A7.	102
Figura 32 – Sessão <i>L</i> de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore) com a semifrase <i>a</i> destacada em azul; <i>Blue notes</i> destacadas por setas em azul claro; Motivo da Frase <i>a</i> improvisada da sessão <i>F</i> em verde; Bicordes em trítone em vermelho; <i>Hammer on</i> e <i>Pull Offs</i> em laranja; <i>Enclosures</i> em círculo azul; Pedal ostinato em colchetes marrons. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas.	102
Figura 33 – <i>EdiPA</i> com fotogramas que mostram a realização do <i>glissando</i> ascendente e descendente localizado no c. 103, no final da sessão <i>L</i> de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore).	104

Figura 34 – Sessão <i>M</i> de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore) com <i>blue notes</i> destacadas por setas em azul claro e trecho <i>outside</i> destacado por colchete vermelho; Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas.	105
Figura 35 – Sessão <i>N</i> de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore) com <i>Pathway d outside</i> destacado em lilás; Sequência quartal em azul claro com abordagem <i>inside</i> em verde e <i>outside</i> em laranja; <i>Lick c</i> em vermelho e <i>enclosure</i> em círculo azul escuro.	106
Figura 36 – Sessão <i>O</i> de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore) com a Frase <i>a</i> destacada em azul; Métrica quaternária destacada por barras de compasso em vermelho; Intervalos de 6 ^{as} em verde e pedal em ostinato em marrom.	107
Figura 37 – <i>EdiPA</i> com fotografamas tirados da mão direita de Holland no momento da realização da sequência de intervalos de 6 ^a diatônicas em E7 Mixolídio no arranjo de Holland para <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore). O vibrato é representado pela linha ondulada preta acima da nota Mi3, no c. 128.	107
Figura 38 – Sessão <i>P</i> de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore) com frases <i>a</i> e <i>b</i> destacadas em azul; Sequência com figuras rítmicas de semicolcheia e fusa em grupos de quatro notas articuladas por <i>pull offs</i> , destacadas em verde e vermelho de acordo com os grupos motivicos. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas.	108
Figura 39 – <i>EdiPA</i> com fotografamas da realização virtuosística de sequência de figuras de semicolcheia e fusa articuladas em <i>pull offs</i> nos c. 136-137 da sessão <i>P</i> de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore).	109
Figura 40 – Sessão <i>P</i> de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore) com sequência destacada em verde; Enclosures em azul; Bicorde de 7 ^a destacado em colchete vermelho; Vibrato amplo representado pela linha ondulada preta acima da nota Sol3.	110
Figura 41 – Sessão <i>Q</i> de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore) com <i>CESH a</i> e <i>CESH b</i> destacados em azul; Frase com intervalos em 6 ^a destacada em verde.	111
Figura 42 – <i>EdiPA</i> com fotografamas das posições de digitação utilizadas por Holland na realização do procedimento <i>CESH a</i> , nos c. 144-145 da sessão <i>Q</i> de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore).	112
Figura 43 – <i>EdiPA</i> com fotografamas que mostram as posições de digitação utilizadas por Holland na realização da <i>CESH b</i> da sessão <i>Q</i> de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore).	113
Figura 44 – <i>EdiPA</i> com fotografamas que mostram a digitação de Holland para a frase com 6 ^{as} nos c. 148-149 da sessão <i>Q</i> de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore).	114
Figura 45 – Sessão <i>R</i> de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore) com abordagens <i>outside</i> destacadas em vermelho; <i>Enclosure</i> e frases em intervalos de quarta justa em azul; Cromatismo em verde; Pedal na corda A em marrom.	115
Figura 46 – <i>EdiPAs</i> com fotografamas que mostram a digitação do trecho <i>outside</i> tocado por Holland nos c. 152-153 da sessão <i>R</i> de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore).	116
Figura 47 – Sessão <i>S</i> de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore) com sequência descendente de intervalos em 6 ^a diatônicas, em verde, tocadas sobre pedal com a corda solta III; Frase <i>c</i> em azul; Pedal ostinato em marrom.	117
Figura 48 – Sessão <i>T</i> de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore) com frase <i>a</i> em azul; Bicordes em intervalos em trítone destacado por setas vermelhas; Pedal ostinato em marrom.	118
Figura 49 – Sessão <i>U</i> de <i>Three Step Dance</i> com frase <i>a</i> e frase <i>b</i> em azul; Trecho virtuosístico ascendente em verde; <i>Pathway e</i> em vermelho.	119
Figura 50 – <i>EdiPA</i> com fotografamas que mostram os padrões de digitação utilizadas por Holland na realização do trecho virtuosístico ascendente dos c. 183-184 de seu arranjo em <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore).	120
Figura 51 – <i>EdiPA</i> com fotografamas que mostram a digitação utilizada por Holland na realização do <i>Pathway e</i> , nos c. 184-185 da sessão <i>U</i> de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore). .	120

Figura 52 – Sessão V de <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore) com exposições do motivo <i>a</i> em verde; Motivo <i>a</i> deslocado em vermelho; Frase <i>c</i> em azul.	121
Figura 53 – Sessão Final do arranjo de Holland para <i>Three Step Dance</i> (Glen Moore) com o <i>groove</i> , destacado em azul; Improvisações em vermelho e bicorde em verde; Vibratos são representados por linhas onduladas pretas acima das notas.	122
Figura 54 – <i>Leadsheet</i> do tema <i>I'll Be Seeing You</i> (Sammy Fain), editada pelo autor, com a análise fraseológica em azul e a análise harmônica em algarismos romanos abaixo dos sistemas.....	127
Figura 55 – Sessão A do arranjo de Holland para <i>I'll Be Seeing You</i> , de Sammy Fain, com as frases da melodia em azul, notas do baixo utilizadas no acompanhamento em vermelho e <i>fill</i> , destacado em verde. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas. Tenutos são representados por linhas retas curtas acima das notas.....	129
Figura 56 – Sessão B de <i>I'll Be Seeing You</i> (Sammy Fain) com frases <i>d</i> , <i>d'</i> , <i>e</i> e <i>f</i> em azul, notas do baixo destacadas em vermelho e arpejo descendente de D7b9(#5) em verde. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas. Tenutos são representados por linhas retas curtas acima das notas.	131
Figura 57 – Sessão C, equivalente a parte A' da <i>leadsheet</i> de <i>I'll Be Seeing You</i> , com as frases <i>a</i> , <i>b</i> , <i>b'</i> e <i>g</i> em azul; Fundamentais dos acordes em colchetes em vermelho. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas. Tenutos são representados por linhas retas curtas acima das notas.	131
Figura 58 – Sessão D, equivalente a parte C da <i>leadsheet</i> de <i>I'll Be Seeing You</i> (Sammy Fain), com frases <i>h</i> , <i>i</i> , <i>j</i> e <i>k</i> , em azul; Fundamentais dos acordes em colchetes vermelhos; Cadência e frases curtas improvisadas, em colchetes verdes. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas. Tenutos são representados por linhas retas curtas acima das notas.....	132
Figura 59 – Sessão E, equivalente a parte A do <i>chorus</i> de <i>I'll Be Seeing You</i> (Sammy Fain), com o motivo <i>a</i> , semi frase <i>b</i> e as frases <i>b'</i> , e <i>c</i> em azul; Fundamentais dos acordes em colchetes vermelhos; Improvisações temáticas e frases improvisadas em verde. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas. Tenutos são representados por linhas retas curtas acima das notas.	133
Figura 60 – Sessão F, equivalente a parte B do <i>chorus</i> de <i>I'll Be Seeing You</i> , com o motivo da frase <i>d</i> e as frases <i>e</i> e <i>d</i> em azul; Fundamentais dos acordes destacadas em vermelho; Frases improvisadas destacadas em verde. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas. Tenutos são representados por linhas retas curtas acima das notas.....	134
Figura 61 – Sessão G, que equivale a parte A' do tema de <i>I'll Be Seeing You</i> (Sammy Fain), com as frases <i>a</i> , <i>b</i> , <i>b'</i> e <i>g</i> em azul; Fundamentais dos acordes em vermelho; A nota da melodia Si2 harmonizada com a terça do acorde B7, formando um intervalo de 6ª menor, em verde. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas. Tenutos são representados por linhas retas curtas acima das notas.....	135
Figura 62 – Sessão H, que equivale a parte C do <i>chorus</i> de <i>I'll Be Seeing You</i> (Sammy Fain), com frases <i>h</i> , <i>i</i> , <i>j</i> e <i>k</i> em azul; Fundamentais dos acordes em colchetes vermelhos; Frases improvisadas em verde. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas. Tenutos são representados por linhas retas curtas acima das notas.....	136
Figura 63 – Sessão I, que é a parte final da performance de Holland em <i>I'll Be Seeing You</i> (Sammy Fain), com uma cadência improvisada. Para uma melhor identificação harmônica, os acordes referentes as notas frases realizadas foram cifradas em verde. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas. Tenutos são representados por linhas retas curtas acima das notas.....	137
Figura 64 – <i>Leadsheet</i> da música <i>The Whirling Dervish</i> , adquirida no website de Dave Holland, com as frases da <i>vamp</i> destacadas em vermelho; A frase <i>a</i> e frase <i>b</i> da sessão A	

destacadas em azul; Frases <i>c</i> , <i>d</i> e frase <i>e</i> da sessão B destacadas em verde. A <i>leadsheet</i> foi adquirida diretamente em seu <i>website</i> https://daveholland.com/	142
Figura 65 – Introdução da performance do arranjo de Dave Holland em <i>The Whirling Dervish</i> , com <i>hammer on</i> e <i>pull offs</i> destacados em laranja.....	144
Figura 66 – <i>EdiPA</i> que mostra a digitação de Holland na realização das frases da <i>Vamp</i> na introdução de <i>The Whirling Dervish</i>	145
Figura 67 – Sessão A do tema <i>The Whirling Dervish</i> , com as frases <i>a</i> destacadas por colchetes em azul e as frases <i>b</i> , em colchetes verdes; <i>Hammer on</i> (<i>h.o.</i>) e <i>pull offs</i> (<i>p.o.</i>) destacados em laranja; Fundamentais dos acordes em colchetes em marrom.	146
Figura 68 – Sessão B de <i>The Whirling Dervish</i> com frase <i>c</i> em azul marinho; Frase <i>d</i> em laranja; e frase <i>e</i> em lilás.	147
Figura 69 – Reexposição da sessão A de <i>The Whirling Dervish</i> , com frase <i>a'</i> em colchete azul; Variação da frase <i>b</i> em colchete verde; <i>Lick a</i> e <i>b</i> em lilás; Arpejos de D7 em azul marinho; <i>Pull offs</i> e <i>hammer on</i> em laranja; <i>Enclosures</i> em círculos em azul; Fundamentais dos acordes em marrom.	148
Figura 70 – <i>Vamp</i> com ciclo da frase de quatro compassos tocado por duas vezes em <i>The Whirling Dervish</i> ; <i>Pull offs</i> em laranja.	148
Figura 71 – Primeiro ciclo de 16 compassos do solo de Holland em <i>The Whirling Dervish</i> , com escala de Dó menor pentatônica em azul marinho; Motivo <i>a</i> em azul; Trechos <i>outside</i> em vermelho; Dissonâncias métricas em verde.....	149
Figura 72 – Segundo ciclo de 16 compassos do solo de Holland em <i>The Whirling Dervish</i> , com semifrase da <i>vamp</i> em azul e semifrase deslocada em vermelho; Procedimento <i>outside</i> em vermelho; <i>Enclosure</i> em círculo azul; Dissonância rítmica com o motivo <i>b</i> em verde; <i>Pathway A</i> em lilás.	150
Figura 73 – Terceiro ciclo de 16 compassos do solo de Holland em <i>The Whirling Dervish</i> , com frase da <i>vamp</i> em colchete azul; Motivo rítmico <i>b</i> em colchetes em verde; Abordagem <i>outside</i> em colchete vermelho; <i>Enclosures</i> em círculos em azul; Superposição métrica em barras de compasso verde; <i>Pathway B</i> em lilás.....	151
Figura 74 – Trecho pré-composto do solo de Holland em <i>The Whirling Dervish</i> , com frase desenvolvida destacada em azul; Trecho quartal em verde; Abordagem <i>outside</i> em vermelho; <i>Pathway C</i> em Lilás.....	153
Figura 75 – Trecho do improviso de Holland em <i>The Whirling Dervish</i> com sequência do motivo <i>a</i> intercalado com figuras de quatro colcheias que resultam no deslocamento dos mesmos motivos, gerando a sensação de deslocamento rítmicos nas cores azul e verde.	154
Figura 76 – <i>EdiPA</i> que mostra as digitações de Holland no trecho dos c. 137-143 de <i>The Whirling Dervish</i>	155
Figura 77 – Sessão A & improvisação em <i>The Whirling Dervish</i> , com frases <i>a</i> e <i>a''</i> em azul; Variação da frase <i>b</i> em verde; Primeiro motivo em azul marinho; Motivo aumentado em lilás; Procedimento <i>outside</i> em vermelho.	156
Figura 78 – Segunda sessão A & improvisação em <i>The Whirling Dervish</i> , com variação da frase <i>a</i> em azul; <i>Lick c</i> em lilás; Sequência do motivo <i>c</i> em verde; Superposição métrica com sequência de figuras em 3/8 em vermelho; <i>Enclosures</i> em círculos em azul.	157
Figura 79 – <i>EdiPA</i> que mostra a digitação de Holland na realização da sequência de motivos em 3/8 em <i>The Whirling Dervish</i>	157
Figura 80 – Trecho de <i>The Whirling Dervish</i> com frase <i>a''</i> em colchete azul; Desenvolvimento do motivo rítmico <i>d</i> em verde; Frases de dois compassos na escala ascendente de Sol menor melódica em vermelho; <i>Lick d</i> em lilás; <i>Enclosure</i> em círculo azul.	158
Figura 81 – <i>EdiPA</i> que mostra a digitação de Holland na realização das frases <i>a''</i> dos c. 187-188 e do desenvolvimento do motivo <i>d</i> em <i>The Whirling Dervish</i>	159

Figura 82 – <i>EdiPA</i> que mostra a digitação de Holland na realização da sequência do motivo <i>d</i> nos c. 189-192 de <i>The Whirling Dervish</i>	159
Figura 83 – <i>EdiPA</i> que mostra a digitação utilizada por Holland na realização das frases formadas pela escala ascendente Sol menor melódica em <i>The Whirling Dervish</i>	160
Figura 84 – <i>EdiPA</i> que mostra a digitação de Holland na realização do <i>Lick d</i> , nos c. 198-200 de <i>The Whirling Dervish</i>	161
Figura 85 – Trecho em <i>The Whirling Dervish</i> com sequência do motivo <i>e</i> , na qual o ritmo é mantido enquanto as notas são variadas por arpejos, em azul.....	162
Figura 86 – <i>EdiPA</i> que mostra o dedilhado de Holland na realização da sequência do motivo <i>e</i> nos c. 205-207 de <i>The Whirling Dervish</i>	162
Figura 87 – <i>EdiPA</i> que mostra a digitação de Holland na sequência do motivo <i>e</i> nos c. 208-210 em <i>The Whirling Dervish</i>	163
Figura 88 – Variações das frases <i>a</i> e <i>b</i> para finalizar a sessão A com improvisação em <i>The Whirling Dervish</i>	163
Figura 89 – Primeiro ciclo de sessão <i>B & improv</i> de <i>The Whirling Dervish</i> , com frase <i>c</i> em azul marinho; Frase <i>d</i> em laranja; frase <i>e</i> em lilás; Trecho <i>outside</i> em vermelho; Sequência com o motivo <i>a</i> em verde.	164
Figura 90 – Segundo vez da sessão <i>B & improv</i> em <i>The Whirling Dervish</i> , com frases <i>c</i> em azul marinho; Frases <i>d</i> em laranja; <i>Lick e</i> e <i>Pathway D</i> em lilás; Sequência com padrão de digitação 1-2-3-5 <i>inside-outside</i> em azul e vermelho.....	165
Figura 91 – <i>EdiPA</i> com fotogramas que mostram a digitação do <i>Lick e</i> em <i>The Whirling Dervish</i>	166
Figura 92 – <i>EdiPA</i> com fotogramas que mostram a digitação e realização do <i>Pathway D</i> em <i>The Whirling Dervish</i>	166
Figura 93 – Sessão <i>B</i> de <i>The Whirling Dervish</i> tocadas por duas vezes com a frase <i>c</i> em azul marinho, frase <i>d</i> em laranja e frase <i>e</i> em lilás.	167
Figura 94 – Sessão final de <i>The Whirling Dervish</i> , com o ciclo da <i>vamp</i> repetido por 4 vezes e a nota final Dó com <i>glissando</i> descendente em verde.	167
Figura 95 – <i>EdiPA</i> com fotogramas que mostram o movimento corporal de Holland ao tocar as últimas notas de seu arranjo de <i>The Whirling Dervish</i>	168
Figura 96 – <i>Leadsheet</i> do tema <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> , de Charles Mingus, editada pelo autor; Com as frases em pergunta <i>a</i> , <i>c</i> e <i>d</i> destacadas em azul e as frases em resposta em vermelho; Frase <i>f</i> em verde; Frase <i>g</i> em laranja; Frase <i>h</i> em azul marinho e frase <i>i</i> em lilás	172
Figura 97 – Cinco primeiros compassos da primeira exposição do tema de <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus), com as frases <i>a</i> , <i>b</i> , <i>c</i> e <i>b'</i> em azul; Notas fundamentais dos acordes em círculos em marrom; <i>Hammer on</i> (<i>h.o.</i>) e <i>Pull offs</i> (<i>p.o.</i>) em laranja; <i>Hit</i> com bicoorde em verde. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas.....	174
Figura 98 – Frases <i>d</i> , <i>e</i> e <i>f</i> de <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus) destacadas em azul; Notas das fundamentais dos acordes em círculos em marrom; <i>Hammer ons</i> em laranja. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas.	175
Figura 99 – Quatro últimos compassos da exposição do Tema 1 do arranjo de <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> , com frases <i>g</i> , <i>h</i> e <i>i</i> , em azul; Notas do baixo em marrom; <i>Fill</i> em verde; <i>hammer ons</i> em laranja. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas.....	176
Figura 100 – <i>Vamp</i> que ocorre entre o tema 1 e o tema 2 no arranjo de <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus), com a progressão harmônica Em7 – A7, em marrom, combinada com frases curtas improvisadas, em azul, e <i>fill</i> , em verde. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima ou abaixo das notas.	176
Figura 101 – <i>EdiPA</i> com fotogramas que mostra a digitação utilizada por Holland na realização dos tricordes de Em7, em vermelho, e A7, em verde, no capotraste do contrabaixo,	

no arranjo de <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus). Vibratos representados pelas linhas onduladas pretas abaixo dos bicordes.....	177
Figura 102 – <i>EdiPA</i> com fotogramas que mostram a digitação utilizada por Holland na realização da frase virtuosística em Mi menor <i>blues</i> improvisada nos c. 15-16 de <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus).	178
Figura 103 – <i>EdiPA</i> com fotogramas que mostram a digitação complexa utilizada por Holland para a realização da frase improvisada em A7 no c. 18 de <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus).	179
Figura 104 – Quatro primeiros compassos do <i>Tema 2</i> de <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus), com frases <i>a</i> , <i>b</i> , <i>c</i> e <i>b'</i> em azul; Notas do baixo em círculos marrons; <i>Hit</i> e <i>fill</i> em verde.	180
Figura 105 – <i>EdiPA</i> com fotogramas que mostram a digitação utilizada por Holland para tocar a frase <i>a</i> no c. 20 do <i>Tema 2</i> em <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus).	180
Figura 106 – <i>EdiPA</i> com fotogramas que mostram a digitação utilizada por Holland no c. 22 do <i>Tema 2</i> de <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus).	181
Figura 107 – <i>EdiPA</i> que mostra a digitação utilizada por Holland nos bicordes com intervalos de quinta justa nos fotogramas superiores e no <i>fill</i> , nos fotogramas inferiores, no c. 23 de <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus).....	182
Figura 108 – Segundo trecho de quatro compassos do <i>tema 2</i> de <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus), com frases <i>d</i> , <i>e</i> , <i>f</i> e anacruse de <i>g</i> em azul; Notas do baixo em marrom; <i>Palm hit</i> : tapa no espelho do contrabaixo em verde. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas.	183
Figura 109 – <i>EdiPA</i> com fotogramas que mostram a digitação da frase <i>d</i> , c. 24 do <i>Tema 2</i> de <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus).....	183
Figura 110 – <i>EdiPA</i> com fotogramas que mostram a digitação utilizada por Holland na frase <i>e</i> no c. 25 de <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus).	184
Figura 111 – <i>EdiPA</i> com o tricorde tocado por Holland sobre Gbmaj7 no c. 26 de <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus). Vibratos representados pelas linhas onduladas pretas acima das notas.	185
Figura 112 – <i>EdiPA</i> com fotogramas que mostram a digitação utilizada por Holland no c. 27 da frase <i>f</i> em <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus).	185
Figura 113 – Quatro últimos compassos da exposição do <i>tema 2</i> de <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus), com frases <i>g</i> , <i>h</i> e <i>i</i> em azul; Notas do baixo em marrom; <i>Fill</i> em verde e <i>hammer on</i> em laranja.	186
Figura 114 – <i>EdiPA</i> com fotogramas que mostram a digitação da frase <i>g</i> e do <i>fill</i> realizados por Holland em <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus).	187
Figura 115 – <i>EdiPA</i> com fotogramas que mostram a realização de parte da frase <i>h</i> , tocada por Holland no c. 29 de <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus).	188
Figura 116 – <i>EdiPA</i> com fotogramas que mostram a digitação utilizada por Holland no bicorde de 4ª aumentada e na frase <i>i</i> , no c. 31 do <i>tema 2</i> de <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus).....	188
Figura 117 – Quatro primeiros compassos da sessão de improvisação em <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus), com acompanhamento em ostinato em marrom; <i>Blue Note</i> em azul; <i>Hammer ons</i> e <i>Pull Offs</i> em laranja.....	189
Figura 118 – Compassos 36-39 da improvisação de Holland em <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> , com acompanhamento em ostinato em marrom; Escala de E menor pentatônica em azul; <i>Hammer ons</i> e <i>Pull offs</i> em laranja. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas.....	190

Figura 119 – <i>EdiPA</i> com a posição da mão esquerda de Holland na digitação da nota Lá1 com o dedo 1 na corda IV durante a improvisação de <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus). Vibrato representado por linha ondulada preta acima da nota Lá1, na corda IV.	190
Figura 120 – Compassos 40 – 43 da improvisação de Holland em <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> , com acompanhamento em marrom; Escala de E menor pentatônica em azul; <i>Blue Note</i> em azul claro; <i>Pathway A</i> em verde.	191
Figura 121 – Trecho da improvisação de Holland em <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus), com acompanhamento em ostinato em marrom; Mudança de métrica em azul; <i>Pull offs</i> em laranja; <i>Blue Note</i> em azul claro.	192
Figura 122 – Trecho da improvisação de Holland em <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus), com acompanhamento em ostinato em marrom; <i>Blue Note</i> em azul claro; <i>Pull Off</i> em laranja; <i>Pathway B</i> em verde. Vibrato representado por linha ondulada preta acima das notas.	192
Figura 123 – <i>EdiPA</i> com fotografamas que mostram a digitação utilizada por Holland na realização do <i>pathway B</i> nos c. 50-51 de <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus).	193
Figura 124 – Compassos 52 ao 55 da improvisação de Holland em <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus), com frase virtuosística em cordas duplas em azul e trechos que remetem ao acompanhamento em marrom.	194
Figura 125 – <i>EdiPA</i> com a digitação utilizada por Holland na frase melódica descendente do c. 52 de <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus).	194
Figura 126 – <i>EdiPA</i> com a digitação utilizada por Holland na frase descendente do c. 53 em <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus). Vibratos representados pela linha ondulada preta acima da nota Mi3 na corda II.	195
Figura 127 – <i>Vamp</i> realizada por Holland entre a improvisação e a última exposição do tema de <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus). Vibratos representados pelas linhas onduladas pretas acima das notas.	195
Figura 128 – <i>Tema 3</i> : última exposição do tema <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus) tocada por Holland em seu arranjo.	196
Figura 129 – Sete últimos compassos do arranjo de Dave Holland para <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> , de Charles Mingus. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas.	197
Figura 130 – <i>EdiPA</i> que mostra a digitação utilizada por Holland na realização do tetracorde de Em7(9) no c. 77 de seu arranjo de <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> (Charles Mingus).	198
Figura 131 – <i>Leadsheet</i> do tema <i>Mr. P.C.</i> , de John Coltrane, editada pelo autor, com análise harmônica abaixo dos sistemas; frases <i>a</i> e <i>a'</i> em azul marinho; frase <i>c</i> , em verde; frase <i>d</i> , em lilás; frases <i>b</i> com <i>kicks</i> em vermelho e <i>blue notes</i> em azul claro.	200
Figura 132 – Primeira exposição do <i>tema</i> de <i>Mr. P.C.</i> , de John Coltrane, na performance de Holland, com frases <i>a</i> , <i>a'</i> , <i>c</i> e <i>d</i> em azul; frases <i>b</i> com <i>kicks</i> em vermelho; <i>Hammer ons</i> em laranja.	202
Figura 133 – <i>EdiPA</i> com fotografamas que mostram a digitação utilizada por Holland na frase <i>a</i> nos c. 1-2 de <i>Mr. P.C.</i> (John Coltrane).	203
Figura 134 – <i>EdiPA</i> com fotografamas que mostram os bicordes realizados por Holland para os <i>kicks</i> dos acordes Cm–Bb–Cm, em <i>Mr. P.C.</i> (John Coltrane).	203
Figura 135 – <i>EdiPA</i> com fotografamas que mostram a digitação utilizada por Holland na frase <i>a'</i> , nos c. 6-7 de <i>Mr. P.C.</i> (John Coltrane).	204
Figura 136 – <i>EdiPA</i> com fotografamas que mostram a realização da frase <i>c</i> e do bicorde de 6 ^a sobre o acorde de Ab7, no c. 10 de <i>Mr. P.C.</i> (John Coltrane).	204
Figura 137 – <i>Tema'</i> : reexposição do <i>tema</i> de <i>Mr. P.C.</i> , de John Coltrane, como tocada por Holland em sua performance.	205

Figura 138 – Primeiro <i>Chorus</i> da improvisação de Holland em <i>Mr. P.C.</i> , de John Coltrane	206
Figura 139 – Segundo <i>chorus</i> do solo de Holland em <i>Mr. P.C.</i> (John Coltrane), com desenvolvimento do motivo <i>a</i> em azul; Abordagem <i>outside</i> em vermelho; Escala de Dó menor pentatônica em lilás; Arpejos diatônicos em azul marinho; Cromatismo em verde; <i>Hammer on</i> e <i>Pull offs</i> , em laranja; Antecipação em marrom.....	207
Figura 140 – Terceiro <i>chorus</i> do solo de Holland em <i>Mr. P.C.</i> (John Coltrane), com sequência de motivos em <i>ride rhythm</i> em azul; Cromatismos em verde; <i>Lick b</i> em lilás; <i>Enclosures</i> em círculos em azul; Sequência de arpejos em azul marinho.....	208
Figura 141 – Quarto <i>chorus</i> de <i>Mr. P.C.</i> (John Coltrane); Superposição de motivos de métrica com barras e fórmulas de compasso em $\frac{3}{4}$ em vermelho; Variações dos <i>licks a</i> e <i>b</i> em lilás; Cromatismos em verde; <i>Enclosures</i> em círculos em azul; Antecipações em setas em marrom; <i>Hammer on</i> e <i>Pull offs</i> em laranja.	209
Figura 142 – <i>EdiPA</i> com fotogramas que mostra um trecho da digitação do <i>lick b'</i> em Cm tocado por Holland nos c. 68-69 em <i>Mr. P.C.</i> (John Coltrane).....	209
Figura 143 – <i>EdiPA</i> com fotogramas que mostram a digitação de Holland no <i>lick a'</i> nos c. 70-71 em <i>Mr. P.C.</i> (John Coltrane).....	210
Figura 144 – <i>EdiPA</i> com fotogramas de mostram a digitação utilizada por Holland no <i>lick b''</i> do c. 72 de <i>Mr. P.C.</i> (John Coltrane).....	211
Figura 145 – Quinto <i>chorus</i> do solo de Holland em <i>Mr. P.C.</i> (John Coltrane), com trecho cromático descendente formado por <i>enclosures</i> com círculos em azul e posição de digitação em terça maior em círculos vermelhos; Deslocamento métrico gerado pela inversão de motivos em <i>ride rhythm</i> em azul com barra vermelha; Antecipações com setas em marrom.	211
Figura 146 – <i>EdiPA</i> com fotogramas que mostram a posição de digitação de terças maiores na realização do trecho cromático descendente do c. 75 em <i>Mr. P.C.</i> (John Coltrane).....	212
Figura 147 – <i>EdiPA</i> com fotogramas que mostram os padrões de digitação com intervalos de terças menores e maiores na realização da sequência de motivos em <i>ride rhythm</i> nos c. 78-80 de <i>Mr. P.C.</i> (John Coltrane).	213
Figura 148 – Sexto <i>chorus</i> da improvisação de Holland em <i>Mr. P.C.</i> (John Coltrane), com frase <i>a</i> em azul; Antecipações em setas marrons; Cromatismos em verde; <i>Licks a''</i> e <i>b'''</i> em lilás; <i>Hammer on</i> e <i>pull offs</i> em laranja.	214
Figura 149 – Sétimo <i>chorus</i> da improvisação de Holland em <i>Mr. P.C.</i> (John Coltrane) com superposição métrica em $\frac{3}{4}$ em vermelho; <i>Enclosures</i> em círculos em azul; <i>Lick b''''</i> em Cm7 em lilás; Deslocamento métrico em barras de compasso verdes; <i>Hammer ons</i> e <i>pull offs</i> em em laranja.....	215
Figura 150 – Oitavo <i>chorus</i> da improvisação de Holland em <i>Mr. P.C.</i> (John Coltrane) com frase <i>a</i> (pergunta) e <i>b</i> (resposta) <i>inside</i> , e suas variações, em azul; Frase <i>a''</i> e <i>b'' outside</i> em vermelho.	216
Figura 151 – Nono <i>chorus</i> da improvisação de Holland em <i>Mr. P.C.</i> (John Coltrane), com sequências de motivos <i>inside</i> em azul e motivos <i>outside</i> em vermelho; Arpejos de Ab7M em lilás; Cromatismos em verde; <i>Hammer on</i> e <i>pull offs</i> em laranja.....	217
Figura 152 – Décimo <i>chorus</i> da improvisação de Holland em <i>Mr. P.C.</i> (John Coltrane) com cromatismos em verde; <i>Enclosures</i> em círculos azuis; <i>Hammer ons</i> e <i>pull offs</i> em laranja. .	218
Figura 153 – Décimo primeiro <i>chorus</i> da improvisação de Holland em <i>Mr. P.C.</i> (John Coltrane) com as frases <i>a</i> e <i>b</i> realizadas com o procedimento <i>CESH</i> (Elaboração Contrapontística de Harmonia Estática), em azul; Cromatismos em verde; <i>Lick a'''</i> em lilás; <i>Pull Offs</i> em laranja	219
Figura 154 – <i>EdiPA</i> que mostra a digitação de Holland na realização do <i>CESH</i> em Cm, no décimo primeiro <i>chorus</i> de <i>Mr. P.C.</i> (John Coltrane).....	219

Figura 155 – Último <i>chorus</i> de improvisação em <i>Mr. P.C.</i> (John Coltrane), com frase <i>a inside</i> em azul marinho; Frase <i>a' outside</i> em F#m em vermelho; Superposição métrica em azul claro e motivos <i>outside</i> em vermelho; <i>Lick a''''</i> em lilás; Cromatismos em verde; Antecipações em setas marrons.....	220
Figura 156 – Tema'': terceira e última exposição do tema de <i>Mr. P.C.</i> realizada após doze <i>choruses</i> de improvisação, com frases <i>a, a', c e d</i> , em azul; E frases <i>b, b' e b''</i> com <i>kicks</i> em vermelho.	221
Figura 157 – Cadência com frase <i>c</i> em azul e arpejo e frase em Ab7 em vermelho.....	222
Figura 158 – <i>EdiPA</i> com fotogramas que mostram a digitação da frase improvisada com a repetição do dedo 1 da mão esquerda durante o c. 188.	222
Figura 159 – Cadência com frase <i>d</i> em azul, arpejo de G7 em vermelho, escala de Sol tons inteiros em verde e sequência virtuosística de quiálteras com <i>hammer ons</i> em lilás.....	223
Figura 160 – <i>EdiPA</i> com fotogramas que mostram a digitação de Holland na realização da sequência de quiáteras articuladas por <i>hammer ons</i> em <i>Mr. P.C.</i> (John Coltrane).	223
Figura 161 – Final da performance do arranjo de <i>Mr. P.C.</i> , com frase <i>d</i> em azul, frase <i>b</i> com <i>kicks</i> em vermelho, tapas no espelho do instrumento em verde e <i>pizzicato tremolo</i> em lilás.	224

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	20
CAPÍTULO 1 – CARREIRA E DISCOGRAFIA	31
1.1 Início da Carreira	31
1.2 Holland com Miles Davis	34
1.3 A carreira de Holland pós Miles Davis	38
1.4 Dave Holland como Compositor e bandleader	41
1.5 O Estilo de Dave Holland como contrabaixista	46
1.6 Dave Holland e a prática de tocar contrabaixo sem acompanhamento	55
CAPÍTULO 2 – REFERENCIAIS TEÓRICOS E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	59
2.1 Transcrição Musical	60
2.2 mAAVm: Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música	67
2.3 Processos e Conceitos Analíticos	71
CAPÍTULO 3 - THREE STEP DANCE, DE GLEN MOORE	81
3.1 Arranjo e Improvisação de Dave Holland em Three Step Dance, de Glen Moore	83
CAPÍTULO 4 - I'LL BE SEEING YOU, DE SAMMY FAIN E IRVING KAHAL	125
4.1 Arranjo e Improvisação de Dave Holland em I'll Be Seeing You, de Sammy Fain e Irving Kahal	128
CAPÍTULO 5 - THE WHIRLING DERVISH, DE DAVE HOLLAND	140
5.1 Arranjo e Improvisação de Dave Holland em The Whirling Dervish (Dave Holland)	143
CAPÍTULO 6 - GOODBYE PORK PIE HAT, DE CHARLES MINGUS	170
6.1 Arranjo e Improvisação de Dave Holland em Goodbye Pork Pie Hat, de Charles Mingus	172
CAPÍTULO 7 - MR. P.C., DE JOHN COLTRANE	200
7.1 Arranjo e Improvisação de Dave Holland em Mr. P.C., de John Coltrane	201
CAPÍTULO 8 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	226
REFERÊNCIAS	233
LEITURA RECOMENDADA	237
REFERÊNCIAS DE ÁUDIO E VÍDEO	237
ANEXO: TRANSCRIÇÕES DOS ARRANJOS ANALISADOS	238

INTRODUÇÃO

O contrabaixo acústico pode ser considerado um dos mais versáteis instrumentos de corda devido sua presença, que pode ser observada em grande parte das formações instrumentais dentro dos mais diversos gêneros musicais, transitando da música erudita à música popular. Observando seu percurso através da história da música ocidental, nota-se que o contrabaixo passou por diversas modificações estruturais e funcionais, se estabelecendo como um instrumento essencial para manter o fluxo rítmico, fornecendo fundamentos rítmico e harmônico nas performances musicais.

Apesar de sua extensa utilização como instrumento acompanhador nos diversos gêneros da música erudita e popular, presenciar um concerto ou mesmo ouvir uma gravação no formato contrabaixo sem acompanhamento, é incomum. Na música erudita, contrabaixistas lendários como Domenico Dragonetti (1763 – 1846), Giovanni Bottesini (1821 – 1889) e Serge Koussevitsky (1874 – 1951) contribuíram imensamente para o repertório e a popularização do contrabaixo como instrumento solista. Suas obras são referências até os dias atuais, sendo estudadas e interpretadas por contrabaixistas eruditos dos mais diversos níveis. Além disso, devido ao virtuosismo e a influência desses contrabaixistas, compositores passaram a escrever partituras individuais para o instrumento, que deixou de ter a função de apenas dobrar as linhas do violoncelo nas orquestras. Entretanto, no campo da música popular, especificamente no *jazz*, o contrabaixo sem acompanhamento parece ter sido explorado de forma tardia, como poderá ser observado na breve apresentação histórica do contrabaixo no *jazz* a seguir.

Na música popular norte americana, sabe-se que o contrabaixo é utilizado por grupos de *Ragtime*¹, grupos de cordas e outras formações desde a década de 1890. Entretanto, nesse período, o instrumento ainda não havia se estabelecido como membro definitivo das seções rítmicas, costumava ser revezado com a tuba, e era tocado apenas com o arco. De acordo com Shipton, essa função começou a mudar através de contrabaixistas como Bill Johnson (1874 –

¹ *Ragtime* foi um estilo musical popular em New Orleans no final do século XIX. A palavra em inglês “*rag*” refere-se à um tipo de música que tinha ritmos emprestados da música afro-americana, com muitas ocorrências de síncopes. Era comum os músicos interpretarem qualquer tipo de música com muitas síncopes e dizer que estavam “*ragging*” essas músicas. O termo acabou sendo usado para identificar todo um período musical e teve o compositor Scott Joplin (1868 – 1917) como seu maior representante (GRIDLEY, 2009, p. 39 – Tradução nossa).

data desconhecida) e John Lindsay (1894 – 1950) que, na década de 1920, começaram a combinar a utilização do arco com técnicas de *pizzicato*² e *slap*³ (SHIPTON, 2001, p. 643).

No início do período conhecido como *Swing Era*⁴, na década de 1930, o contrabaixo era frequentemente utilizado com cordas de *nylon* reguladas com uma ação alta⁵ em relação ao espelho do instrumento. Como não havia um sistema de amplificação eficiente e o contrabaixo precisava se adequar à sonoridade das *big bands*, a técnica *slap-bass* era constantemente empregada devido ao maior volume sonoro que produzia. Nota-se, portanto, que, devido às suas características de regulação e ambiente, o contrabaixo era um instrumento de manuseio árduo, que exigia muito do performer fisicamente (movimentos grossos) e produzia um som percussivo que era mais sentido do que ouvido.

Entretanto, a partir do momento em que os microfones, amplificadores e sistemas de captação se tornaram mais eficientes, juntamente com as evoluções musicais e técnicas da cena de jazz da época, contrabaixistas como Jimmy Blanton (1918 – 1942), Walter Page (1900 – 1957), Milt Hinton (1910 – 2000) e, mais tarde, Oscar Pettiford (1922 – 1960), começaram a desenvolver novas abordagens técnicas ao instrumento. A técnica *slap-bass* foi sendo aos poucos substituída por uma técnica de *pizzicato* em que a mão direita se posicionava de forma paralela ao espelho do instrumento, produzindo um som mais “arredondado”, com tons e timbres mais definidos. Esses fatores contribuíram para que contrabaixistas pudessem explorar o instrumento de forma mais refinada e com menos esforço físico (SHIPTON, 2001, p. 643).

Na década de 1940, o surgimento do *Bebop*⁶ contribuiu com mais avanços técnicos e musicais ao instrumento. Ray Brown (1926 – 2002), um dos mais distintos contrabaixistas da história do

² Pizzicato (It., “beliscado”) Instrução para fazer soar a corda ou cordas de um instrumento beliscando-as com as pontas dos dedos (SADIE, 1994, p. 729).

³ *Slap bass* é uma técnica de mão direita que consiste em puxar a corda utilizando as falanges distais dos dedos produzindo um som percussivo gerado pela batida da corda no braço ou espelho do instrumento.

⁴ *Swing* foi um estilo musical mais popular no *jazz* que emergiu na década de 1930 e durou até o começo da década de 1940. Essa música era tocada, em sua maioria, por grupos formados por 10 ou mais músicos e, dessa forma, essa fase ficou conhecida como a era das *big bands*. Devido suas características rítmicas, o estilo *swing* atraiu dançarinos, produziu várias *big bands* com solistas que influenciaram o desenvolvimento do *jazz* moderno (GRIDLEY, 2009, p. 99 – Tradução nossa).

⁵ Utiliza-se o termo ação alta quando as cordas são reguladas de forma em que ficam altas em relação ao braço do contrabaixo. A ação alta das cordas faz com que o instrumento projete mais som. Entretanto, torna o instrumento mais difícil de ser tocado.

⁶ *Bebop* ou apenas “*bop*” foi o primeiro de vários estilos surgidos a partir da década de 1940 que ficaram conhecidos como *jazz* moderno. O saxofonista Charlie Parker (1920 – 1955), o trompetista Dizzy Gillespie (1917 – 1993) e o pianista Thelonius Monk (1917 – 1982) foram os responsáveis pela criação e desenvolvimento do

jazz, contribuiu com avanços técnicos através do desenvolvimento das capacidades expressivas e melódicas do contrabaixo tanto como acompanhante quanto como solista. Charles Mingus (1922 – 1979) foi outro contrabaixista significativo que não apenas contribuiu com o desenvolvimento técnico, mas redefiniu a função do instrumento dentro da seção rítmica. Quando começou a deslocar as notas antes ou após os *beats*, Mingus libertou o instrumento do padrão de tocar apenas nos tempos (*beats*) dos compassos (SHIPTON, 2001, p. 643).

Durante a década de 1950, a substituição das cordas de *nylon* por cordas de aço contribuiu com mais desenvolvimentos técnicos, rítmicos e melódicos. Isso permitiu que os contrabaixistas explorassem diferentes técnicas de mão direita, com dois e três dedos, possibilitando realizações rítmicas e melódicas com maior precisão e agilidade. Essas novas técnicas podem ser observadas nas performances de contrabaixistas virtuosos como Scott LaFaro (1936 – 1961), Gary Peacock (1935 – 2020), Eddie Gomez (1944) e Niels Henning Orsted Pedersen (1946 – 2005). O contrabaixo deixava de ser utilizado apenas para acompanhar e manter o tempo e se tornava um instrumento solista e expressivo.

Entretanto, faz-se importante observar que contrabaixistas populares lidam com desafios de timbre e projeção do som até os dias de hoje. Devido a suas características acústicas, com a sonoridade grave, escura e a pouca projeção do som, o som do contrabaixo desaparece facilmente dependendo do ambiente, instrumentação e volume do grupo musical ao qual está inserido. O autor Vieira (2018) aponta esse problema:

O contrabaixo é um instrumento riquíssimo em possibilidades timbrísticas, provendo o músico com diferentes sons para usar em seu discurso, mas do ponto de vista organológico nos deparamos com algumas limitações que o colocam em desvantagem junto aos outros elementos do conjunto. O contrabaixo, mesmo amplificado, não consegue ter a mesma clareza e projeção de um trompete (VIEIRA, 2018, p. 26).

bebop a partir de características do *swing* que foram expandidas e adicionadas a novas técnicas e abordagens melódicas e de harmonização. O *Bebop* foi menos popular e não atraiu o grande público. Entretanto, se tornou um estilo fundamental para o desenvolvimento técnico e musical dos músicos e até hoje é utilizado como parâmetro para a avaliação de músicos de *jazz* (GRIDLEY, 2009, p. 163 – Tradução nossa).

Na década de 1960, com surgimento do *Free Jazz*⁷, muitas técnicas incomuns como a utilização de harmônicos, *double stops*⁸, sons percussivos e linhas improvisadas independentes começaram a ser exploradas principalmente por contrabaixistas como Charlie Haden (1937 – 2014) e o britânico Dave Holland (1946), que é o objeto desse estudo de caso (SHIPTON, 2001, p. 643).

Mesmo com todas essas transformações e desenvolvimentos, o modelo contrabaixo sem acompanhamento ainda não havia sido explorado em álbuns ou concertos do meio jazzístico. Isso se deu até 1968, quando o virtuoso contrabaixista, nativo de São Francisco, Barre Phillips (1934) lançou *Journal Violone*, o primeiro álbum de contrabaixo sem acompanhamento da história do *jazz*. Entretanto, o primeiro álbum da história do *jazz* a trazer visibilidade e popularidade ao formato contrabaixo solo no mercado musical foi *Emerald Tears*, gravado por Dave Holland e lançado pela gravadora *ECM* em 1977 (GILBERT, 2018). Em 1993, 16 anos depois, Holland lançou *Ones All*, seu segundo álbum de contrabaixo sem acompanhamento.

Uma década depois, Dave Holland apresentou o concerto para contrabaixo sem acompanhamento *Dave Holland Solo at JazzBaltica 2003*, cuja gravação em vídeo é a fonte primária desse estudo. O repertório desse concerto abrangia obras compostas por Holland, originalmente gravadas nos álbuns provenientes de seus trabalhos como *bandleader*, e standards de *jazz*, todas adaptadas e arranjadas no formato estrutural de Tema – Improviso – Tema, utilizado em *jam sessions*⁹. Portanto, os arranjos dos temas tocados nesse concerto contem: (1) a apresentação do tema, (2) uma sequência de *choruses* de improvisação estruturada dentro da forma e da harmonia do tema, (3) reexposição do tema e fim (SOUZA e BORÉM, 2019).

No vídeo dessa performance, Holland pode ser visto em excelente forma técnica e musical como contrabaixista ao interpretar seus arranjos e solos de forma planejada, inspirada e

⁷ *Free jazz*: o significado mais comum para a palavra “*free*” (livre em inglês) designa uma improvisação que não é ligada a progressões harmônicas previamente estabelecidas. Essa classificação é associada ao pianista Cecil Taylor (1929 – 2018) e o saxofonista Ornette Coleman (1930 – 2015), que em 1960 lançou o álbum *Free Jazz* que exibiu características como improvisação coletiva simultânea, músicas sem tonalidade, melodia, progressões harmônicas e métricas definidas. O termo *free jazz* é também chamado de *avante-garde* por alguns jornalistas e historiadores (GRIDLEY, 2009, p. 308 – Tradução nossa).

⁸ *Double Stops* é um termo em inglês utilizado para classificar a técnica de tocar duas notas simultaneamente em instrumentos de cordas. Nesse trabalho, optou-se pelo termo bicoorde.

⁹ *Jam Session* é um agrupamento musical de indivíduos onde o foco é a improvisação e música escrita é menos comum. Segundo o autor, a palavra “*jam*”, em inglês, significa improvisar (GRIDLEY, 2009, p. 480).

demonstrando todo seu virtuosismo e maturidade musical. O diálogo proposto por Holland com o ouvinte ocorre por meio de melodias e harmonias bem explicitadas, improvisos com desafios técnicos, rítmicos, métricos e melódicos, ao mesmo tempo em que mantém o andamento e o fluxo musical, exercendo ao mesmo tempo as funções de acompanhador e solista. Todas essas qualidades se refletiam também em sua carreira como compositor, arranjador e *band leader*, quando juntamente com seu quinteto, encontrava-se gravando álbuns, excursionando e recebendo prêmios em diversas categorias do *jazz*, incluindo *Grammy Awards* (HOLLAND, 2003).

O vídeo do concerto *Dave Holland Solo at JazzBaltica 2003*, disponível no *YouTube*¹⁰, serviu como inspiração para essa pesquisa de doutorado cuja, a ideia, iniciou-se ainda no período de mestrado na Universidade de Louisville, nos Estados Unidos, de 2010 a 2012. Um dos métodos mais eficientes para os estudos de improvisação e de repertório do *jazz* norte americano utilizado pelos docentes dessa instituição baseava-se na prática de tocar os temas sem acompanhamentos rítmicos e harmônicos. Exceto para estudantes iniciantes, aos quais era recomendado a utilização de um metrônomo. O arranjo estrutural para essas práticas variava de acordo com as capacidades melódicas, rítmicas e harmônicas de cada instrumento; porém, era realizado basicamente como *tema – improviso – tema*, assim como ocorre no concerto de Holland.

No caso do contrabaixo, essas práticas eram formatadas com a seguinte estrutura: (1) um *chorus* de exposição do tema, (2) um *chorus* de acompanhamento *two-feel*¹¹, (3) um *chorus* de *walking bass*¹², (4) um *chorus* evidenciando a harmonia através de abordagens cordais, como bicordes, etc, (5) múltiplos *choruses* de improvisação e, (6) um *chorus* de reexposição do tema e fim. A quantidade de *choruses* para cada um dos 6 itens acima pode variar de acordo com o foco e a necessidade de estudo do praticante, e o objetivo é realizar a prática do item 1 ao 6 sem interrupção, como se a música estivesse sendo tocada em uma apresentação. Portanto, o contrabaixista é desafiado e encorajado a trabalhar aspectos funcionais intrínsecos ao seu instrumento em uma performance de *jazz*, com os acréscimos de melodia e harmonia.

¹⁰ Link para a gravação em vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=DkUSBCrMqts&t=190s>.

¹¹ *Two-feel* é um tipo de acompanhamento no *jazz* no qual o contrabaixista enfatiza os tempos 1 e 3 dos compassos quaternários.

¹² *Walking bass* é um tipo de acompanhamento no qual o contrabaixista enfatiza os quatro tempos dos compassos quaternários.

Observou-se que esse método desenvolve fundamentos de aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos de forma eficiente. Considerando o aspecto melódico, o praticante desenvolve capacidades interpretativas procurando realizar as melodias e improvisos com compreensão e domínio da estrutura formal, de forma articulada, expressiva e dentro dos padrões estilísticos do tema estudado. O praticante trabalha habilidades de improvisação para, de maneira controlada e planejada, construir uma narrativa com começo, meio e fim, desenvolvendo seu discurso com sentido crescente e coerente de ideias musicais. No aspecto rítmico, o praticante desenvolve abordagens quanto à condução rítmica de acordo com o estilo dos temas (*groove: swing, bebop, samba, bossa nova, etc...*) e quanto à manutenção do andamento (tempo), se conscientizando sobre seus atributos ou debilidades rítmicas como, por exemplo, tendências naturais de acelerar (correr) ou reduzir (cair) o andamento. O aspecto harmônico desenvolve o conhecimento teórico e possibilidades de aplicação de conceitos referentes à harmonia e suas escalas correspondentes, exigindo que o praticante mostre com clareza as cadências harmônicas, resoluções, reharmonizações e conduções de vozes inerentes às progressões harmônicas durante seus acompanhamentos e improvisos.

Considera-se relevante mencionar que, durante essas práticas, os aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos são intercambiais, ou seja, contribuem, influenciam e caminham juntos na práxis musical em direção ao resultado final da performance. Essa prática contribui também para o desenvolvimento oral e aural, relacionados à percepção musical, contribuindo para a capacidade de memorização de melodias, formas, progressões harmônicas e possibilidades de acompanhamento. No meio do *jazz*, acredita-se que o conhecimento e a memorização de um tema tornam o performer mais confiante e consciente para tocar, permitindo que sua criatividade, audição e interação se aflorem de forma mais natural durante uma performance.

Portanto, influenciado por esse tipo de prática, esse trabalho caracteriza-se como um estudo de caso das práticas de performance do contrabaixista Dave Holland e tem como objetivo a compreensão dos aspectos de arranjo e improvisação do contrabaixo solista sem acompanhamento que estão presentes na fonte primária, o vídeo do concerto *Dave Holland Solo at JazzBaltica 2003*. Por meio de análises de áudio, vídeo e análises musicais das transcrições em forma de partitura, pretende-se identificar, compreender e apresentar os elementos considerados relevantes às práticas de performance de Holland com o propósito de fornecer materiais significativos ao estudo e um modelo para a prática e a popularização do contrabaixo sem acompanhamento.

O critério de seleção das músicas analisadas aqui se deu, à princípio, através da escuta e de análises qualitativas dos vídeos. Buscou-se selecionar músicas de andamentos, formas e características estilísticas diferentes. Levou-se em conta também as realizações técnicas e musicais consideradas marcantes e a relevância do tema em relação ao repertório do *jazz* porque acredita-se que a análise de obras conhecidas pode contribuir melhor com a compreensão dos elementos técnico musicais contidos nos arranjos e improvisações que fazem parte do estilo de Dave Holland.

Dessa forma, os temas analisados nesse estudo são: 1) *Three Step Dance*, do contrabaixista Glen Moore: que possui melodia e harmonia simples, tocada em andamento moderado, com alternância de compassos ternários e quaternários. 2) *I'll Will Be Seeing You*, de Sammy Fain: uma balada tradicional do repertório do *jazz* tocada em andamento lento e solto, com ritardandos, acelerandos e fermatas, muita expressividade e com a melodia harmonizada por bicordes. 3) *The Whirling Dervish*, de Dave Holland: é um tema com influências da música flamenca e que também contém elementos rítmicos da música caribenha, com característica dançante. 4) *Goodbye Pork Pie Hat*, de Charles Mingus: é uma balada conhecida do repertório do *jazz*, tocada com variação de andamentos e melodia harmonizada por bicordes e tricordes. 5) *Mr. P.C.*, de John Coltrane: é um *blues* em tonalidade menor bastante conhecido no meio do *jazz* que é tocado em andamento rápido com muitas realizações melódicas e rítmicas virtuosísticas.

Entre alguns dos objetivos específicos de investigação nesse estudo estão a maneira como os arranjos são estruturados durante a performance, os tipos de procedimentos técnicos, construções idiomáticas, digitações, articulações, ornamentações, recursos dramáticos, construção e desenvolvimento de frases, exposição e desenvolvimento motivico, modelos de improvisação (SANTIAGO, 2006), fórmulas, *licks*, *pathways*, utilização de materiais temáticos, procedimentos *inside-outside*, abordagens rítmicas e métricas, técnicas tradicionais e estendidas, entre outros. Buscou-se compreender e apresentar de forma didática e criativa como esses elementos intrínsecos ao estilo de Holland foram utilizados, organizados, repetidos, transformados e realizados no contrabaixo no ato da performance dos arranjos e das improvisações.

Ao refletirmos sobre a palavra estilo, percebe-se que o termo pode ser utilizado tanto para classificar o estilo musical no qual Holland transita como para classificar o estilo musical de Holland que, apesar de estar inserido no *jazz*, carrega consigo influências e experiências musicais e de vida que contribuíram com sua forma de pensar música e expressá-la no contrabaixo. O autor André Queiroz afirma que “...o estilo musical de uma pessoa passa pelas influências que ela experimentou ao longo de sua vida, como reagiu a elas, e como as codificou e realizou de sua forma.” (QUEIROZ, 2021, p. 43). O autor Leonard Meyer traz em seu livro, *Style and Music: Theory, History and Ideology* (1989), a seguinte definição de estilo:

Estilo é a replicação de padronizações, tanto de um comportamento humano como em artefatos produzidos pelo comportamento humano, que resultam de uma série de escolhas feitas dentro de algum conjunto de restrições. Um estilo individual de fala ou de escrita, resulta de escolhas lexicais, gramaticais e sintáticas feitas dentro de restrições de linguagem e dialética que foram aprendidas e não, criadas por um indivíduo. E assim é na música, na pintura e em outras artes. Algumas dessas restrições que limitam as escolhas são aprendidas e adotadas como parte das circunstâncias históricas e culturais de indivíduos ou grupos (MEYER, 1989, p. 3)¹³.

Portanto, conclui-se que, de acordo com a afirmação de Queiroz e o conceito de Meyer, o estilo de um músico pode ser estudado a partir da identificação de repetições de padrões melódicos, rítmicos e harmônicos presentes nas suas realizações musicais. Em estilos musicais que são caracterizados pela improvisação, como o *jazz*, esses padrões podem ser entendidos como fórmulas. Os autores Martin e Kernfeld entendem fórmula como “...uma rede de possibilidades com maior ou menor variantes, nas quais estão sempre incluídas outras fórmulas como partes constituintes...” (MARTIN, 1996 apud SANTIAGO, 2006, p. 7). Para Martin, a abordagem que um músico improvisador demonstra em relação à fórmula é um caminho para a compreensão de seu estilo. Embora os autores definam fórmula apenas dentro da improvisação, e isso é algo comum nos escritos sobre *jazz*, acredita-se que fórmulas ou padrões repetidos podem ser observados também nas práticas de composição e arranjo de um músico.

¹³ Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior that results from a series of choices made within some set of constraints. An individual’s style of speaking or writing, for instance, results in large part from lexical, grammatical and syntactic made within constraints of the language and dialect he has learned to use but does not himself created. And so it is in music, painting and the other arts. More generally, few of the constraints that limit choice are newly invented or devised by those who employ them. Rather they are learned and adopted as part of the historical/cultural circumstances of individuals and groups (MEYER, 1989, p. 3).

Dessa forma, através do conceito de estilo de Meyer e do conceito de fórmula de Martin e Kernfeld, acredita-se que o estilo do contrabaixista Dave Holland pode ser compreendido pela replicação de padronizações ou fórmulas resultantes de escolhas feitas dentro de um conjunto de restrições que foram aprendidas e que fazem parte do ambiente histórico/cultural do *jazz* no qual se desenvolveu musicalmente.

Estruturados nesse estudo, encontram-se os seguintes capítulos: O capítulo I, que traz a biografia de Dave Holland com o seu contexto histórico, social e artístico, desde seu primeiro contato com a música, sua consolidação como contrabaixista e suas produções artísticas até os dias atuais. Esse capítulo traz também reflexões sobre as características estilísticas e o histórico de Holland nas práticas do contrabaixo solista sem acompanhamento. As revisões biográficas e bibliográficas foram realizadas através de livros, enciclopédias, teses, dissertações, artigos em periódicos, jornais e revistas, além de diversas entrevistas de Holland disponíveis online. Importante mencionar que, ao longo dos últimos anos, tentou-se entrar em contato com Dave Holland para a realização de uma entrevista por meio de seu website, redes sociais e de sua produção, porém, não obtivemos retorno.

O capítulo II aborda os referenciais teóricos e procedimentos metodológicos utilizados nesse estudo, como o processo de transcrição, suas problemáticas e as diversas vantagens fornecidas pela sua utilização. O modelo de transcrição utilizado nesse trabalho foi o da transcrição literal, também classificado como nota a nota (MARANESI, 2005), que se dá quando os elementos contidos nos áudios são “tirados de ouvido” e, então, grafados em pauta. Para isso, foi utilizado o software *Transcribe!*, que permite a manipulação do andamento das gravações sem que a frequência dos sons seja alterada. Já o processo de grafia foi realizado através do software de edição de partituras *Sibelius*. Para as análises relativas ao vídeo, foi utilizado o método *mAAVm* (Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música; BORÉM, 2018 e 2016) e suas ferramentas *MaPA* (Mapa de Performance Audiovisual), *EdiP* (Edição de Performance) e *EdiPA* (Edição de Performance Audiovisual) Foram feitos cortes no vídeo original para que os videoclipes de cada música fossem postados individualmente em um mesmo canal do *YouTube*, facilitando que o leitor/ouvinte possa acompanhá-los simultaneamente com as análises ou as transcrições.

Para as análises que englobam quesitos como harmonia, arranjo, improvisação, modos, escalas, arpejos, forma, caráter, estilo, técnicas tradicionais e estendidas do contrabaixo e outros elementos teóricos intrínsecos ao *jazz*, foram utilizados os seguintes materiais: *Análisis*

Musical: Una Propuesta Metodológica, de Dante Grela (1992), *Teaching of Jazz*, Jerry Coker (1989), *Harmonic Practices in Tonal Music*, de Robert Gauldin (2004), *Jazz styles: History and Analysis*, de Marc Gridley (2009), *Theory for Today's Musician*, de Ralph Turek (2007), *Harmonia: Método Prático*, de Ian Guest (2006, 2010, 2017), *Teoria da Música*, de Bohumil Med (1996), *The Jazz Piano Book*, de Mark Levine (1995), *Improvisação Musical: Técnicas de Composição Aplicadas à Performance Instrumental*, de Gabriel Santiago (2006), *The Contemporary Contrabass*, de Bertram Turetzky (1974), além de conhecimento e experiência adquiridos por formação profissional.

Os diversos procedimentos rítmicos e métricos contidos nas performances de Holland demandaram materiais que contribuíssem com as análises no intuito de classificá-los. O artigo de Pauli e Paiva, *A Polirritmia e suas Derivações, Associações e similaridades musicais* (2015), organizou uma variedade de conceitos e definições relacionados à polirritmia que, embora não forneça muitos exemplos em pauta, auxiliaram nos procedimentos analíticos contidos nesse estudo. A tese de Sara Cohen, *Polirrítmicos nos Estudos para piano de György Ligeti* (2007), e suas discussões sobre conceitos polirrítmicos, como “*n contra m*” ou “*n sobre m*”, polimetria, utilização de diferentes tipos de acentos, ritmos cruzados, agrupamento rítmico, politemporalidade, etc. O método de Hoenig e Weidenmueller, *Intro to Polirhythms: Contracting and Expanding Time Within Form* (2009), aborda conceitos como modulação métrica, *core rhythms*, *core grooves*, deslocamento rítmico, modulação métrica superposta, etc. Utilizou-se também o livro de teoria musical de Robert Gauldin, *Harmonic Practice in Tonal Music* (2004), que, no capítulo 11, aborda de forma extensa diversos conceitos relativos a rítmica, métrica e polirritmia, como hemíola, dissonância rítmica e métrica, superposição de divisões de tempo, acentuação deslocada, deslocamento de acentos, deslocamento rítmico e métrico, etc. Para uma melhor compreensão das análises desse estudo, recomenda-se a leitura da seção Processos e Conceitos Analíticos, onde muitos dos conceitos harmônicos, melódicos, rítmicos e métricos foram explanados.

A partir dos capítulos seguintes, as análises foram realizadas de maneira discorrida, na ordem em que a performance dos arranjos é apresentada no concerto. Dessa forma, o leitor pode acompanhar os vídeos enquanto lê as análises. Em cada capítulo, encontram-se os contextos composicionais e históricos de cada tema, as análises melódicas e harmônicas a partir das *leadsheets* que foram elaboradas pelo autor e, por fim, os *links* para os vídeos no *Youtube* e as

análises dos arranjos e improvisos de Dave Holland. As figuras de análise possuem os *timings* em que os trechos apresentados ocorrem nos vídeos.

Portanto, o capítulo III traz as análises referentes à performance do tema *Three Step Dance*, do contrabaixista norte americano Glen Moore. O capítulo IV contém as análises da performance do tema balada *I'll Be Seeing You*, do compositor norte americano Sammy Fain. O capítulo V analisa o arranjo do tema *The Whirling Dervish*, que é uma composição de Dave Holland. O capítulo VI analisa a performance do arranjo do tema *Goodbye Pork Pie Hat*, do contrabaixista norte americano Charles Mingus. O capítulo VII analisa a performance do arranjo de Holland para o tema *Mr. P.C.*, do saxofonista norte americano John Coltrane. Finalmente, o capítulo VIII traz as conclusões finais. Espera-se que as transcrições e as análises aqui apresentadas possam servir como uma ferramenta relevante não apenas para a compreensão das práticas de performance e o estilo musical de Holland, mas também como material didático relevante ao aprendizado, o estudo, o ensino e a prática de técnicas de arranjo e improvisação contrabaixo sem acompanhamento em música popular.

CAPÍTULO 1 – CARREIRA E DISCOGRAFIA

1.1 Início da Carreira

O contrabaixista, compositor e arranjador, Dave Holland, nasceu no dia 1º de outubro de 1946, na cidade de Wolverhampton, Inglaterra. Seu primeiro contato com a música aconteceu aos 4 anos de idade, quando aprendeu alguns acordes no *Ukulele* com seu tio, que morava na mesma casa. Em uma entrevista à Jon Liebman, Holland conta que:

Minha primeira lembrança me conectando com música foi quando eu tinha 4 ou 5 anos. Eu estava morando com meus avós, minha mãe e meu tio, que tinha um *Ukulele* e me mostrou alguns acordes. Nós tínhamos um piano na sala de casa e eu costumava me sentar e tocar, descobrindo músicas. Minha avó e minha mãe tocavam em ocasiões especiais. Nós tínhamos um rádio, mas não havia toca-discos nem nada. Onde havia música eu estava gravitando por perto. E então, claro, o *rock & roll* me introduziu à cena musical da Inglaterra. Isso foi em meados da década de 1950, quando eu estava com 9 ou 10 anos, que comecei a me interessar por Buddy Holly, Little Richard e toda a música que estava vindo dos Estados Unidos (LIEBMAN, 2013 – tradução nossa).¹⁴

Aos dez anos de idade Holland ganhou uma guitarra e, aos treze, entrou em uma banda com colegas de escola. Entretanto, como havia três guitarristas, uma cantora e um baterista, Holland se voluntariou a tocar contrabaixo elétrico, mesmo que ainda se interessasse pela guitarra e costumava passar horas escutando os discos de Django Reinhardt (1910 – 1953) e Charlie Byrd (1925 – 1999) (LIEBMAN, 2013).

Holland conta que iniciou sua carreira profissional ainda muito jovem, quando aos 15 anos de idade saiu da escola e entrou em outra banda que trabalhava muito na área de Birmingham, na Inglaterra. Como essa era uma banda de apoio em um programa de TV semanal, Holland adquiriu experiência tocando em clubes, salões e acompanhando artistas como Chet Atkins e Jerry Lee Lewis que se apresentavam para divulgar seus álbuns (LIEBMAN, 2013). Durante

¹⁴ My first recollection of connecting with music was when I was about 4 or 5 years old. I was living with my grandparents, my mother and my uncle. My uncle had a ukulele and showed me some chords on it. We had a piano in the front room of the house and I used to sit and play that, picking out songs on it. My mom and my grandmother played at special occasions. We had a radio in the house, but no record player or anything. Whatever music was around I kind of gravitated towards. And then of course skiffle and rock & roll got introduced to the music scene in England. This was in the middle '50s, when I was about 9 or 10, that I started getting interested in Buddy Holly, Little Richard and all the music that was coming out of the states.

esse período, iniciou seus estudos no contrabaixo acústico ao ser influenciado pela capa da revista *DOWNBEAT*, que elegia o lendário Ray Brown (1926 – 2002) como o melhor contrabaixista de *jazz* nos anos de 1961 e 1962 (HAZELL, 2002, p. 265 – tradução nossa). Holland lembra:

Quando eu tinha 15 ou 16 anos, estava lendo a revista *Down Beat* pesquisando contrabaixistas. Eu não lia partitura e estava procurando saber o que mais poderia ser feito no contrabaixo elétrico. A revista tinha uma parte de votação, e Ray Brown estava no topo como o contrabaixista mais votado. Eu nunca havia ouvido nenhuma música dele, então fui à uma loja de discos e conheci o trio de Oscar Peterson, do qual Ray Brown fazia parte. Comprei os álbuns *Night Train* e *Affinity*, dois álbuns maravilhosos. Continuei procurando álbuns e encontrei o contrabaixista Leroy Vinnegar na capa de dois álbuns. Havia o álbum *Leroy Walks* e um segundo volume, *Leroy Walks Again*. Levei esses quatro álbuns para casa, coloquei no toca-discos e o som me surpreendeu. Eu fui à uma loja de música, comprei um contrabaixo acústico de compensado e comecei a praticar com os discos (LIEBMAN, 2013 – tradução nossa).¹⁵

Holland se identificou de imediato pela riqueza do som e expressividade do contrabaixo e sentiu que era o timbre certo para se expressar musicalmente. Percebe-se, portanto, que Holland sempre se envolveu de alguma forma com instrumentos de corda como o ukulele, a guitarra, o baixo elétrico, o contrabaixo acústico e até o violoncelo. Ao refletir sobre o que o influenciou a seguir sua carreira como músico de *jazz*, Holland cita a qualidade comunicativa que é desenvolvida entre os músicos. A forma como os músicos interagiam e se complementavam durante os solos foi algo que o inspirou e abriu um horizonte de possibilidades (CHALMERS, 2021).

¹⁵ When I was still around 15 or 16, I was reading *Downbeat* magazine, looking for bass players. I couldn't read music much at that point, so I was looking to see what else could be done with the bass. They happened to have a poll in that issue of *Downbeat* and Ray Brown was at the top of the poll. I'd never heard of him or heard any of his music, so I went to the record store, looking for records with Ray Brown and of course I came across the Oscar Peterson Trio. The two records I bought were *Night Train* and *Affinity*, two wonderful albums. When I was in the store, I was flipping through the records and I saw a bass player on the front of two records and it was Leroy Vinnegar. There was a record he made called *Leroy Walks* and the second volume, *Leroy Walks Again*, on Contemporary Records. I took these four records home, put them on my little record player and the sound that came out of the record player just blew me away! I went to the music store and got myself a plywood bass, brought it home and started practicing with the records.

Em 1964, Holland mudou-se para Londres após receber uma bolsa de estudos integral na *Guildhall School of Music and Drama* para estudar com James E. Merritt, contrabaixista principal na *London Philharmonic Orchestra* e, mais tarde, da *BBC Symphony*. Os estudos nessa escola foram fundamentais para Holland aprofundar suas experiências com a música erudita. Durante esse período, Holland foi contrabaixista principal da orquestra da escola e participou de vários concertos, incluindo música de câmara (CARR, 2000 – tradução nossa). Holland lembra que essa foi sua primeira oportunidade de estudar de maneira formal com um grande professor e que optou pelo arco francês, que era tradição em toda a Inglaterra naquela época. Assim, estudava na *Guildhall* durante o dia e, à noite, tocava em todos os trabalhos de jazz que podia (LIEBMAN, 2013).

Em sua entrevista, Holland conta que o verão de 1966 foi um marco para sua vida musical. Nessa época, teve que decidir quais seriam as suas prioridades musicais daquele ponto em diante. Holland lembra:

Em 1966, fui para um programa de verão, uma coisa de orquestra, tocando a música de Bartok. Eu era o contrabaixista principal da orquestra de minha escola naquele período. Então, pegaram os melhores instrumentistas de todas as escolas e os colocaram juntos nessa orquestra. Passamos o verão tocando a música de Bartok e esse foi um momento crucial para mim. Eu amo a música de Bartok e a experiência de tocar com aquele grupo de grandes instrumentistas foi incrível. Eu voltei em uma crise criativa. Vi esse momento como uma espécie de caminho cruzado, onde tive que decidir qual seria meu compromisso. Percebi que o jazz era a música que era mais pessoal para mim. A música em que eu me sentia mais confortável para me expressar. Um mês depois, recebi uma ligação para trabalhar no *Ronnie Scott Club*. (...) Foi um daqueles sinais que você recebe na vida, quando toma uma decisão e recebe uma resposta do universo (LIEBMAN, 2013 – tradução nossa).¹⁶

¹⁶ In '66, I went for a summer program, an orchestra thing, playing an all-Bartok workshop. I was principle of the orchestra at school by that time, so they took the best players out of all the schools and put them together in one orchestra. We spent the summer playing Bartok. I'm telling you this because the end of the summer was a kind of a turning point for me. I love Bartok's music and the experience of playing with such an outstanding collection of musicians was great. I came back in a bit of a creative crisis. I saw this as being a sort of crossroads, where I had to decide what I was going to make my commitment. Well, the music that I play that's most personal is the jazz music. I think within a month, I got a call to start working at the Ronnie Scott club. It was one of those signals that you get in your life, when you make a decision and a commitment to something and suddenly you get a reply back from the universe.

Durante os anos em que viveu em Londres, Holland se tornou um contrabaixista ativo no cenário do *jazz*, tocando e gravando com nomes como John Surman (1944), Evan Parker (1944), Ronnie Scott (1927 – 1996), Tubby Hayes (1935 – 1973), Kenny Wheeler (1930 – 2014), Chris McGregor (1936 – 1990) e o *Spontaneous Music Ensemble*, que era o grupo musical de base do *Ronnie Scott Club*, famoso clube de *jazz* em Londres. Através desse grupo, que acompanhava grandes nomes do *jazz* norte americano, como Joe Henderson (1937 – 2001), Ben Webster (1909 – 1973) e Coleman Hawkins (1904-1969) quando tocavam no *Ronnie Scott Club*, Holland adquiriu experiências profissionais que o deram visibilidade e impulsionaram sua carreira (CARR, 2000). Sobre esse período no qual trabalhava com músicos mais experientes e consagrados, Holland observa que:

Eu estava tocando o tempo todo. Eu tinha o contrabaixo na mão durante muitas horas por dia. Eu penso que isso foi algo que realmente acelerou todo o meu desenvolvimento durante aquele período em Londres” (LIEBMAN, 2013 – tradução nossa).¹⁷

1.2 Holland com Miles Davis

No verão de 1968, Miles Davis (1926-1991) estava presente no *Scott’s Club* quando ouviu Dave Holland tocar com um grupo que estava abrindo o concerto do pianista Bill Evans, que aconteceria mais tarde. Holland lembra:

Eu estava trabalhando no Ronnie’s e Miles entrou. Eu estava apenas acompanhando uma cantora (...) não estava tocando nada complicado. Era um trabalho bom, cantora boa, piano trio bom (...) Estava abrindo o show de Bill Evans. Bill estava lá com Eddie Gomez e Jack DeJohnnette. Eu não achei que Miles estava nos ouvindo (LIEBMAN, 2013 – tradução nossa).¹⁸

¹⁷ I was just playing all the time. I had a bass in my hands many hours a day. I think it was something that really accelerated my whole development, that whole period in London.

¹⁸ I was working at Ronnie’s and Miles came in. I was just accompanying a singer. I wasn’t playing any of the sort of more cutting-edge music. It was a nice gig I was doing, good singer, good piano trio. I was there opposite the Bill Evans trio. Bill was there with Eddie Gomez and Jack DeJohnnette. I didn’t think Miles would even be listening to us.

Ao contrário do que Holland imaginou, Miles estava ouvindo e pediu ao baterista Philly Joe Jones (1923-1985) avisá-lo que o queria em seu quinteto. Em uma entrevista à Karen Michel, Holland lembra que:

Quando eu estava subindo no palco para o último bloco, Philly Joe chegou, pegou no meu braço e disse: "Miles mandou uma mensagem para você. Ele quer que você se junte ao grupo dele." Eu disse: "Você está brincando comigo," porque Philly Joe era brincalhão. "Não, não! É sério!" (MICHEL, 2012 – tradução nossa).¹⁹

Entretanto, Miles não conversou com Holland naquela noite, retornou à Nova Iorque e demorou três semanas para fazer contato. Holland lembra a ansiedade que sentiu naquelas semanas. Finalmente, recebeu uma ligação do empresário de Miles perguntando se poderia estar em Nova Iorque em alguns dias para começar uma temporada de três semanas acompanhando o quinteto de Miles Davis no Count Basie Club, no Harlem (LIEBMAN, 2013).

De acordo com Holland, o segundo quinteto de Miles Davis era considerado um dos melhores grupos da história do *jazz* e, por isso, era muito almejado. O grupo era formado por Miles Davis, no trompete, o contrabaixista Ron Carter (1937), o saxofonista Wayne Shorter (1933 – 2023), o pianista Herbie Hancock (1940) e o baterista Tony Williams (1945 – 1997). Quando Ron Carter deixou o grupo, em 1968, Miles testou, sem sucesso, vários contrabaixistas em diferentes concertos. Sobre esse período, Holland conta que, como nenhum contrabaixista conseguia acompanhá-los, os demais integrantes do grupo de Miles simplesmente pararam de ouvir os baixistas. Herbie Hancock disse que ficaram satisfeitos apenas por Holland permanecer em pé, já que houve um caso de um baixista que desmaiou no palco durante uma performance (LIEBMAN, 2013).

Holland conta que, ao chegar em NY, não conheceu Miles pessoalmente até o final da primeira performance, e se lembra do curto ensaio com Herbie Hancock um dia antes do show:

Herbie me perguntou o que eu sabia. Eu disse que estava ouvindo muito o quinteto de Miles e que sabia todos os standards. Eu disse que precisava aprender os temas de

¹⁹ "As I was getting on the stand for the last set, Philly Joe came up to the bandstand, grabbed my arm and said, 'Miles has got a message for you: He wants you to join his band,' " Holland says. "I said, 'Come on, you're kidding me,' because Philly Joe is a bit of a prankster. 'No, no, it's serious.' "

Wayne Shorter porque, naquele período, não havia cópias em circulação. Escutando pelas gravações, era difícil saber exatamente sobre as progressões harmônicas e as formas por causa da maneira aberta na qual o quinteto as tocava. Ron Carter não necessariamente tocava as tônicas e Herbie tocava os acordes com muita variedade de *voicings* (LIEBMAN, 2013 – tradução nossa).²⁰

Holland cita que Miles não dizia o que queria do contrabaixo, encorajando-o a não tocar como os baixistas anteriores e explorar suas próprias soluções musicais (ALLABOUTJAZZ, 2012). Entretanto, no começo não havia conexão musical entre ele e os outros membros da banda, e demorou alguns dias para encontrar seu lugar no grupo. Holland conta que tocar na primeira noite foi complicado devido a intensidade dos integrantes do grupo de Miles, que tinham se acostumado a tocar por cima do contrabaixo. Entretanto, após alguns dias, os músicos começaram a perceber seu esforço (LIEBMAN, 2013).

Aquela foi outra grande lição para mim (...) aprender a realmente não esperar pela situação. Percebi a importância de fazer uma afirmação e, claro, responder e fazer daquilo parte da música (...) Não ser dependente de ter um lugar arrumado para você, mas realmente reivindicar seu lugar na música e fazer sua afirmação ser ouvida (LIEBMAN, 2013 – tradução nossa).²¹

Dave Holland trabalhou com Miles Davis por dois anos e participou dos álbuns *Filles at Kiimanjaro*, *Double Image*, *Paraphernalia*, em 1968, *In a Silent Way* em 1969 e *Live Evil e Bitches Brew* em 1970 (HOLLAND, 2022 – tradução nossa). Durante esse período, Miles estava passando por uma transição musical em direção a estilos como o *jazz/rock fusion*, com a bateria influenciada por ritmos do *rock*, linhas de contrabaixo com *grooves* e ostinatos e uma ambiência eletrônica proveniente de teclados e guitarras com diferentes tipos efeitos (YANOW, 2005, p. 225 – tradução nossa). Sobre a experiência de estar no grupo de Miles, Holland lembra

²⁰ Herbie asked me what I knew. I said I'd been listening a lot to the band and he asked me if I knew "Stella" and all that and I said, "Yeah, all the standards." I said the ones I needed to ask him about were the Wayne Shorter songs, particularly, because, at that time, there were no copies of them circulating. In listening to the records, it was difficult to make out exactly what the chord sequences were and the form sometimes because of the way the band was playing them. Ron (Carter) wouldn't necessarily be playing the root of the chord and Herbie was voicing them all kinds of ways.

²¹ That was another big lesson for me, I think, to really learn not to wait on the situation. I realized how important it is to just make your statement and, of course, respond and make it part of the whole music. Don't be dependent on having room made for you, but really claim your ground in the music and make your statement heard.

com alegria quando percebeu que havia se fixado no grupo, participando de turnês com Miles pela Europa e gravando nos álbuns de seu ídolo (LIEBMAN, 2013 – tradução nossa).

Devido à procura de Miles por novos timbres e sons, Holland começou a tocar baixo elétrico (HAZELL, 2002, p. 265 – tradução nossa). Durante esse período, além de Holland, o grupo de Miles era formado por Chick Corea (1941 – 2021) e Larry Young (1940 – 1978) no piano elétrico, Bennie Maupin (1940) no clarinete baixo, Wayne Shorter no saxofone soprano e Jack DeJohnete (1942) na bateria (LYONS, 1980, p. 331). O guitarrista John McLaughlin (1942) e o pianista Joe Zawinul (1932 – 2007) também participaram de algumas performances e gravações (DOUG, 1989, p. 48 – tradução nossa).

Holland lembra que, quando sentiu que a sonoridade do grupo de Miles estava mudando, até se ofereceu para tocar o contrabaixo elétrico, algo que Ron Carter havia se recusado. Entretanto, quando o material novo substituiu completamente o antigo e a sonoridade do grupo de Miles deixou de ser de um grupo acústico de jazz, se tornando um grupo com uma sonoridade proveniente do *funk* e do *rock*, Holland simplesmente não utilizava mais o contrabaixo acústico. Dessa forma, sentiu que era o momento de deixar o grupo de Miles e seguir seu caminho (LIEBMAN, 2013 – tradução nossa).

Apesar de ter iniciado sua carreira profissional no contrabaixo elétrico, Holland dedicou-se à estilos musicais, em seus estudos e trabalhos, que tinham a sonoridade do contrabaixo acústico como referência estilística. Depois de um tempo, Holland deixou de se dedicar ao contrabaixo elétrico, como conta:

Eu gosto de tocar contrabaixo elétrico (...) Eu me divirto muito tocando, mas existem tantos grandes instrumentistas que passaram suas vidas desenvolvendo o instrumento, como Marcus Miller e Jaco Pastorius (...) Também tem a ver com a natureza do contrabaixo acústico e seu carácter. É parte da música que ouço. O contrabaixo elétrico é parte de meu vocabulário, mas eu não sinto que tenho uma voz distinta no elétrico em comparação com minha conexão muito mais pessoal com o baixo acústico (PRASAD, 2000 – tradução nossa).²²

²² I like playing electric bass. It's not that I don't enjoy it. I have a lot of fun playing it, but there are so many great players on the electric bass that have spent a lifetime developing the instrument uniquely like Marcus Miller and Jaco Pastorius (...) It's also to do with the nature of the acoustic bass and the character of it. It's very much a part of the music I'm hearing. The electric bass is part of my vocabulary, but I don't feel as much as a distinctive voice on a bass guitar compared to my much more personal connection with the acoustic bass.

1.3 A carreira de Holland pós Miles Davis

Em 1970, Dave Holland e o pianista Chick Corea saíram da banda de Miles Davis para se dedicar à um estilo mais livre de música improvisada na qual estavam explorando. Holland estava trabalhando como *side man* com Chick Corea nos álbuns *Sundance, Is* e *Song of Singing*, entre 1969 e 1971. Holland lembra dessa corajosa decisão:

Eu me lembro que nós estávamos tocando no *Madison Square Garden* com Miles quando eu o contei. Saímos de tocar para centenas de pessoas para tocar para cinco, e duas dessas pessoas devem ter sido namoradas ou esposas. Foi uma convicção musical (...) algo que queríamos fazer musicalmente. Nunca senti nenhum arrependimento (...) De fato, essa foi a decisão certa (LIEBMAN, 2013 – tradução nossa).²³

Dessa forma, Holland, de volta ao contrabaixo acústico, e Chick Corea se juntaram ao saxofonista Anthony Braxton (1945) e o baterista Barry Aitchul para formarem o *Circle*, um grupo dedicado a estilos provenientes do *free jazz*. Apesar de durar pouco mais de um ano, o grupo *Circle* fez turnês pelos EUA e Europa e gravou cinco álbuns em 1971: *Circulus, A.R.C., Paris Concert* e *Gatherings* (LYONS, 1980, p. 354 – tradução nossa).

O fim do grupo *Circle* ocorreu em 1972, quando Chick Corea os deixou para se dedicar a seu projeto de *rock/fusion*, *Return to Forever*. Entretanto, Holland permaneceu colaborando como *side man* ao lado do saxofonista Anthony Braxton nos álbuns *The Complete Braxton, Town Hall 72, Five Pieces* e *The Montreux/Berlin Concerts*. Durante o mesmo período, Holland trabalhou com o renomado saxofonista Stan Getz (1927 – 1991) e com o *Gateway Trio*, com o baterista Jack DeJohnete e o guitarrista John Abercrombie (1944 – 2017) (HOLLEY, 1999 – tradução nossa).

Durante a década de 1970, Dave Holland trabalhou com renomados músicos do *jazz* norte americanos, como o saxofonista Sam Rivers (1923 – 2011), nos álbuns *Dave Holland and Sam Rivers Vol. 1 and 2*, Carla Bley (1936) no álbum *Tropic Appetites*, o saxofonista Joe Henderson

²³ I remember we were playing Madison Square Garden with Miles when I told him. We went from playing to thousands of people to about five. [Laughs] And two of those might have been girlfriends or wives. That was a big transition, but it was a musical conviction (...) something we wanted to do musically. I never had any regrets about that or felt it was the wrong decision. In fact, it was the right decision.

no álbum *In Pursuit of Blackness and Multiple*, David Liebman (1946) em *First Visit*, Lee Konitz (1927 – 2020) em *Satori*, Jack DeJohnette (1942) em *Time and Space and Sorcery*, entre muitos outros artistas (HAZELL, 2002, p. 265). Holland ainda voltou a trabalhar com Miles nos álbuns *Big Fun*, *Water Babies*, *Black Beauty*, *Circle in the Road* and *Directions* (HOLLAND, 2022).

No início da década de 1980, após se recuperar de um ataque cardíaco, Holland formou um excelente quinteto com o trompetista Kenny Wheeler, o trombonista Julian Priester (1935), o saxofonista Steve Coleman (1956) e o baterista Steve Ellington (1941 – 2013) (HOLLEY, 1999, p. 414). Nos anos seguintes, Holland trabalhou como *side man* com Kenny Wheeler, o saxofonista David Liebman, o pianista Kenny Barron (1943), Bill Stewart (1966), o pianista Hawk Jones (1918 – 2010) e o guitarrista Pat Metheny (1954), no aclamado álbum *Question and Answer* (HAZELL, 2002, p. 265 – tradução nossa).

Em entrevista para Geoff Chalmers, no Dutch Double Bass Festival 2021, Holland cita o aprendizado adquirido através de seus trabalhos com o trompetista Kenny Wheeler:

Eu toquei vários temas de Keeny Wheeler que eram muito inspiradores para mim. Kenny tinha uma forma de escrever progressões harmônicas que era bem única na época que o conheci na década de 1960, e se manteve bastante individual. Então, quando Kenny me mandava músicas para gravações ou algo do tipo eu ia ao piano e tentava entender a lógica em termos de como ele enxergava a sequência de acordes. Isso porque ele não escrevia sequências diatônicas como dois-cinco-um e coisas assim. Ele escrevia de uma forma mais modal, onde cada acorde tinha sua resolução, mas não era a resolução normal cinco – um. Às vezes eu tinha que descobrir essas coisas. Qual era a continuidade entre os acordes. Às vezes, a melodia que ele escrevia era a dica porque ele conectava os acordes adjacentes através de notas da melodia. Eu aprendi muito com Kenny Wheeler e a forma como ele imaginava progressões harmônicas (CHALMERS, 2021 – tradução nossa).²⁴

²⁴ I played a lot of Kenny Wheeler's tunes which were very inspirational to me. Kenny had a way of writing chord sequences that was quite unique at the time I met him in the 60s and remained very individual. So, when Kenny would send me some music to learn for a recording or something like that, I would take it to the piano and try to figure out what his logic is in terms of how he saw the chord sequences because he didn't write very much diatonic sequences, let's say II-V-I, like that. He wrote much more in a kind of modal fashion where each chord had a resolution, but it wasn't the normal V-I resolution. So, sometimes I would have to figure those things out, what the continuity was between chords. Often in the melody that he would write, that would be the clue because in the melody he would connect the adjacent chords. Well, I learned a lot from Kenny's music, you know, how he imagined harmonic progressions.

Em 1984, Holland assinou um contrato com a aclamada gravadora alemã *ECM Records* e começou a gravar uma série de álbuns. O termo *ECM* é uma abreviação de *Editions of Contemporary Music* e foi fundada pelo compositor e contrabaixista erudito Manfred Eicher (1943). Algumas das características que destacam as produções do selo *ECM Records* são o perfeccionismo, clareza e uma alta qualidade nas gravações que fazem o ouvinte se sentir dentro da sala de estúdio. Com o decorrer dos anos, o termo *ECM* passou a simbolizar um estilo de música no qual apenas alguns músicos de *jazz*, como Holland, Ralph Towner (1940), Charlie Haden, Bill Evans (1929), Chick Corea, Keith Jarrett (1945) e outros, tiveram o privilégio de representar com suas músicas. Algumas das características do estilo musical *ECM* são um andamento mais calmo, acompanhamentos livres ou abertos e leves que lembram música erudita e *folk songs*, performances elegantes com ênfase em harmonias ricas e luxuosas e os ritmos são menos abruptos se comparados com a maioria das gravações de *jazz* (GRIDLEY, 2009, p. 436 – tradução nossa).

Ainda durante a década de 1980, Dave Holland esteve ativo como educador musical. Em 1982, começou a lecionar e apresentar workshops em *Banff Centre School of Fine Arts*. Além disso, foi professor de contrabaixo na *New England Conservatory of Music*, em Boston, Massachusetts, de 1987 a 1990 (JENKINS, 2004). Durante esse período, Holland havia se tornado um dos contrabaixistas mais virtuosos do *jazz* e estava trabalhando com os principais nomes desse gênero (CARR, 2000 – tradução nossa).

Em 1990, Holland participou como *side man* do projeto do baterista Jack DeJohnete intitulado *Parallel Realities* que era formado por grandes estrelas do *jazz*, tais como Dave Holland no contrabaixo acústico e elétrico, o guitarrista Pat Metheny, o pianista Herbie Hancock e o baterista Jack DeJohnete. Esse grupo fez uma turnê internacional e lançou o DVD *DeJohnete, Hancock, Holland and Metheny Live in Concert*, gravado ao vivo no *Mellon Jazz Festival*, em Pittsburgh, Pensilvânia (HAZELL, 2002, p. 265 – tradução nossa).

Em 1991, Holland juntou-se ao baterista Tony Williams, o pianista Herbie Hancock, o saxofonista Wayne Shorter e o trompetista Wallace Roney (1960-2020) para participarem do último show de Miles Davis no dia 10 de julho, em Paris. Esse grupo recebeu o nome de *Miles Davis Tribute Band* e fez uma turnê internacional até 1992 (CARR, 1988). No mesmo ano, Holland participou do trio de Herbie Hancock no álbum *The New Standard*, e gravou os renomados álbuns *Porgy and Bess* e *So Near/So Far* do saxofonista Joe Henderson.

Durante a década de 1990, o *Gateway Trio*, com Jack DeJohnnet e John Abercrombie, se reuniu para as gravações dos álbuns *Homecoming* e *In the Moment*. Até meados da década de 1990, Holland trabalhou com trios e quartetos de Herbie Hancock, com o trompetista Kenny Wheeler no álbum *Angel Song*, o trombonista Robin Eubanks (1955) no álbum *Mental Images*, Jon Lovano (1952) nos álbuns *From the Soul* e *Trio Fascination*, e o saxofonista Michael Brecker (1949 – 2007) no álbum *Tales from the Hudson*.

Na década de 2000, Holland trabalhou regularmente como *side man*, mesmo mantendo uma carreira solo extremamente atarefada. Entre esses trabalhos, destacam-se suas colaborações com o saxofonista Stan Getz no álbum *My Foolish Hearth: Live at the Left Bank*, com o baterista Billy Kilson (1962) em *While Ur Sleepin'*, o baterista Roy Haynes (1925) em *Birds of a Feather: A Tribute to Charlie Parker*, Kenny Wheeler em *What Now?*, o guitarrista Bill Frisell (1951) no álbum *With Dave Holland and Elvin Jones*, Herbie Hancock em *River: The Joni Letters*. Em 2000, o selo *Columbia Records* lançou dois projetos de Miles Davis que não haviam sido divulgados quando Holland ainda estava na banda, *Live at the Fillmore East, March 7, 1970* e *The Complete Jack Johnson Sessions* (HOLLAND, 2021 – tradução nossa).

1.4 Dave Holland como Compositor e *bandleader*

Dave Holland tem tido uma carreira prolífica como compositor, arranjador e *band leader* desde seu primeiro álbum, *Conference of Birds*, em 1972, que contou com a participação Sam Rivers, Anthony Braxton e Barry Altschul. O segundo, *Emerald Tears*, de 1977, foi um álbum inteiramente gravado em contrabaixo sem acompanhamento e destaca todo o virtuosismo de Holland. Após um período estudando violoncelo, Holland lançou o álbum *Life Cycle* em 1982, totalmente dedicado ao violoncelo solo.

Em 1983, Holland lançou seu primeiro projeto em quinteto, formato que explorou extensamente durante sua carreira. O álbum *Jumpin' In* contou com a participação de Steve Coleman na flauta e saxofone, Kenny Wheeler no trompete, Julian Priester no trombone e Steve Ellington na bateria. Em 1984, o baterista Marvin “Smitty” Smith substituiu Ellington e o quinteto lançou o álbum *Seeds of Time*. Em seguida, o trombonista Robin Eubanks substituiu Priester e o álbum *The Razor's Edge* foi lançado em 1987 (HOLLAND, 2021 – tradução nossa).

Uma característica marcante na formação e, portanto, na sonoridade desse quinteto era a ausência de um instrumento harmônico. De acordo com Holland, trabalhar com formações musicais sem instrumento harmônico foi algo comum no início de sua carreira musical:

Durante a década de 1970, eu tocava muito em grupos que não tinham um instrumento harmônico (...) Pode haver uma tendência de um pianista em preencher tudo, sabe? Eu amo um tipo de pianistas, como Monk, Andrew Hill, Duke Ellington, Herbie Hancock (...) eles sabem quando tocar e quando não tocar. Eles não sentem que precisam fornecer acordes em todos os compassos, todas as mudanças acordais, sabe? Isso proporciona mais liberdade ao movimento harmônico e também te dá a chance de manipular e reharmonizar coisas. Quando toda a harmonia não está sendo mostrada o tempo todo, você pode começar a construir caminhos harmônicos alternativos que não estão escritos originalmente nas músicas. Esse tipo de flexibilidade é algo que eu procuro (CHALMERS, 2021 – tradução nossa).²⁵

Após quatro anos compondo e arranjando para quintetos, Holland lançou o álbum *Triplicate* (1988), estrelando seu trio com o baterista Jack DeJohnnet e Steve Coleman no saxofone, e *Extensions* (1989), com o quarteto formado por Steve Coleman, Kevin Eubanks na guitarra e Marvin “Smitty” Smith (1961) na bateria. Em 1995, após seis anos sem lançar projetos solo, Holland formou um quinteto com Eric Person (1966) no saxofone, Steve Nelson (1954) no vibrafone, Gene Jackson (1961) na bateria, a cantora Cassandra Wilson (1955) e lançou o álbum *Dream of the Elders*. Em 1996, lançou *Ones All*, seu segundo álbum dedicado ao contrabaixo sem acompanhamento (HOLLAND, 2021 – tradução nossa).

Em 1997, Holland lançou *Points of View*, álbum que inaugurou sua trajetória trabalhando com seu aclamado quinteto formado por Steve Nelson no vibrafone e marimba, Robin Eubanks no trombone, Steve Wilson no saxofone e Billy Kilson (1962) na bateria. Esse grupo trabalhou junto até 1998, quando o renomado saxofonista Chris Potter (1971), com quem Holland havia trabalhado como músico de base no álbum *Unspoken* (1997), substituiu Steve Wilson para as gravações do álbum *Prime Directive* (HANZELL, 2002, p. 265 – tradução nossa).

²⁵ All through the 70s, I’d been doing a lot of playing with groups that didn’t have a chordal instrument. There can be a tendency for the piano to fill up everything, you know. I love the kind of piano players like Monk, Andrew Hill, Duke Ellington, Herbie Hancock, you know, where they know when to play and when not to play and they don’t feel like they have to supply chords for every bar, every chord change, you know? It gives more freedom to the harmonic movement and also gives you a chance to manipulate and re-harmonize things. When all the harmony is not being stated all the time, so then, you can start building alternative paths harmonically that aren’t just the paths that were originally written. So, that kind of flexibility is what I’m looking for.

De acordo com Holland, apesar da maioria de suas escolhas como *band leader* serem resultado de sentimento e intuição, há uma decisão consciente considerando a combinação de músicos de diferentes níveis de experiência. Holland acrescenta que não pensa em gênero, raça ou idade e acha que deva existir um contato inter-geracional na música. Músicos mais velhos devem tocar com músicos mais novos, e vice-versa, para que influências e experiências sejam trocadas em prol do crescimento e expansão da música (HOLLAND, 2022 – tradução nossa).

De acordo com May Oh, Holland concebeu esse quinteto no intuito de criar algo novo, uma vez que montou uma formação incomum com contrabaixo, bateria, saxofone, trombone e marimba ou vibrafone. Holland queria dois instrumentos de sopro na linha de frente para ampliar as possibilidades composicionais e trazer ao grupo uma sonoridade particular. Holland cita as bandas do estilo de *New Orleans*, que realizam uma abordagem em grupo em que todos improvisam ao mesmo tempo (NEWSON apud MAY OH, 2005, p. 12 – tradução nossa).

Ao comentar sobre as raízes de seu quinteto, Holland acrescenta:

Como em todas as bandas, a ideia inicia com um som particular que estamos procurando. Quando decidi começar um novo grupo, esses eram os músicos com quem eu queria estar envolvido em um projeto. Eu estava procurando pelos conceitos e instrumentação que eles me proporcionariam e que produziria uma sonoridade única (PRASAD, 2000 – tradução nossa).²⁶

De acordo com Panken, o quinteto de Dave Holland possui um som distinto, baseado em temas episódicos, melodias memoráveis, progressões harmônicas elegantes, polifonia, pergunta e resposta, *riffs*, *grooves* incansáveis e uma variedade entrelaçada de ciclos rítmicos. De acordo com o autor, essas são características que estabelecem o quinteto de Holland como sinalizador do que o jazz contemporâneo poderia ser (PANKEN apud MAY OH, 2005, p. 5 – tradução nossa).

Sobre a adição do vibrafone e marimba ao quinteto, Holland acrescenta que a densidade tonal do teclado não é o que estava procurando quando estruturava sua música. Procurava por um

²⁶ As in all bands, the idea starts with a particular sound you're looking for. When I decided to start a new group a few years ago, these are all the players that I had earmarked that I wanted to be involved with in a project. It was a combination of their concepts and their instrumentation I was looking for.

instrumento que fornecesse espaço para acordes de grande extensão ressoarem de forma aberta e transparente. Holland escrevia de forma aberta, como o modelo de Ornette Coleman de ter uma linha melódica distinta, as vezes como acompanhamento harmônico, que lançaria a peça em um certo som. Holland completa que “...com o vibrafone, quatro baquetas é o máximo com que podem tocar. Estão limitados a acordes de quatro notas...” (PANKEN apud MAY OH, 2005, p. 12 – tradução nossa).

No ano de 2000, o quinteto de Holland lançou o álbum *Not For Nothin'*, com Potter nos saxofones soprano, alto e tenor. De 2000 a 2002, o quinteto de Holland venceu o prêmio da *DownBeat Magazine's Critics Poll* na categoria *Acoustic Jazz Group* por três anos consecutivos (DOWNBEAT, 2022). Em 2003, o baterista Nate Smith substituiu Billy Kilson, que havia deixado a banda. Esse quinteto permaneceu junto por mais de dez anos e foi o grupo base para outros projetos de Holland, como sextetos, octetos e big bands (HOLLAND, 2021 – tradução nossa).

Em 2002, Holland começou a expandir suas habilidades composicionais e de arranjo através da criação de seu primeiro projeto *Dave Holland Big Band*, grupo que o levou a vencer dois Grammy Awards na categoria Best Large Ensemble. O álbum *What Goes Around* apresenta seu admirável quinteto com o acréscimo de mais oito instrumentos de sopro, o que também resultou no prêmio da *Down Beat Magazine's Critics Poll* na categoria de melhor *big band* no ano de 2003 (DOWNBEAT, 2022 – tradução nossa).

Ainda em 2003, Holland lançou o álbum em quinteto *Extended Play: Live at Birdland*, que recebeu o prêmio de Álbum do Ano e, seu quinteto, o prêmio na categoria *Acoustic Jazz Group* pela *Down Beat Magazine's Critics Poll* em 2004. Esse álbum marcou o fim da parceria entre Holland e a gravadora *ECM Records*, através da qual havia gravado todos os seus álbuns, com exceção de *Ones All* (ALLABOUTJAZZ, 2021 – tradução nossa).

Dessa forma, em 2005, procurando obter mais controle sobre os processos de gravação e lançamento de seus álbuns e acompanhar as mudanças no ambiente do mercado fonográfico, Holland fundou a *Dare2*, sua própria gravadora (HOLLAND, 2021). O primeiro lançamento da gravadora *Dare2* foi extremamente bem-sucedido. *Overtime* (2005) foi um álbum com instrumentação de *big band* que rendeu à Holland um *Grammy Award* e um prêmio na *Down*

Beat Magazine's Critics Poll na categoria *Big Band of the Year* (DOWNBEAT, 2022 – tradução nossa).

Em 2008, Holland lançou o álbum *Pass it On* com um sexteto formado por Mulgrew Miller (1955-2013) no piano, Antonio Hart (1968) no saxofone alto, Robin Eubanks no trombone, Sascha Spiagin (1967) no trompete e Eric Harland (1976) na bateria. Em seguida, Antonio Hart no saxofone, Sascha Spiagin no trompete e Gary Smulyan (1956) no saxofone barítono se juntaram ao habitual quinteto de Holland no álbum de octeto *Pathways*, gravado ao vivo no jazz clube *Birdland*, em Nova Iorque.

Em 2010, Holland se juntou ao violonista Pepe Habichuela (1944) e um grupo espanhol na gravação do álbum de música flamenco *Hands*, que é um projeto absolutamente singular em sua carreira. Em 2013, Holland revisitou suas raízes no estilo *Fusion* através do quarteto *Prism* com Eric Harland na bateria, Kevin Eubanks (1957) na guitarra e Craig Taborn (1970) no teclado. Um ano depois, Holland juntou-se ao renomado pianista Kenny Barron para uma série de concertos na formação duo, resultando no álbum *The Art of Conversations*, pelo selo *Blue Note*. Atualmente, aproximando-se de seu 70º aniversário, Holland têm trabalhado com o quarteto *Aziza*, formado por Eric Harland na bateria, Chris Potter no saxofone e o guitarrista Lionel Loueke. (HOLLAND, 2021 – Tradução nossa).

Mesmo com uma carreira prolífica acompanhando renomados artistas do *jazz* e dedicando-se a seus projetos solo, Holland aplica-se também ao ensino musical. Na década de 1980, foi diretor artístico do programa de *jazz* de verão na *Banffs Centre*, no Canadá. Por dois anos durante a década de 1990, foi professor da *New England Conservatory of Music*, em Boston, onde, juntamente com a *Royal Academy of Music*, em Londres, continua prestando serviços como artista residente. Adicionado a isso, Holland recebeu doutorados honorários pela *Birmingham Conservatory*, *Berklee College of Music* e da *New England Conservatory of Music*. Recentemente, Holland foi afamado Membro Honorário na *Royal Academy of Music*, uma honraria limitada a apenas 300 músicos e foi nomeado *Jazz Master* pela *National Endowment of Art*, em 2017 (HOLLAND, 2022 – tradução nossa).

De acordo com seu website, através de incontáveis experiências musicais ao longo dos anos, Holland define seu propósito como músico:

Estou tentando criar música que existe em múltiplos níveis, com elementos mais simples misturados com elementos mais complexos. Para mim, muito da grande arte, tanto visual, musical ou escrita, tem uma habilidade de fazer essas coisas – oferecer algumas verdades fundamentais que ecoam nas pessoas, ainda, ao mesmo tempo, as apresenta uma nova forma de olhar para esses fundamentos que os dá uma perspectiva diferente. Isso faz parte da condição humana: alegria, solidão, amor, companheirismo, comunhão e esperança. As coisas pelas quais vivemos. Os fundamentos que nos fazem o que somos como humanos. Eles cruzam gênero, raça e tudo. Quanto mais eu viajo, mais eu entendo que fundamentalmente todos são iguais. Orientações culturais podem ser diferentes, mas as verdades fundamentais sob as quais as pessoas funcionam são as mesmas. É sempre sobre suas famílias, amores, cuidados, suas necessidades de pertencer a algo e suas vontades de ter esperança (HOLLAND, 2023 – tradução nossa).²⁷

1.5 O Estilo de Dave Holland como contrabaixista

Dave Holland é considerado um dos mais virtuosos contrabaixistas de jazz desde o final da década de 1960. Ainda muito jovem, descobriu e desenvolveu sua própria sonoridade e personalidade no contrabaixo através de uma intonação definida, um som cheio, presente, fluente e com características distintas devido ao seu uso de vibratos, tenuto, *glissandos*, ornamentações, articulações como *hammer ons*²⁸ e *pull offs*²⁹, diferentes tipos de *pizzicato* e dedilhados. Holland faz parte de um seleto grupo de instrumentistas que elevaram o nível técnico do contrabaixo, desenvolvendo as possibilidades melódicas, técnicas e rítmicas do instrumento.

²⁷ I'm trying to create music that exists on multiple levels, such as simpler elements along with more complex elements. To me, a lot of great art, whether it's visual, musical or written, has an ability to do those things – to offer some fundamental truths that eco in people, yet at the same time, introduce them to a new way of looking at those fundamentals that gives them a little different perspective. It's the human condition: joy, loneliness, love, companionship, communion and hope. The things by which we live. The fundamentals that make us what we are as humans. They cross over gender, race and everything. The more I travel, the more I understand that fundamentally, everyone is the same. Cultural orientations may be different, but the fundamental truths people function under are still the same. It's about their families, their love, their nurturing, their wanting to belong, and their wanting to have hope.

²⁸ *Hammer on* é uma técnica utilizada em instrumentos de corda através da qual um dedo da mão esquerda digita uma nota com um movimento rápido e um pouco mais forte (martelar), fazendo a nota soar sem ser tocada pela mão direita.

²⁹ *Pull off* é uma técnica utilizada em instrumentos de corda através da qual um dedo da mão esquerda dedilha a corda com um movimento de cima para baixo (puxar para fora), fazendo a nota soar sem ser dedilhada pela mão direita.

Sua excelência técnica o torna capaz de tocar sobre andamentos rápidos e, confortavelmente realizar frases idiomáticas de instrumentos de sopro no *jazz* com agilidade e clareza no som. Já seu domínio rítmico e métrico o permite realizar deslocamentos, superposições rítmicas ou métricas e tocar sobre diferentes fórmulas de compassos, especialmente as ímpares, de forma inventiva, espontânea e confortável. May Oh aponta que Miles Davis foi uma grande fonte de inspiração, ensinando Holland sobre narrativa e ritmo em improvisação. De acordo com a autora, Holland aprendeu com Miles a habilidade de aplicar métricas ímpares sobre compassos quaternários através de semínimas ou colcheias pontuadas (MAY OH, 2005, p. 11 – tradução nossa). Adicionado a isso, o baterista Jack DeJohnnete disse:

Uma coisa que Dave pegou de Miles foi a habilidade de projetar a intenção e o som de suas ideias no instrumento. Dave pode fazer um solo e segurar as pessoas como um instrumentista de sopro. Ele consegue colocar uma audiência de pé. Ele aprendeu com Miles como ser consistente e focado, como um raio laser (PANKEN, 2011 – tradução nossa).³⁰

Além do virtuosismo como solista, o pianista Herbie Hancock destaca o suporte sólido e a abordagem interativa das linhas de acompanhamento de Holland no contrabaixo, que fazem os outros instrumentistas se sentirem confortáveis (MAY OH, 2005, p. 5 – tradução nossa)

Em adição ao comentário de Hancock sobre interação e suporte, em sua entrevista a Chalmers, Holland explica que nunca tentou analisar esses aspectos de forma intelectual e que permite ser guiado pelo seu *feeling*, mas aponta que sempre foi privilegiado por tocar com excelentes músicos. Holland lembra que quando era jovem, costumava tocar com álbuns de Ray Brown, Leroy Vinnegar e tentava se encaixar com gravações de bateristas como Elvin Jones, Tony Williams, Philly Joe Jones e Roy Haynes. Holland destaca a paciência, no sentido de dar-se tempo e espaço para sentir o que a música precisa para crescer. Para Holland, os músicos experientes não tocam tudo de uma vez e encontram seu lugar na música de uma forma descomplicada (CHALMERS, 2021 – tradução nossa)

Esse pensamento de Holland confirma a noção e a percepção de que o contrabaixo é, primeiramente, um instrumento de suporte e acompanhamento, e são características que

³⁰ One thing Dave got from Miles is the ability to project the intention and sound of his ideas on the instrument. Dave can do a solo and grab people like a horn player. He can get an audience standing on their feet. He learned from Miles how to be consistent and focused, like a ray from a laser beam.

requerem do músico uma abordagem mais colaborativa e generosa. Entretanto, ao ser questionado sobre os desafios de iniciar uma carreira solo, utilizando o contrabaixo como uma extensão de seu caráter e personalidade, Holland acrescenta que muitas vezes pode ser difícil para baixistas sair desse tipo de zona de conforto. Holland lembra que levou um tempo para se adaptar porque tinha que ter controle de tudo, tomar decisões, escolher os músicos, os temas, etc (CHALMERS, 2021 – tradução nossa).

De acordo com Berliner, Holland está entre os contrabaixistas de *jazz* que ampliaram a capacidade expressiva do instrumento. Ele pode improvisar linhas independentes, usar diferentes partes do instrumento para criar novos sons e explorar as possibilidades de harmônicos e *double stops* no contrabaixo (BERLINER, 1994, p. 131 – tradução nossa). Holland explora também diferentes técnicas de mão direita, como dedilhar as cordas com três dedos (indicador, médio e anelar), possibilitando frases mais rápidas. Ainda jovem, Holland aprendia e desenvolvia técnicas que já haviam sido criadas por contrabaixistas de gerações anteriores, como Ray Brown, Charles Mingus, Eddie Gomez, Leroy Vinnegar, Scott LaFaro, entre outros (ALLABOUTJAZZ – tradução nossa).

Sobre essas características de aprender com influências e desenvolver sua própria forma de lidar com o instrumento musical e tecnicamente, Holland aponta:

Quando ouvi Ray Brown e Leroy Vinnegar em gravações, pensei: esse é o som que quero tocar no contrabaixo. Então, tentei modelar meu som ao som desses dois instrumentistas por um logo tempo e, também, Mingus por um tempo. E claro, você percebe, após alguns anos, que não há chances de você soar como ninguém a não ser você mesmo. Então, você começa a pensar sobre pegar todas as coisas que você aprende, tentando copiar seus heróis, e tenta achar um som que expressa quem você é. É aí que você começa a individualizar a música. Penso que isso aconteceu comigo meio que no começo dos meus vinte anos. Eu passei aquela fase de aprendiz, emulando meus heróis e pensei; Ok, agora é minha hora de decidir qual o som no contrabaixo vai expressar os sentimentos que tenho em mim (CHALMERS, 2021 – tradução nossa).³¹

³¹ When I heard Ray Brown and Leroy Vinnegar on record, I said: that's how I want to play. That's the sound I want to play on the bass. So, I tried to model my sound, for a long time, on those two players. And then, Mingus, for a while. Of course, you realize after a few years that there's no way you're ever gonna sound like anybody else except yourself. So, what you, then, do is you start to really think about you take all the things you've learned by trying to copy your heroes, and then you try to find the sound that expresses who you are. And that's when you start to really individualize your music. I think that happened to me sort of in my early 20s. I'd spent that

De fato, é possível perceber a influência de Charles Mingus (1922 – 1979) na discografia e em performances de Holland. Em gravações com seus grupos, Mingus realizava muitas introduções utilizando o contrabaixo solo, com frases dentro da escala menor pentatônica, citações temáticas, etc. De uma forma mais moderna, Holland também realiza esse tipo de procedimento. Outras características musicais de Mingus que podem ser observadas nas performances dos grupos de Holland é a busca por sonoridades diferentes através das instrumentações de seus grupos e a utilização de improvisação coletiva.

Para Berendt, poucos contrabaixistas possuem uma carreira tão prolífica como Holland, que desde a década de 1960, tem transcendido técnicas desenvolvidas pelas gerações anteriores de contrabaixistas, se tornando uma das grandes estrelas do neoclassicismo do *jazz*. Segundo o autor, nenhum instrumentista, desde Charles Mingus, demonstrou os avanços que um contrabaixista poderia alcançar ao improvisar com as formas tradicionais e, conscientemente, surpreender através de abordagens rítmicas e harmônicas imprevisíveis e frases melódicas *inside/outside* (BERENDT, 1992, p. 327 – tradução nossa).

De acordo com Gridley, Holland é considerado um dos principais nomes entre os contrabaixistas relacionados com o estilo *Free Jazz*. Seus trabalhos com músicos como Chick Corea no grupo *Circle* e com os saxofonistas Sam Rivers e Anthony Braxton são uma parte importante da história e desenvolvimento do *avante-garde* e *free jazz* (GRIDLEY, 2009, p. 327). O termo *Free Jazz*, também conhecido como “*the new thing*” foi usado para retratar o estilo da vanguarda do *jazz* da década de 1960 e foi tirado do título do álbum *Free Jazz* (1960), de Ornette Coleman, que influenciou muitos artistas do gênero. Esse estilo tem como característica a falta de tonalidade, estruturais de acordes não resolvidas e a substituição do *jazz swing feeling* por um pulso mais livre e solto. As melodias são mais variadas, fragmentadas e muitos instrumentistas procuravam explorar seus instrumentos, produzindo texturas incomuns. O uso de improvisação coletiva, abandonada em *jazz* desde a década de 1920, se tornou comum nesse estilo (ROBINSON, 2001, p. 222 – tradução nossa).

O saxofonista Sam Rivers foi um dos principais mentores de Holland, que lembra um dos seus ensinamentos até os dias atuais. De acordo com Holland, Rivers lhe disse: “...Não deixe nada de

apprenticeship time trying to emulate my heroes and then, I said: ok! Now it's time for me to decide what sound on the bass is going to express the feeling I have inside me.

fora. Toque tudo!...”³², e aquilo se tornou um mantra enquanto tentava encontrar uma forma de construir um veículo que o permitisse utilizar um espectro amplo entre tradição, tocar o *blues* e improvisar livremente (PANKEN, 2011).

Percebe-se aqui que apesar de ser um instrumentista com um estilo moderno tanto como contrabaixista virtuoso e como compositor e *bandleader*, Holland sempre teve a preocupação de assimilar e dominar o máximo de linguagens estilísticas associadas ao *jazz*, desde os estilos mais antigos, como o *ragtime* e os estilos de *New Orleans* e *Dixieland*, até estilos mais modernos representados por músicos como Ornette Coleman e Miles Davis.

Para compreender o estilo de Holland, considera-se importante entender sua origem e influências musicais. Holland foi influenciado por contrabaixistas como Ray Brown, Charles Mingus, Scott LaFaro, Jimmy Garrison, Gary Peacock e Oscar Pettiford (MCRAE, 1984, p. 83). Como compositor, Holland foi bastante influenciado pela música erudita, particularmente a música de Messiaen, Bartok e Stravinsky, e cita que a utilização de materiais motivicos compostos por células rítmicas de Stravinsky influenciou a forma como compõe (MAY OH, 2005, p. 10 – tradução nossa). Nesse estudo, observou-se que essa característica influenciou não apenas sua forma de compor, mas também de improvisar.

Através do renascimento do estilo *New Orleans* em Londres na década de 1960, Holland foi influenciado pelo estilo ao tocar arranjos tradicionais do grupo Hot Five, de Louis Armstrong e King Oliver:

O *jazz* conectou-se comigo emocionalmente, mas também intelectualmente devido a incrível precisão, o nível das performances e os diálogos que ocorrem. A ideia de diálogos se manteve um elemento chave para mim durante todo meu percurso. Nenhuma outra música no mundo ocidental é assim porque é uma narrativa de momento e é sempre diferente. Eu amava as camadas de som quando o clarinete, o trompete e o trombone improvisavam juntos. (MAY OH, 2005, p. 9 – tradução nossa).³³

³² Don't leave anything out. Play everything!

³³ Jazz connected with me emotionally but also intellectually for the incredible precision and level of playing and for the dialogue that goes on. The idea of conversation has remained a key element for me all the way through. No other music in the Western world is like it because it's an in the moment narrative and it's different every time. I loved the layers of the sound when the clarinet, the trumpet and the trombone improvised together.

Holland costumava ouvir estilos musicais não ocidentais devido ao ambiente multicultural, com uma grande comunidade Indiana em Londres, o proporcionou ter bastante contato com a música e assistir concertos de músicos indianos tais como Vilayat Khan e Pannalal Ghosh. Holland cita seu interesse por músicas de outras culturas. Holland conta que escutava músicas providas do Tibet, Afeganistão e África Central e ficava intrigado com a complexidade rítmica, o aspecto polifônico e a forma como duas vozes integram ritmos e notas, criando uma terceira voz. De acordo com May Oh, Holland foi um dos únicos contrabaixistas de *jazz* a mostrar interesse e tentar incorporar ritmos indianos em sua performance. De acordo com a autora, Holland foi bastante influenciado pela música indiana e buscou compreender os diferentes ciclos ritmos envolvidos e como subdividi-los (MAY OH, 2005, p. 34).

As informações acima contribuem com a compreensão da fonte inspiradora ou influência quando os procedimentos rítmicos e métricos contidos nas linhas de contrabaixo e solos de Holland são analisados. Há elementos da música indiana ao mesmo tempo em que se encontra uma influência de composição com materiais motivicos curtos que são observados nas frases de Holland. Ao falar sobre como trabalhou para internalizar a música indiana através de sua perspectiva, Holland comenta:

Eu escutei muito música indiana. Ela se tornou muito popular na década de 1960, com Ravi Shankar e Alla Rakha, na tabla. Eu tinha o som da música, mas os trabalhos internos, as diferentes ragas. Eu aprendi o que sentia que seria útil, aprendendo sobre os diferentes ciclos rítmicos e como eles os pensam de forma matemática. Eu penso que uma das coisas sobre a música que tocamos como jazz improvisadores é que se trata de uma música inclusiva. Nós incluímos muitas coisas nela. Eu sempre incluo coisas que escuto de outras culturas na minha forma de tocar (CHALMERS, 2021 – tradução nossa).³⁴

A música de Holland, especialmente nos seus projetos com quinteto, possui fórmulas de compassos diferentes do tradicional uso de compassos ternários e quaternários. Sobre isso, Holland afirma que:

³⁴ I listened a lot to Indian music. It became very popular in the 60s, with Ravi Shankar e Alla Rakha on tabla. I had the sound of the music, but the internal working of it, all the different ragas. I took from it what I felt I could find useful, learning about the rhythmic cycles and how they think mathematically breaking things down. I think one of the things about the music we play as jazz improvisers is it's a very inclusive music. We include a lot of things in our playing. I've always included things I've heard from other cultures in there.

Trabalhar com fórmulas de compassos, diferentes dos habituais 3/4 ou 4/4, nos proporciona um veículo rítmico para improvisar sobre. Esse é um ponto chave para todas as músicas que escrevo. A proposta é criar um contexto para a improvisação. Estou sempre pensando nas peças como veículos de improvisação que permitem indivíduos diferentes, personalidades diferentes e instrumentistas com estilos diferentes prosperarem (MAY OH, 2005, p. 13 – tradução nossa).³⁵

Como mencionado anteriormente, Holland é capaz improvisar sob compassos ímpares de forma criativa, virtuosística e confortável. Da mesma forma em que utiliza deslocamentos rítmicos e métricos nos compassos mais tradicionais, é capaz de fazê-lo em compassos de cinco, sete, de onze, etc. Esses tipos de compasso e divisões são explorados em uma boa parte de sua obra, tanto em álbuns como nos concertos. Holland opina que:

O segredo não é sobre como quebrar as linhas ou onde os acentos estão. É sim, sobre chegar à um ponto onde o ciclo está tão embutido na sua consciência rítmica que se torna natural. Todos os mecanismos que usamos de forma tão comum e fluída em compassos quaternários, como cruzar linhas de compasso, sobrepor três sobre quatro, frases sobrepostas, tocar dobrado ou aplicar uma abordagem *straight* ou *swingue*, podem ser aplicadas em compassos ímpares. Não é algo que dominei. Eu ainda estou trabalhando nisso (JOHNSTON apud MAY OH, 2005, p. 7 – tradução nossa).³⁶

Algumas das características marcantes na personalidade musical de Holland, e que também podem ser observadas na carreira de grandes nomes do *jazz* como Miles Davis, são a mente aberta, a vontade e a curiosidade para novos aprendizados técnicos, musicais e estilísticos. Holland está constantemente à procura de algo novo e diferente que o permita aprender e incorporar novos elementos em sua música. Quando observamos a carreira prolífica e as características virtuosísticas de Holland, tendemos a pensar que músicos assim não possuem barreiras ou limitações. Entretanto, Holland elabora:

³⁵ Working with other time signatures, other than the usual 4/4 or 3/4, gives us a rhythmic vehicle to improvise on. That a key point to all the music I write. The purpose is to create settings for improvisation. I'm still thinking about the pieces as vehicles for improvisation that allows different individuals, different personalities, and different style of players to thrive in.

³⁶ The key is not how you break up the line or where the accents are. It's getting to the point where the cycle is embedded in your musical consciousness that it becomes second nature, like playing in four. All of the devices we so commonly and fluidly use in four, like crossing bar lines, playing three against four, overlapping phrases, playing in double-time or implying straight and swung feels, can be applied to an odd time signature. It's not anything I've mastered. I'm still working on it.

Claro que tenho limitações. Sem limitações tudo estaria acabado (risos). Por que permanecer fazendo isso se você não tem limitações? Limitações são o que te dão a chance de crescer. Eu gosto de desafios. Existem outros desafios quando você fica mais velho, sabe? Manter a mente aberta, a atitude de aprender e curiosidade. Eu sempre fui curioso sobre música. Escuto algo e quero descobrir sobre, independente de qual gênero seja. Existem limitações físicas óbvias ao instrumento. Com o passar do tempo, você percebe que as pessoas estão desafiando essas limitações. Fui à uma convenção da ISB alguns anos atrás e vi alguns jovens tocando sonatas de violino no contrabaixo e outras coisas inimagináveis de pensar quando ouvi Gary Karr pela primeira vez em 1966. Era fenomenal. François Rabbath, sabe? Outro grande contrabaixista... As barreiras estão sendo transpostas mais e mais, e não sei se isso tem fim. Cada um de nós procuramos encontrar uma forma de contribuir com a evolução do instrumento (CHALMERS, 2021 – tradução nossa).³⁷

Ao final de sua conversa com Chalmers, Holland é convidado a compartilhar conselhos aos jovens contrabaixistas presentes no auditório. Alguns conselhos são verdadeiros ensinamentos:

Bem, uma das primeiras coisas que sempre digo é que você deve desenvolver sua habilidade como um ouvinte da mesma forma como desenvolve sua habilidade como instrumentista. Você só pode tocar o que você escuta. E, se você não escuta, não toque. Obviamente, no começo, você aprende *licks* e frases que você escuta de outros instrumentistas e você procura combiná-las, tentando fazê-las fluir, mas só funciona se você realmente escutá-las dentro de você. Às vezes, eu penso em uma frase na minha cabeça e, sem o instrumento, tento imaginar como eu tocaria essa frase. E isso é uma grande coisa, sabe? Você pode praticar sem o instrumento. Você pode simular a realidade das suas mãos e como você tocaria algo. Quando estou viajando em turnês e decidimos incluir algo novo no repertório sem poder praticar no instrumento, eu fico trabalhando a música e imaginando solos e frases internamente na minha cabeça. Uma vez que você adquire a memória muscular de aprender o instrumento, escalas, arpejos e todas essas coisas, eu diria que pelo menos 80% é mental. Clarear as ideias e, então,

³⁷ Of course I have limitations. Without limitations it would be all over. Why keep going if you don't have limitations. Limitation is what gives you a chance to grow. I welcome the challenges. I think there are also others challenges as you get older, you know? To keep that open-mindedness. To keep an attitude of learning and curiosity. I've always been curious about the music I hear. Something I what to find out about it, doesn't matter what genre. If it's interesting, I'm interested. There're obviously physical limitations. Although, as time goes by, you realize people are challenging those limitations. I went to an international society bassists meeting a few years ago and I had some young players that were playing violin sonatas on the bass that were unimaginable when I first heard that Gary Karr's solo record that he did in 1966 or something. It was phenomenal. François Rabbath, you know? Another great bass player that was recording then. The barriers just keep being pushed further and further and I don't know if there's any end to it. Each of us trying to find a way to contribute to the evolution of the instrument.

ter suas mãos respondendo automaticamente aos comandos. (CHALMERS, 2021 – tradução nossa).³⁸

Em 2020, o jornalista Bill Milkowsky homenageou Holland com seu artigo na revista *Jazz Times* intitulado *Dave Holland: A Bassists's Tribute*, no qual perguntou à nomes importantes do contrabaixo popular contemporâneo sobre a influência de Holland. O contrabaixista Eric Revis (1967), conhecido pelo seu trabalho com a cantora Betty Carter, responde que Holland é um exemplo a ser seguido e destaca a capacidade de Holland em realizar linhas melódicas independentes no *walking bass* sem perder o tempo. Revis aponta que o virtuosismo de Holland não é do tipo exercido por um músico que quer aparecer apenas, é sempre à serviço da música. Aponta também para a capacidade de Holland em tocar de forma natural sobre compassos ímpares nos fazer sentir como se estivesse tocando em 4/4 (MILKOWSKY, 2020 – tradução nossa).

O contrabaixista Scott Colley (1963), que já se apresentou com Herbie Hancock, Michael Brecker, Pat Metheny, entre outros, comenta que escuta Holland desde que começou a tocar contrabaixo. Colley cita a habilidade de Holland em liderar um grupo e comunicar suas ideias composicionais e de improvisação através do contrabaixo de forma eficiente. Comenta também sobre a generosidade e capacidade de Holland em extrair os pontos fortes de cada membro de seus grupos, fornecendo espaço para todos experimentarem (MILKOWSKY, 2020 – tradução nossa).

O contrabaixista do trio de Brad Mehldau, Larry Grenadier (1966) aponta que Holland sempre foi uma forte influência em sua performance. Desde cedo, Grenadier se impressionava pelo comando do instrumento, a clareza e vigor do tempo e articulação e, principalmente, a abundância de ideias musicais contidas nas improvisações de Holland. Grenadier destaca as participações de Holland com Joe Henderson e Herbie Hancock, que eram uma demonstração

³⁸ Well, one of the first things I always say is that you have to develop your ability as a listener just as much as you develop your ability as a player. You can only play what you hear. And if you don't hear it, don't play it. Obviously, in the beginning you are learning, as we say, licks and phrases that you hear from other players and you're putting it all together and trying to make it flow, but it all only works if you really hear them inside you. Sometimes I think of a phrase in my head, and, without the instrument, I would find myself trying to figure out how I would play it on the bass. And that is a great thing. You can practice without the instrument. You can mock up the reality of your hands and how you would play. When I'm traveling on tour, if we've got some music we're learning, I often have this music going through my head. I'm imagining solos and phrases. Once you have the muscle memory of learning instruments, learning scales and arpeggios, at least 80% is mental. Clarifying the idea and then getting your hands to respond automatically to that idea.

dos potenciais e de como o contrabaixo podia ao mesmo tempo ancorar a música e levá-la a caminhos desconhecidos (MILKOWSKY, 2020 – tradução nossa).

O contrabaixista e educador Rodney Whitaker (1968) lembra que admirava a musicalidade de Dave Holland desde a adolescência. Whitaker cita que o álbum *Emerald Tears* o influenciou profundamente. Para ele, muitos baixistas da geração de Holland tentaram sair do estilo *bebop* dominante de Paul Chambers, Ray Brown e Oscar Pettiford, porém, Holland foi o primeiro contrabaixista a tocar a linguagem harmônica dos anos 1960 por uma perspectiva solista (MILKOWSKY, 2020 – tradução nossa).

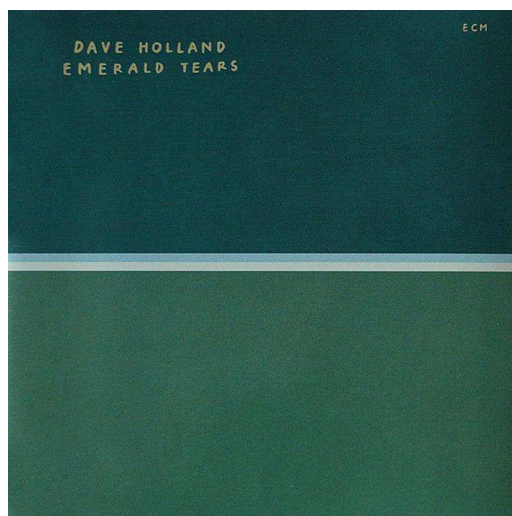
O multi-instrumentista Jerome Harris (1953) comenta que Holland definiu um alto padrão de facilidade técnica e flexibilidade, particularmente em termos de agilidade, afinação e acesso a todos os registros do instrumento. Para Harris, Holland tem uma linguagem pessoal que combina riqueza melódica, linhas altamente cromáticas bem construídas, liberdade de textura com um senso que honra as características acústicas do instrumento. Harris observa que, quando está improvisando e buscando diferentes abordagens, sua mente pensa no que Holland faria nesse momento (MILKOWSKY, 2020 – tradução nossa).

O educador e contrabaixista do trio de Fred Hersch, Drew Gress (1959) observa que a primeira coisa que vem em mente é a integridade artística e o comprometimento de Holland não apenas com o contrabaixo, mas com a música e a expressão pessoal. Os trabalhos de Holland como *bandleader* mostram que é possível liderar um grupo a partir do contrabaixo e esse grupo pode ser uma extensão da linguagem musical através do instrumento. Gress aponta que, além de Holland, o único contrabaixista que ele lembra que possuía essa visão de banda com perseverança e foco foi Charles Mingus (MILKOWSKY, 2020) – tradução nossa)

1.6 Dave Holland e a prática de tocar contrabaixo sem acompanhamento

Como mencionado na introdução desse trabalho, Dave Holland gravou seu primeiro álbum para contrabaixo sem acompanhamento pela gravadora *ECM* em 1977. De acordo com Souza e Bórem (2019), o álbum *Emerald Tears* detém uma sonoridade alicerçada em concepções originárias do *free jazz* e *avant garde*, com peças tocadas com arco e *pizzicato* de forma livre e aberta, cuja liberdade das performances torna difícil a identificação de *choruses* e andamentos devido a utilização de acelerandos e *rubatos* (SOUZA e BORÉM, 2019, p. 37). (FIGURA 1)

Figura 1 - Capa do álbum *Emerald Tears*, de 1977.



Fonte: Dave Holland *website*

Em entrevista à Andrew Gilbert, Holland conta que o saxofonista Anthony Braxton o encorajou a tocar e que não havia feito nenhum concerto solo até gravar *Emerald Tears*. Holland reflete sobre os desafios, inspirações e diferenças de tocar sem acompanhamento e lembra da época em que estudou violoncelo, resultando no álbum solo *Life Cycle*, de 1982:

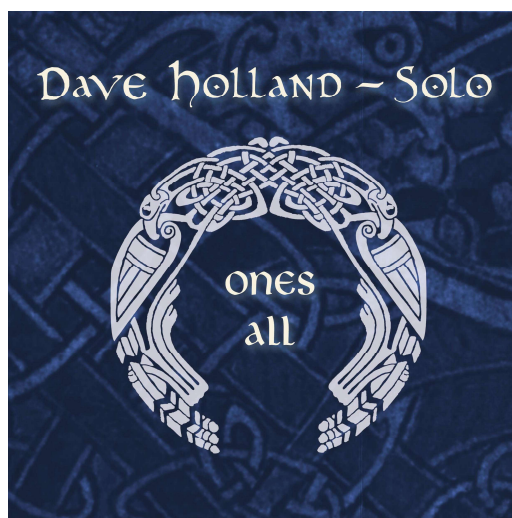
A clara diferença é que você está sozinho...Não há conversa ou interação (com outros músicos), a não ser com o público. Isso é algo que eu gosto, o vai e volta com outros instrumentistas. O que tive que aprender foi como dar ritmo à performance, como obter variedade o suficiente para que não se torne repetitivo em 80 ou 90 minutos. Anthony Braxton me encorajou a tocar solo, mas eu não fiz meu primeiro concerto solo até *Emerald Tears*. Quando você pensa no contrabaixo, você pode tocar *double stops* ou alguns acordes, mas tem que apresentar a música completa. Quando eu comecei a tocar violoncelo, eu trabalhei naquelas incríveis suítes solo de Bach, e foi isso que usei para desenvolver minha abordagem ao contrabaixo solo. Bach apresenta uma forma de acompanhar, preencher a harmonia e tocar a melodia ao mesmo tempo (GILBERT, 2018).³⁹

³⁹ The clear difference is that you're on your own. There's no conversation or interaction, other than with the audience. That's an element that I particularly enjoy, the back and forth with other players. What I had to learn was how to pace the concert, how get enough variety so it doesn't get repetitious over 80 or 90 minutes. Anthony Braxton encouraged me to do more solo playing, But I didn't really do my first solo concert until *Emerald Tears*. When you think about the bass, you can play double stops and some chordal things, but you have to present the whole song. When I started playing cello, in 1970, I worked on those amazing Bach solo suites, and that's what used to develop a solo bass approach too. Bach presents a way to accompany, fulfill the harmonic setting and play melody at the same time.

Apesar da recepção positiva de *Emerald Tears*, Holland passou por um longo período sem gravar álbuns para contrabaixo sem acompanhamento até que, em 1993, lançou o álbum *Ones All*. Diferente do conceito *avant garde* de *Emerald Tears*, o álbum *Ones All* é composto por *standards* de jazz e músicas autorais arranjadas no formato estrutural popularmente conhecido como tema – improviso – tema.

De acordo com Ousley, Holland mantém uniformidade em seus arranjos e improvisações no álbum *Ones All* devido a utilização de referências temáticas, desenvolvimento de motivos, e manutenção ou manipulação de andamentos com *rubatos*, ritardandos, acelerandos e fermatas de um modo muito apropriado (OUSLEY, 2008, p. 23). Em 1993, fez uma turnê solo pela Europa realizando concertos para contrabaixo sem acompanhamento (HANZELL, 2002, p. 265 – tradução nossa).

Figura 2 - Capa do álbum *Ones All*, de 1993.



Fonte: Dave Holland *website*

Em sua entrevista à Chalmers, Holland foi perguntado se já experimentou afinações diferentes ao longo de sua carreira ou em seus trabalhos para contrabaixo solista sem acompanhamento, e lembrou-se do período no qual estudou o violoncelo e como as suítes de Bach influenciaram a forma como lida com arranjos em performances solo para fornecer os materiais melódicos e harmônicos simultaneamente:

Não! Eu já tenho problemas o suficiente com a afinação que eu tenho (risos). Eu sinto que sou um cara tradicional. Honestamente nunca me ocorreu. Quando eu toquei violoncelo, há um bom tempo, eu usava a afinação do cello, em quintas. Sentia que o instrumento soava melhor desse jeito e também gostava das diferentes opções que isso me dava para coisas como bicordes e arpeggios... E eu utilizava bastante as suítes de Bach para aprender sobre o instrumento...porque Bach escreveu tão bonito para esse instrumento...e me informou bastante em termos de como usar o que aprendi nos concertos solo mesmo no contrabaixo... porque ele tinha uma forma de escrever naquelas suítes, e não apenas nas suítes, mas em todas as músicas solo que escreveu onde ele criava toda a harmonia só com uma linha... E claro, quando você está tocando o contrabaixo, você quer tentar dar clareza ao movimento harmônico da música sem apenas tocar as fundamentais. Então, isso me deu várias ideias de como combinar melodias com a harmonia, como Bach fez naquelas suítes (CHALMERS, 2021 – tradução nossa).⁴⁰

Ao ser questionado sobre desenvolver ideias em peças com formas longas, como *Goodbye Pork Pie Hat*, Holland, além de responder, forneceu pensamentos didáticos muito relevantes:

Bem, a primeira coisa é, claro, estudar todos os aspectos da música - melodia, harmonia e o ritmo. Você sabe, lidamos muito com harmonia e ritmo como baixistas, claro, como instrumentistas da seção rítmica. Mas melodia é algo tão importante, e para qualquer um que eu converse, que pergunta algo similar, eu digo: por favor, aprenda todas as melodias que você puder. Elas são chaves, sabe? Você não pode tocar melodicamente sem que você estude melodias. E se você pensar em música como ela é, como uma linguagem, assim como estamos falando agora. E enquanto estou falando com você agora, não estou pensando no que vou dizer daqui trinta segundos. Estou apenas deixando minhas ideias fluírem, e cada ideia leva à próxima, e à próxima...E isso é a mesma coisa com a música. Você começa com uma ideia, e uma coisa importante para mim, e na verdade ainda estou aprendendo, é ser paciente e deixar as ideias virem ao invés de só preencher o espaço o tempo todo. Estou tentando aprender a como usar mais o espaço. Eu acho que se você estudar o que eu

⁴⁰ No! I have enough trouble with the tuning I have. I feel I'm kind of a traditional guy. Honestly, it never occurred to me. When I was playing the cello, which was for a little while now, I was using cello tuning in fifths. I felt the instrument sounded better that way. I like the different options that it gave me for things like double stops and arpeggios. I used the Bach's cello suites a lot too, to learn about the instrument. Because Bach wrote so beautifully for it and informed me a lot in terms of how to use what I learned there for the solo concerts even on the bass because he has a way of writing in those suites where he creates the whole harmony just with single lines. And of course, when you're playing the bass, you want to try and give some clarity to the harmonic movement of the music without just playing roots. So, it gave a lot of ideas for how to set up melodies with harmonies like Bach did on those suites.

disse – melodia, harmonia e ritmo, estudar os grandes solistas, não apenas baixistas, mas escutar como eles percorrem os solos... Eu tento ouvir e praticar coisas do Parker. Tenho aquele omnibook de Parker e pratico aquelas coisas também, sabe? Tudo acrescenta. Eu trabalhei muito em fraseado, resolução de fraseado, fraseado rítmico, ciclos rítmicos, diferentes fórmulas de compasso, mas também padrões rítmicos, sete e cinco, três sobre quatro, apenas praticando ritmo como uma coisa separada. E pensando sobre resolução... você sabe, nós vemos barras de compasso, mas se analisarmos Charlie Parker, ele não resolve no tempo um. Ele pode atrasar a resolução dois tempos ao próximo compasso. Uma vez que você chega a esse ponto, você pode começar em qualquer nota e fazer funcionar, sabe? (CHALMERS, 2021 – tradução nossa).⁴¹

Ao concluir sua resposta, Holland cita a influência que Charlie Parker exerce em seus estudos e práticas. Dentre os aspectos da música que ainda estuda, Holland cita o omnibook de Parker, fraseados, resoluções de fraseados, fraseados rítmicos, ciclos rítmicos, diferentes fórmulas de compasso, padrões rítmicos em cinco, sete, três sobre quatro e o estudo de ritmos como algo separado. Esse é um ponto interessante de sua resposta porque são elementos que serão demonstrados nas análises a serem apresentadas nesse trabalho.

Através desse capítulo, percebeu-se que Holland sempre foi um músico incansável em sua busca por materiais novos que pudessem acrescentar de alguma forma ao seu desenvolvimento musical. Desde adolescente, se manteve aberto à novas experiências musicais e sempre procurou aprender e compreender como o conhecimento gerado por essas experiências poderia lhe ser útil. Obteve estudos informais e formais de música e instrumento e absorveu influências musicais populares e eruditas tanto ocidentais quanto orientais, tornando suas práticas de performance uma vitrine repleta de técnicas avançadas e elementos musicais sofisticados.

CAPÍTULO 2 – REFERENCIAIS TEÓRICOS E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

⁴¹ Well, the first thing, as you know, is to study all aspects of the music, like melody, harmony and rhythm. We deal a lot with harmony and rhythm as bass players, of course, as rhythm section players, but melody is one thing that is so important and anybody I speak to I say, please, learn all the melodies you can. They're key, you know. You can't play melodically unless you study melody and that's a simpler answer. And if you think about music as it is, which is a language just like we're speaking now. When I'm speaking to you now, I'm not thinking about the words I'm gonna say in 30 seconds. I'm just letting my idea roll, and each idea goes to the next, and to the next. And that's the same thing with the music. You start off with one idea and, one of the import things to me that I'm still learning actually, and this is something I find really quite preoccupating me at the moment, is to be patience and let the ideas come rather than just fill up the space all the time. I'm trying to learn how to use space.

2.1 Transcrição Musical

A transcrição musical é um dos principais procedimentos metodológicos utilizados nesse trabalho, produzindo assim grande parte das fontes primárias aqui analisadas. O termo transcrição musical possui diferentes pensamentos, principalmente entre os gêneros popular e erudito. De acordo com o Dicionário Grove de Música, o termo transcrição:

Significa a cópia grafada de uma obra musical, envolvendo algum tipo de modificação. Pode ser uma mudança de meio (significando o mesmo que “arranjo”); ou pode significar que sua notação foi transformada (p. ex., de tablatura para pauta), ou então a sua disposição (de partes cavadas para uma partitura). O termo também pode incluir o registro de música executada ao vivo ou gravada, ou sua transferência de forma audível para forma gráfica, por meios eletrônicos ou mecânicos (SADIE, 1994, p. 957).

Partindo das definições de Sadie, observa-se que a transcrição pode ser compreendida como um processo de editoração de partitura, como um processo de arranjo e como um registro, em forma de partitura, de um evento realizado ao vivo ou gravado. Esse último formato, é o procedimento adotado nesse trabalho. De acordo com Ribeiro (2018), existem inúmeros trabalhos que utilizaram esse tipo de notação musical para exemplificar músicas de tradição oral. O autor cita que o livro de Mercenne, *Harmonie Universelle*, de 1636-7, que trazia transcrições comparativas de canções de indígenas brasileiras e canadenses, como um dos estudos mais antigos a contar com esse procedimento.

Essa ideia corrobora o pensamento da autora Elenice Maranesi (2005), que aponta que a transcrição aparece em estudos etnomusicológicos atuais como uma das formas analíticas fundamentais para o entendimento da música de tradição oral e é um dos alicerces indispensáveis no ensino da música popular nos dias atuais (MARANESI, 2005, p. 2). De acordo com a autora, o formato preferido para tal finalidade é o da transcrição literal, popularmente conhecido como transcrição “nota a nota”, que registra meticulosamente os principais parâmetros de uma realização musical em forma de partitura (MARANESI, 2005, p. 3).

A prática desse tipo de transcrição é popularmente conhecida como “tirar de ouvido”, e consiste em, literalmente, identificar cada nota e ritmo realizados em um trecho musical através da

escuta. Isso pode se dar a partir de um instrumento ou não. Além disso, e principalmente fora de um contexto acadêmico, é comum que músicos populares muitas vezes não escrevam os trechos tirados de ouvido em partitura. No capítulo I, Holland relata que, apesar de não escrever em partitura, recorria à materiais com frases de Charlie Parker transcritas buscando aprender fraseados e resoluções, além de aprender de ouvido linhas de contrabaixo de Ray Brown (CHALMERS, 2021). Isso assemelha-se à ideia de “notação mental”, citada por MARANESI (2005, p. 57), ligada à memória aural e cinestésica, que é estimulada na música popular por desenvolver, através dos hábitos de escuta, conhecimentos sobre estilos e expressividade musical.

Para FABRIS (2010, p. 44), os recentes estudos sobre a música popular e seus atributos de ensino e aprendizagem procuraram manifestar a autenticidade da práxis de tirar de ouvido como um procedimento analítico e de desenvolvimento musical. O autor Hugo Ribeiro (2018) traz uma reflexão de Ellingson sobre a etnomusicologia moderna ao apontar que a transcrição tem sido observada como um requisito universalmente utilizado na metodologia etnomusicológica. Para Ellingson, esse procedimento gera informações quantificáveis e analisáveis que forneceram uma base sólida para a etnomusicologia consagrar-se como disciplina científica.

O autor Cruz Mello (apud MARANESI, 2005) observa a relevância da transcrição no estudo e prática da percepção musical e a aponta como um procedimento chave para o músico popular profissional, devido ao acesso à musicalidade e ao sistema musical nativo. Maranesi acrescenta que tal processo detecta elementos básicos da linguagem musical, como construções melódicas, harmônicas e rítmicas, e destaca padrões estilísticos na forma de motivos, fraseados, acentuações, etc. (MARANESI, 2005, p. 5). O autor Adrien Marcus em *The Role of Transcription in Jazz improvisation* (2004) converge com a ideia de Maranesi ao observar que a transcrição de elementos de performance é um procedimento comum entre músicos de jazz, não apenas como ferramenta de aprendizagem de repertório, mas também como forma de desenvolver habilidades de improvisação.

Sobre a presença do procedimento de transcrição no jazz, o autor e saxofonista Cléber Alves (2019) aponta que:

A transcrição é uma das principais ferramentas para a compreensão de música de tradição aural quando o objetivo é trabalhar partituras musicais a partir de fontes

sonoras gravadas (...) A base do ensino do jazz, criado nos EUA, se construiu e foi divulgada mundialmente através de análises de transcrições de solos, melodias, arranjos e da contextualização histórica desse estilo em todo o século XX (ALVES, 2019, p. 77).

É sabido que no universo da música popular, mais especificamente em estilos como o *jazz* e o *choro*, a utilização de partituras detalhadas não é uma prática recorrente e ainda há muitos músicos profissionais que não tem facilidade em ler partituras. Os músicos são encorajados a memorizar os temas e possuem toda liberdade para realizarem suas próprias interpretações de acordo com as características estilísticas de cada gênero musical. Há também correntes mais puristas que simplesmente desconsideram músicos que não sejam capazes de memorizar os temas tradicionais do repertório desses estilos. Dessa forma, tornou-se comum a utilização de um tipo simples de notação musical conhecida como *leadsheet* (partitura guia), que é um modelo elementar de partitura constituída por um único pentagrama ao qual a melodia é anotada, sem orientações interpretativas e de arranjo, com a cifragem das progressões harmônicas acima. Nesse trabalho, as *leadsheets* dos temas interpretados por Holland em seu concerto foram editadas pelo autor e se tornaram fontes primárias que serviram como elementos comparativos às performances. Em outras palavras, mostrar o que foi construído por Holland em termos de arranjo, performance e recursos dramáticos a partir das *leadsheets*. O processo de edição das *leadsheet* utilizadas nesse trabalho se deu, em alguns casos, realizando uma transcrição de gravações relevantes de alguns temas e, em outros casos, reunindo um compilado de *leadsheets* já existentes contidas em fontes como *fakebooks*, o *The New Real Book* (SHER, 1988) e o método *A New Approach to Jazz Improvisation* (AEBERSOLD, 1983).

As fontes primárias constituídas pelos arquivos MP4 de áudio e vídeo foram retiradas do *YouTube*, transformadas em arquivos de MP3 e inseridas no software *Transcribe!*, que permite a redução dos andamentos das gravações sem que as frequências sonoras sejam alteradas. Através desse software, o procedimento de “tirar de ouvido” ou transcrição literal “nota a nota” foi realizado de forma minuciosa ao mesmo tempo em que as notações melódica e rítmica eram feitas através do software de notação musical *Sibelius*. Nesse processo, as *leadsheets* serviram para observações e comparações de forma, ritmo, melodia e harmonia, confirmando a observação de Ribeiro (2018, p. 2) de que “a própria transcrição de música, em si, já pode ser considerada uma forma de análise”.

Ribeiro (apud QUEIROZ, 2021, p. 37) aponta para a importância de o indivíduo que transcreve ter conhecimento sobre a linguagem estilística e a tradição oral do objeto a ser transcrito. Para o autor, o ato de transcrição assemelha-se à edição e consiste em uma série de decisões, escolhas e interpretações a respeito de uma realização musical. Na visão do musicólogo Charles Seeger (1958):

Ninguém consegue fazer uma música soar como o escritor da notação pretendeu a não ser que além de um conhecimento da tradição da escrita, ele também tenha conhecimento da tradição oral (ou melhor, aural) associada à uma realização musical. Uma tradição aprendida de ouvido pelo estudante, parcialmente através de seus anciões, mas especialmente através dos preceitos de seus professores aos quais é deixada essa tradição aural com o conhecimento de “o que acontece entre as notas” (SEEGER, 1958, p. 186).

Considerando a pertinência de tal ideia, compartilha-se nesse trabalho, a mesma observação de Maranesi (2005, p. 4) de que a transcrição musical é aqui utilizada como um procedimento no qual o autor está habituado com os constituintes da música popular contemporânea e percorre no contexto ambiental e temporal das realizações musicais transcritas. Muitas das considerações analíticas fundamentam-se diretamente na experiência profissional do autor como discente, docente e contra baixista atuante no cenário da música popular instrumental há quase duas décadas.

Embora a utilização do processo de transcrição e a prática de tirar nota a nota de ouvido sejam universalmente reconhecidas nos campos teórico e técnico, há considerações e problemas. Por mais minucioso que o processo de transcrição literal possa ser, é impossível representar detalhadamente através da notação todos os elementos contidos em uma realização musical. O que corrobora a observação de Charles Seeger quando escreveu que a notação musical “não nos diz muito sobre como soa nem sobre como fazê-la soar” (1958, p. 186 – tradução nossa). Para Ribeiro (2018, p. 2), considerar que a notação pode abarcar a totalidade de uma realização musical é um erro que um musicólogo pode perpetrar devido ao fato de toda tradição oral possuir informações demasiadamente subjetivas para serem notadas.

Charles Seeger (1958, p. 188) traz observações importantes acerca das problemáticas que envolvem a transcrição e a notação musical divididas em funções tonais e rítmicas. Todas essas problemáticas foram observadas durante o processo desse trabalho e, portanto, serão abordadas

aqui de acordo como aparecem no texto de Seeger. Começando pelas funções tonais, a primeira é relacionada ao tom, que é diferenciado apenas por intervalos de meio tom na notação. Considerando que o contrabaixo não possui trastes e Holland inclui de forma abundante em sua performance recursos como *bends*, *glissandos* e *portamentos*, não é possível escrever as notas reais de forma detalhada na partitura. A segunda relaciona-se à qualidade e características do som do instrumento, que é um dos pontos de destaque de Holland ao contrabaixo, mas que é impossível de ser demonstrado através da notação musical. A terceira observação refere-se aos conceitos de amplitude e dinâmica que, de acordo com Seeger, são indicados apenas de forma aproximada. Observação que é compartilhada por Gohn (apud QUEIROZ, 2021, p. 37) quando afirma que “nuances de dinâmica são dificilmente capturadas pela notação musical. No caso da performance de Holland variações de dinâmica são observadas até dentro de realizações musicais curtas, como uma frase ou um trecho onde uma melodia em *mp* é acompanhada por movimentos harmônicos enfatizados em *mf*, por exemplo.

Passando para as características que Seeger classifica como funções rítmicas, temos o tempo, que é indicado na notação apenas de uma forma aproximada, mesmo quando é feita com o auxílio de um metrônomo. Nas realizações de Holland, há arranjos que contam com alterações de andamentos tanto de forma brusca, através da modulação do tempo, como em formas mais interpretativas, com *rallentandos*, *accelerandos*, entre outros. A segunda função rítmica está relacionada às durações das notas que, para o autor, são facilmente escritas ou lidas em notação. A terceira função rítmica é a acentuação, que é problemática por causa da multiplicidade de símbolos.

Gohn (apud QUEIROZ, 2021) traz reflexões que complementam as funções rítmicas, mencionadas acima por Seeger, quando relata os desafios de uma notação em capturar a gíngua, o *suingue* ou o *feel* de um performer ou performance já que, como afirma Queiroz, “cada músico tem suas influências, idiossincrasias e forma de tocar”. Gohn afirma que:

A notação musical tem suas limitações para captar a gíngua com precisão porque há flutuações rítmicas e elasticidade. O pulso elementar é tocado com espaçamento irregular, com variações contínuas na distribuição das notas (GOHN apud QUEIROZ, 2021, p. 36).

Tal afirmação gera a necessidade de demonstrar de forma visual uma característica importante a ser observada ao compararmos a escrita de linguagem do *jazz* norte americano ao que, de fato, soa. A figura abaixo mostra figuras de colcheia da forma como é notada versus a forma como deve ser interpretada de acordo com as características estilísticas. Ao ler uma partitura ou uma *leadsheet* de *jazz*, o performer encontrará figuras de colcheia, mas deve interpretá-las como figuras de quiálteras para ser capaz de obter o suingue intrínseco à estilos provenientes do *jazz*. No ato de transcrição de performances de músicos de *jazz*, percebemos que há variações rítmicas nas realizações de diferentes músicos e que a interpretação das quiálteras sofre alterações quanto ao andamento. Quanto mais lento o andamento, maior a percepção do ritmo em quiálteras, e quanto mais rápido o andamento, menos as quiálteras são perceptíveis. (Figura 3)

Figura 3 - A figura à esquerda mostra a notação de figuras de colcheia conforme encontrada em partituras, leadsheets e transcrições de jazz. A figura à direita mostra aproximadamente como as figuras de colcheia devem ser interpretadas pelo performer.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Queiroz (2021) e Gohn (2020) trazem também o termo microrritmo que, segundo Queiroz (2021, p. 37), “são microvariações que ocorrem dentro das subdivisões rítmicas e métricas durante uma performance”. Essa ideia remete à observação de Seeger de “o que acontece entre as notas”. Assim, Gohn (apud QUEIROZ, 2021) afirma:

A investigação sobre microrritmos confirmou essa discrepância, demonstrando que a notação é uma estrutura de referência visual, enquanto o evento sonoro real resulta frequentemente de desvios a partir dessa forma presumida. Assim, o samba ganha vida com o uso expressivo do *microtiming* (microrritmo) dos músicos, da mesma forma que o swing ocorre no jazz. Tal como os padrões do prato de condução no jazz raramente se alinham perfeitamente no ritmo notado (GOHN apud QUEIROZ, 2021, p. 37).

Para ilustrar essa afirmação de Gohn e Queiroz, podemos observar as notações dos ritmos de condução do *jazz* e do samba como são encontrados tradicionalmente em partituras e em

métodos instrumentais. No caso da condução do *jazz* na bateria, observa-se que a notação é feita com figuras de semínima e colcheias (c. 3-4), mas também devem ser interpretadas como semínima e quiálteras de colcheia (c. 5-6). (FIGURA 4)

Figura 4 - O sistema de cima mostra um exemplo de notação de condução de *jazz* na bateria, como encontrado em partituras e métodos do gênero. O sistema de baixo mostra um exemplo de como a baterista deve interpretar a notação do sistema acima

3 Exemplo de notação para condução de *jazz swing*

5 Exemplo de como um baterista deve interpretar a notação acima

Fonte: Elaborado pelo autor.

No caso do samba na bateria, pode-se observar um tipo de notação um pouco mais próxima de como a condução rítmica deve ser interpretada, com acentos na primeira e na quarta semicolcheia de cada tempo. Em outras palavras, não há diferença rítmica entre o que é notado e o que é tocado. Porém, Gohn (apud QUEIROZ, 2021, p. 36-37) observa que “o pulso elementar é tocado com espaçamento irregular entre as 16 semicolcheias, e cada uma não recebe exatamente 25% da batida.” (FIGURA 5)

Figura 5 - Exemplo de notação de um tipo de condução do samba na bateria.

7 Exemplo de notação para a condução do samba

Fonte: Elaborado pelo autor.

Entretanto, tanto no *jazz* como no samba, o que se escuta na realização musical é diferente do que é notado em partitura. Os microrrítmos utilizados coligados às escolhas estilísticas e o “*feeling*” ou “ginga” de cada músico fazem com que as realizações “ganhem vida”, gerando *suingue* e, dessa forma, contribuindo de forma fundamental para o resultado de uma performance. Adicionado a isso, observa-se que a duração de cada nota não é interpretada exatamente como na notação. Algumas notas de uma mesma figura rítmica (semínimas, colcheias e semicolcheias) podem ter durações mais longas que outras. A notação não é o

suficiente para que um performer realize uma interpretação estilística coerente. Portanto, os conhecimentos oral e aural são essenciais.

O autor Charles Seeger (1958, p. 184) observa três perigos intrínsecos à nossa prática de escrever música. A primeira é a suposição de que o parâmetro total da escuta de música é ou pode ser representada por uma escuta parcial visual. A segunda é ignorar o atraso da escrita musical em comparação à escrita de discurso. A terceira está relacionada à nossa falha na distinção entre as utilizações prescritivas e descritivas da notação musical. Em outras palavras, a distinção entre um gráfico de como uma peça específica de música deve ser interpretada para soar e uma descrição de como uma performance específica dessa peça de fato soou.

No intuito de ampliar os níveis de detalhamento da notação de uma performance, Cleber Alves (2019, p. 75) aponta as contribuições de Paul Berliner em seu livro *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, que sugere novos símbolos relacionados principalmente à articulação e acentuação das notas. Entretanto, Alves pondera o uso excessivo de simbologias que pode resultar em uma partitura sobrecarregada de informações, tornando árdua sua decodificação. As simbologias sugeridas por Berliner foram adotadas ao processo de transcrição desse trabalho e contribuíram para uma notação mais detalhada de recursos dramáticos contidos na performance de Holland. (FIGURA 6)

Figura 6 - Símbolos de articulação e realização sugeridos por BERLINER (1994).

The figure displays two musical staves in bass clef with a 4/4 time signature. The first staff shows four notes with different articulation symbols: a horizontal bar above the first note, a vertical stem above the second, a vertical stem with a flag above the third, and a vertical stem with a triangle above the fourth. The second staff shows four notes with different realization symbols: an accent mark above the first, an 'x' above the second, a note shifted to the left of the beat line above the third, and a note shifted to the right of the beat line above the fourth.

Tenuto Valor completo da nota, com leve ênfase	Staccato Som curto, com valor diminuído	Stacatíssimo Som curtíssimo e levemente acentuado	Marcato Acentuação mais forte e som mais curto
Acento nota acentuada, com destaque	Ghost Note Nota morta Nota abafada, sem frequência e som percussivo	nota adiantada em relação ao tempo	nota atrasada em relação ao tempo

Fonte: Elaborado pelo autor.

2.2 mAAVm: Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música

Conforme mencionado, as fontes primárias desse trabalho são constituídas por vídeos de música, mais especificamente vídeos do concerto *Dave Holland Solo at JazzBaltica 2003*, disponíveis no *YouTube*. As imagens em vídeo ampliaram significativamente as possibilidades de análises visuais e sonoras. Em muitos momentos, o que é ouvido em áudio pode ser observado em detalhes no vídeo, possibilitando análises qualitativas significativas. Observou-se que, se através da transcrição é possível extrair dados técnicos e musicais relevantes de como uma performance foi realizada, o vídeo possibilita a observação de como alguns processos técnicos são realizados no instrumento. Nas palavras de Borém (2018), que formulou e propôs o mAAVm (Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música): “O reforço sensorial gerado pela combinação dos estímulos sonoro e visual na reprodução automática de uma interpretação gravada potencializou a percepção da expressão artística” (BORÉM, 2016, p. 3).

Entretanto, apesar das possibilidades que os vídeos de música trouxeram para o campo da pesquisa musical, ainda existia uma carência de trabalhos e de ferramentas metodológicas para os processos de análise. No final do século XX, Cook disse que:

...a falta de habilidade generalizada que muitos analistas têm de encontrar qualquer coisa para dizer sobre a música de vídeos de música pode ter origens na falta de uma base teórica adequada para relacionar o que é ouvido ao que é visto (...) e o resultado é que os vídeos de música acabam quase sempre analisados enquanto vídeos apenas, mas não enquanto música. (COOK apud BORÉM, 2016, p. 3).

Fausto Borém aponta para o pioneirismo de Cook em análises de áudio e vídeo e sua dedicação sobre a necessidade de que os limites da teoria musical sejam estendidos para a inclusão das fronteiras entre a palavra e a imagem. No livro *Analysing Musical Multimedia* (1998), Cook sugere “...trabalhar a partir de conceitos teóricos musicais mais básicos para se compreender as relações da música com as palavras e as imagens.” (COOK apud BORÉM, 2016, p. 4). Poucos anos atrás, Borém ainda observava que havia “...uma lacuna nessa vertente entre a musicologia e a performance musical”, classificada por Goodwin (1992) como musicologia da imagem (GOODWIN apud BORÉM, 2016, p. 4).

Dessa forma, a falta de ferramentas e procedimentos que contribuíssem com processos de análise de vídeos de música levaram Borém a situar o contexto da análise de vídeos em “...categorias e especificidades que permitisse reconstruir relações implícitas que não são

facilmente observáveis à primeira vista e/ou audição.” Em adição a isso, Borém observa a importância de o analista possuir habilidades e conhecimentos culturais e teóricos em relação ao vídeo de música que pretende analisar:

...ao selecionar o vídeo de música, o analista deve considerar, além da qualidade do vídeo (...) e do potencial expressivo do vídeo (significados, coesão, ineditismo e evidências da relação texto-som-imagem), suas habilidades para abordar a matéria musical (linguagem tonal, modal, atonal, serial, étnica, da música concreta, de trilha sonora, etc.; estilos e práticas de performance dos gêneros populares e eruditos) e sua cultura em relação ao contexto da música (motivacional composicional, aspectos programáticos, sociais, etc) (BORÉM, 2016, p. 7).

Esses fatores citados acima levaram Borém a desenvolver o *mAAVm* (Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música), que consiste em um método de análise musical que concilia apreciações auditiva, visual e de textos ou contextos relacionados à performance documentada em arquivos de vídeo, com procedimentos metodológicos qualitativos e quantitativos. De acordo com o autor, essa forma de análise procura agregar dados que conduzam à uma sumarização de técnicas e práticas de performance instrumentistas, cantores, gêneros musicais, períodos históricos, compositores e, até mesmo de diferentes interpretações de uma mesma obra (BORÉM, 2018, p. 8).

A primeira ferramenta relacionada ao *mAAVm*, de Borém, recebeu o nome de *MaPA* (Mapa de Performance Audiovisual), que procura estabelecer uma representação visual de eventos, conteúdos explícitos ou subliminares de uma performance a partir de fotogramas obtidos do vídeo. Essas imagens buscam mostrar detalhes como elementos cênicos, gestos corporais, expressões faciais, etc., consideradas relevantes para a compreensão do trinômio texto-som-imagem, e podem exemplificar desde eventos pontuais até todo o conteúdo de uma performance (BORÉM, 2018, p. 8). As figuras abaixo demonstram como a ferramenta *MaPA* pode ser utilizada para a análise de diferentes abordagens técnicas de Holland, como os posicionamentos oblíquo e transversal de sua mão direita em relação ao espelho do contrabaixo. (Figuras 7 e 8)

Figura 7 - MaPA com sequência de pizzicatos realizados pelos dedos médio (2) e indicador (1) com a mão direita em posição oblíqua em relação ao espelho do instrumento.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 8 - MaPA com sequência de pizzicatos realizados pelos dedos anelar (3) e indicador (1) com a mão direita em posição transversal ao espelho do instrumento.

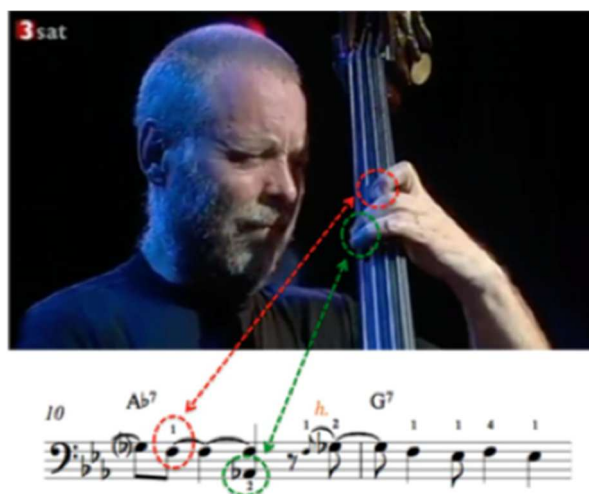


Fonte: Elaborado pelo autor.

Outra ferramenta bastante relevante para esse trabalho foi nomeada como *EdiPA* (Edição de Performance Audiovisual), que é a combinação de uma ou mais imagens de um *MaPa* acrescentado a algum tipo de notação de uma realização musical (partitura, transcrição, *leadsheet*, espectrograma, tablatura, etc...) e informações descritivas concisas para contribuir com o entendimento das relações do trinômio texto-som-imagem.

De acordo com o autor, a *EdiPA* tem como suas funções resgatar ou documentar a transmissão do conhecimento oral sobre música, relatar de forma qualitativa e quantitativa técnicas virtuosísticas, minuciar as diferenças ou semelhanças entre a elaboração de uma obra e sua realização, principalmente de componentes que não estejam evidentes na partitura e destaques explícitos ou subliminares no trinômio texto-som-imagem (BORÉM, 2018, p. 10). A figura abaixo mostra uma das maneiras nas quais a *EdiPA* é utilizada nesse trabalho para a análise de realizações técnico musicais de Holland, como no caso do bicorde (*double stop*) em cordas duplas, que foram utilizadas no contexto de harmonização melódica na música *Mr. P.C.*, de John Contrane. (Figura 9)

Figura 9 - *EdiPA* do bicorde com a nota da melodia Fá, digitada pelo dedo 1 na corda II e a nota do baixo Lá \flat , digitada pelo dedo 2 na corda IV.



Fonte: Elaborado pelo autor.

A combinação das transcrições em forma de partitura, geradas a partir da escuta minuciosa do áudio, aliadas às ferramentas contidas no método *mAAVm*, como o *MaPA* e, principalmente, a *EdiPA*, com imagens de momentos específicos ou uma sequência de fotogramas de uma realização em vídeo foram relevantes e ampliaram as possibilidades de análises quantitativas e qualitativas. Essa combinação possibilitou a realização de análises visuais de gestos musicais, técnicas específicas, posições de digitação, e até da digitação de trechos longos, como frases, *licks*, *pathways*, bicordes, tricordes, entre outros.

2.3 Processos e Conceitos Analíticos

As fontes primárias, caracterizadas pelos áudios, vídeos e as transcrições em forma de partituras do concerto *Dave Holland Solo at JazzBaltica 2003*, juntamente com as fontes secundárias na forma de entrevistas e matérias publicadas sobre Holland, disponíveis na internet, são utilizadas nesse trabalho como materiais relevantes para a análise das diversas práticas de performance de Holland no contrabaixo. Dessa forma, optou-se por modelos analíticos que tornassem possível a compreensão dos elementos musicais intrínsecos a linguagem de Holland de uma forma teórica, mas que explanasse os dados coletados de forma acessível à leitores de todos os níveis musicais.

O autor Alves (2019, p. 69) cita uma reflexão de Cook (1987), ao dizer que “...não há métodos ideais de análise musical, e sua escolha depende do que o pesquisador deseja compreender a respeito dela”. Tendo isso em vista, enfatiza-se que o objetivo desse estudo é principalmente o

de compreender e apresentar quais são os elementos musicais teóricos e técnicos contidos na performance que tornam a linguagem estilística de Holland única e como esses elementos são realizados no contrabaixo em sua performance.

De acordo com Cook (apud ALVES, 2019, p. 69), a maioria dos métodos de análise musical separam os elementos identificados para uma análise mais criteriosa e, a partir disso, buscam as conexões para compreender como esses elementos ocorrem como um todo. Como se trata de uma performance em vídeo, optou-se pela realização das análises de forma discorrida, de acordo com a ordem em que os arranjos são apresentados no concerto. Assim, os elementos técnico musicais são analisados no momento em que acontecem na performance e nas transcrições, para que o leitor possa acompanhar as análises enquanto assiste aos vídeos, disponíveis no YouTube. Portanto, pretende-se, através dessa seção, elucidar os conceitos teóricos dos elementos identificados na performance de Holland para que não haja a necessidade de explicá-los teoricamente durante as análises

A princípio recorreu-se ao modelo de análise de Grela (1992), que divide os procedimentos de análise em quatro categorias: 1) **Análise Paramétrica**: que estuda as propriedades do som, como altura, duração, intensidade, timbre, articulação, fraseados, caráter, estilo, etc. 2) **Análise Comparativa**: compara duas ou mais ocorrências a partir dos princípios de identidade, semelhança, diferença e oposição. 3) **Análise Funcional**: é o estudo de partes separadas de um trecho musical para que se chegue à uma compreensão do todo através das ocorrências de exposição, desenvolvimento, transformação, etc. 4) **Análise de Inter-Relações**: é a compreensão das relações internas da obra, quais seus elementos principais, como se articulam e interagem para formar o todo da peça analisada.

A partir dos modelos analíticos descritos acima, os recursos dramáticos contidos na linguagem musical de Holland começaram a ser identificados e notados nas transcrições em forma de partitura ou nas figuras analíticas utilizadas ao longo desse trabalho. De acordo com Fabris (2010, p. 10), recursos dramáticos é um termo usado pelo educador David Baker (1931 – 2016) referente a características de interpretação, como vibratos, *glissandos*, portamentos, articulações, digitações e outros recursos que de alguma forma influenciam no resultado sonoro.

Partituras de música popular raramente são providas com dicas ou bulas interpretativas, e o instrumentista possui a liberdade de decidir como interpretar um trecho de acordo com as

características estilísticas de uma peça musical. Isso faz com que os músicos populares sejam diferenciados ou identificados pela forma como utilizam os recursos dramáticos. O autor Vieira (2018) traz uma citação de Baker (1969) sobre a utilização dos recursos dramáticos:

Toda música é drama, e sobre a habilidade do improvisador em manipular recursos dramáticos repousa uma considerável porção de seu sucesso como músico de jazz. Há uma variedade infinita de se tocar uma dada frase, uma escala, um acorde, ou mesmo uma nota. (...) O músico de jazz deve trabalhar constantemente para criar e manter interesse usando recursos dramáticos. Trabalhando dentro das seguintes áreas, muito pode ser feito para criar excitação e drama: dinâmica, articulações, extensão, tessituras e efeitos dramáticos (BAKER, 1969 apud VIERA, 2018, p. 31).

A busca por ferramentas metodológicas de análise estética que pudessem fornecer conceitos para classificar os elementos identificados nas improvisações de Holland levaram ao trabalho de Gabriel Santiago, *Improvisação Musical: Técnicas de Composição Aplicadas à Performance instrumental* (2006), através da qual o autor reflete sobre diferentes **modelos de improvisação** e uma série de conceitos para a classificação de frases, trechos e *choruses* improvisados. O primeiro conceito citado por Santiago é classificado como **fórmula** que, de acordo com Henry Martin seria o de “...quais ideias são duplicadas de um solo para outro e sua presença é necessária para uma improvisação competente...”. Martin cita também a definição de Kernfeld de que fórmula “...são uma rede de possibilidades melódicas, com maior ou menor variantes, nas quais estão sempre incluídas outras fórmulas como partes constituintes...” (MARTIN, 1996, p. 1, 36-37 apud SANTIAGO, 2006, p. 7).

Assim como os recursos dramáticos, a forma como as fórmulas são expostas, desenvolvidas, transformadas e repetidas pelos músicos em suas improvisações são características relevantes para compreensão de seus estilos. Martin cita que “...certas fórmulas podem ser reconhecidas de um solista para outro, e são um arquivo criado como uma afirmação artística, uma assinatura pessoal...” (MARTIN, 1996 apud SANTIAGO, 2006, p. 8). De fato, instrumentistas improvisadores começam a criar suas próprias fórmulas quando ainda estão iniciando seus estudos em improvisação, através de conexões, caminhos ou desenhos de arpejos e escalas em seus instrumentos. Acreditamos que há uma relação direta entre fórmulas e características idiomáticas para cada tipo de instrumento musical.

Martin confirma a afirmação acima através da divisão do termo fórmula em duas espécies. 1) **Pathways**: um termo pouco difundido, facilitam a performance fornecendo um vocabulário útil. São desenvolvidos no consciente e no subconsciente, soam coerentes e são atrelados às características do próprio instrumento, determinando possibilidades convenientes. 2) **Licks**: mais difundido, é um tipo de fórmula pré-composta ou padronizada. *Licks* fornecem ideias para as improvisações e encontram-se sempre à mão quando o solista não é capaz de desenvolver algo para tocar, entretanto pode soar artificial (MARTIN, 1996 apud SANTIAGO, 2006, p. 9). Levine (1995, p. xii) define *lick* como uma frase improvisada que entrou na linguagem cotidiana do jazz, frequentemente utilizada descritivamente.⁴² Gridley (2009, p. 480) classifica *lick* apenas como uma frase ou fragmento melódico.⁴³

O termo *pathway* (caminho em português), quando pensado de acordo com as características idiomáticas do contrabaixo, remete a uma espécie de desenho que pode ser visualizado no braço do instrumento a medida em que as diferentes posições de digitação da mão esquerda acontecem. **Padrão de Digitação** é um termo proposto pelo educador Jerry Coker (1989, p. 86) que é caracterizado por grupos de notas organizadas de acordo com os graus das escalas e que formam desenhos no braço do instrumento, tais como 1-2-3-1, 1-2-3-5, entre outros. Nesse trabalho, foram classificados como *pathway* todos os fraseados identificados com as características acima.

Coker (1989) propõe outros termos para classificar recursos musicais difundidos no vocabulário do jazz que foram identificados na performance de Holland:

1) **Enclosure**: também conhecido como *surrounding tones*, quando uma nota alvo, consonante de uma escala ou acorde, é aproximada por uma nota acima seguido por outra nota abaixo, e então resolve na nota alvo (Ex: Ré-Si resolvendo em Dó). As *enclosures* podem ser cromáticas (Ex: Réb-Si resolvendo em Dó). O autor Bohumil MED (1996, p. 303) classifica *enclosures* como apoiatura sucessiva superior, quando começa acima da nota alvo (Ex: Ré-Si=Dó), ou apoiatura sucessiva inferior, quando começa abaixo da nota alvo (Si-Ré=Dó).

2) **Outside**: também conhecido como *inside-outside* ou *side-slipping*. É a prática de, intencionalmente, sair da tonalidade momentaneamente e retornar logo em seguida. Geralmente

⁴² An improvised phrase that has entered the everyday language of jazz, often used descriptively.

⁴³ A phrase or melodic fragment.

é realizado meio tom à frente de uma tonalidade ou um dado acorde. Tal recurso é utilizado para gerar tensão e evitar monotonia. Levine (1995, p. xiii) define *outside* como tocar notas que não fazem parte da progressão harmônica como se soassem bem, e não como nota erradas.

3) **Sequence** (sequência): de acordo com Coker (1989), a recorrência de um mesmo padrão motivico ou melódico ao longo de mais de um compasso ou a recorrência de progressões harmônicas. Levine (1995) classifica sequência como uma frase ou motivo repetido em tons diferentes. A repetição não precisa ter a mesma estrutura intervalar, mas geralmente possui o mesmo formato do motivo original. Turek (2007, p. 121) classifica sequência apenas como um padrão repetido em um tom diferente.

4) **CESH** (*Contrapuntal Elaboration of Static Harmony*): Em português, Elaboração Contrapontística de Harmonia Estática). De acordo com Coker (1989), é um recurso harmônico no qual um acorde de longa duração possui uma voz que se move para criar interesse, enquanto as outras vozes continuam estáticas. Um exemplo pode ser um acorde menor que é tocado, a tríade permanece parada enquanto há uma linha cromática descendente que vai da tônica à 6ª maior.

Mark Levine (1995, p. 497) traz a definição de um recurso idiomático da bateria que é muito utilizado por Holland em seus improvisos. De acordo com o autor, **ride rhythms** são utilizados por bateristas no chimbau ou no prato de condução para manter o tempo, impulsionar o fluxo rítmico e contribuir com o swing do jazz das performances. Esses ritmos, caracterizados por um motivo básico composto por uma semínima e duas colcheias, são frequentemente observados nos fraseados de Holland, e servem para fornecer uma espécie de acompanhamento ou fluxo rítmico enquanto motivos são embelezados por algum conceito melódico.

O autor Santiago discorre sobre os modelos de improvisação de Barry Kernfeld, Henri Martin (1996) e Paul Berliner (1994). Segundo Santiago (2006, p. 10), Kernfeld (1983) define quatro modelos de improvisação: 1) **Paráfrase**: que é basicamente uma ornamentação da melodia original. Entretanto, de maneira informal, muitos músicos de jazz norte-americanos utilizam esse termo para classificar frases melódicas de um tema que são tocadas sobre progressões harmônicas de outros temas. 2) **Chorus-phrase**: quando um solo segue a progressão harmônica e a forma de um tema, mas não se baseia em seus motivos. 3) **Motívico**: quando o solo é construído por materiais motivicos da melodia original de um tema. 4) **Formulativo**: quando um solista repete frases melódicas provenientes de outros solos.

Henri Martin (1996 apud SANTIAGO, 2006, p. 11) define três modelos de improvisação: 1) **Paráfrase**: quando há a relação entre a improvisação e uma melodia original, que se mantêm a maior parte do tempo. 2) **Temático**: quando a improvisação guarda aspectos relacionais com a melodia original, que pode ser percebida. 3) **Harmônico**: quando as características da melodia não afetam o solo motivicamente.

Finalmente, o autor Paul Berliner, que define três modelos de improvisação (1994, p. 159 apud SANTIAGO, 2006, p. 12): 1) **Improvisação por acordes**: quando um improvisador utiliza as notas formadoras dos acordes para construir. Confirmando a afirmação acima, de que há uma relação direta entre fórmulas e características idiomáticas de um instrumento, Berliner afirma que os solistas começam a criar melodias de ouvido através de observações dos movimentos das mãos antes de absorverem os elementos aprendidos em teoria musical. 2) **Improvisação Escalar-Interválica**: quando a improvisação utiliza escalas em sua construção melódica, aplacadas sobre as progressões harmônicas. Para Berliner, esse modelo fornece um fator singular na forma como o improvisador manipula as escalar devido às inúmeras possibilidades intervalares. Os instrumentistas dominam as relações teóricas individualmente e depois exploram as relações entre eles. 3) **Temática**: quando a improvisação utiliza o material temático por muito tempo. Entretanto, Berliner também considera que uma improvisação possa conter materiais temáticos que não pertencem à melodia original de um tema.

Portanto, observa-se que cada autor define seus modelos com nomenclaturas diferentes, mas eles se relacionam. O modelo de **paráfrase** é encontrado de maneira parecida em Kernfeld e Martin, mas não é mencionado por Berliner. O modelo de *chorus-phrase*, de Kernfeld, se assemelha ao modelo **harmônico** de Martin e aos modelos **por acorde** e **escalar-interválico** de Berliner. O modelo **motívico** de Kernfeld possui semelhanças com os modelos **temático** de Martin e Berliner. Entretanto, o modelo **formativo** de Kernfeld não se assemelha a nenhum outro modelo citado. Como são muitos e possuem semelhança entre si, optou-se por utilizar os modelos **escalar-interválico**, **motívico** e **temático** nesse estudo. Importante mencionar que os modelos **motívico** e **temático** foram utilizados de uma forma mais ampla, considerando também ocorrências que não possuem relação com a melodia original, mas que possuem elementos muito definidos. Consideramos também que, devido as características idiomáticas dos instrumentos mencionadas no modelo **por acordes**, de Berliner, optamos por utilizar apenas o conceito de *pathway*.

Os processos analíticos referentes aos conceitos teóricos da música, como análise harmônica, identificação de escalas e arpejos, frase, semifrase, períodos, estruturas, análise musical, entre outros, foram embasados pelos seguintes materiais didáticos: *Teaching of Jazz*, Jerry Coker (1989), *Harmonic Practices in Tonal Music*, de Robert Gauldin (2004), *Jazz styles: History and Analysis*, de Marc Gridley (2009), *Theory for Today's Musician*, de Ralph Turek (2007), *Harmonia: Método Prático*, vol: 1, 2 e 3, Ian Guest (2006, 2010, 2017), *Teoria da Música*, de Bohumil Med (1996), *The Jazz Piano Book*, de Mark Levine (1995), entre outros.

Os diversos recursos rítmicos, métricos, polirrítmicos e polimétricos identificados nas improvisações de Holland geraram uma necessidade de encontrar materiais metodológicos capazes de fornecer conceitos e nomenclaturas para classificá-los. A autora Sara Cohen aponta que isso ocorre devido ao fato de poucos autores terem estabelecido terminologias, critérios e descrição de operacionalidades para caracterizá-los (COHEN, 2007, p. 72). Ao exemplificar essa problemática, Cohen cita que o termo polorritmia é usualmente entendido como superposição de ritmos e métricas, entretanto, tal significado é questionável porque não define polirritmia de uma maneira ampla e que a superposição de métricas seria melhor categorizada como polimetria (2007, 80).

Pauli e Paiva (2015) afirmam que uma realização pode ser considerada polirritmia quando há um pensamento relativo sobre uma estrutura fixa, como uma estrutura métrica binária sobreposta à uma estrutura ternária, gerando uma polirritmia de 3:2 (2015, p. 93). Cohen adiciona que uma realização polirrítmica possui uma sobreposição temporal de dois ou mais ritmos diferentes, agregando a noção de simultaneidade temporal de dois ou mais ritmos diferentes e variedade rítmica (2007, p. 73). A autora aponta ainda a existência de dois tipos de polirritmia que podem ser diferenciadas pelo papel do acento: 1) “*n contra m*”: dá-se por meio de diferentes divisões simultâneas de uma mesma unidade temporal. 2) “*n sobre m*”: se manifesta pela interação de dois ou mais fluxos de acentos conflitantes (2007, p. 72).

Apesar da identificação de diversos elementos polirrítmicos nas realizações de Holland, evitou-se a utilização do termo devido ao fato de se tratar de uma performance solo, portanto não há outros ritmos perceptíveis sob ou contra os quais são tocados por Holland. Em outras palavras, Holland não toca sobre ou contra algum ritmo que outro músico estaria tocando e, portanto, não há elementos polirrítmicos concretos sendo realizado, mas sim, uma percepção métrica abstrata

das fórmulas de compasso predominantes dos temas que são tocados. Portanto, percebe-se que há elementos polirrítmicos, entretanto, eles não são ouvidos, apenas sentidos.

Pauli e Paiva (2015) enumeram alguns conceitos que contribuem com a classificação de abordagens rítmicas e métricas que foram identificadas na performance de Holland:

- 1) **Assimetria rítmica:** quando há utilização de materiais motivicos que podem ser subdivididos por compassos de denominador ímpares, tais como 5/8, 7/8, 9/8, que resultam em pulsações ou acentos irregulares (FRIDMAN apud PAULI; PAIVA, 2015).
- 2) **Core Rhythms:** É um agrupamento de subdivisões de figuras de colcheia, tercinas ou semicolcheias. Por exemplo, uma sequência de figuras em semínima pontuada (HOENIG; WEIDENMUELLER, 2012 apud PAULI; PAIVA, 2015).
- 3) **Modulação métrica:** quando o tempo é mudado, mas ainda assim, mantém algum tipo de relação matemática com o tempo original.
- 4) **Modulação métrica sobreposta:** quando o pulso sobreposto cria a sensação de mudança de tempo, mas sem mudar verdadeiramente (HOENIG; WEIDENMUELLER, 2012 apud PAULI; PAIVA, 2015).
- 5) **Ostinato:** quando um padrão é repetido por muitas vezes sucessivas. (SADIE, 1994 apud PAULI; PAIVA, 2015).
- 6) **Odd Group:** é um agrupamento de frases ímpares, geralmente contrários à fórmula de compasso na qual a música é tocada (GONÇALVES, 2013 apud PAULI; PAIVA, 2015).

Finalmente, o autor Robert Gauldin aborda diversos conceitos rítmicos e métricos em seu livro de teoria *Harmonic Practice in Tonal Music* (2004) que foram utilizados nesse trabalho. Para Gauldin, existem três níveis dentro da hierarquia métrica, que são as divisões do pulso, o pulso e os compassos. Quando um compasso permanece constante, é a regularidade desses níveis que fornecem a base para o que Gauldin classifica de *consonância rítmica* ou *consonância métrica*. Entretanto, o autor cita que compositores intencionalmente podem introduzir elementos divergentes em suas músicas que conturbam a regularidade ou consonância rítmica ou métrica. Esses elementos podem ocorrer em qualquer um dos três níveis hierárquicos citados acima (2004, p. 311).

Gauldin classifica como **dissonância rítmica** elementos que podem gerar conflito como com o pulso ou a divisão o pulso, entretanto não conturbam nossa percepção de regularidade de

compasso. Em outras palavras, os elementos geram conflitos rítmicos momentâneos, porém, não alteram nossa percepção de quantos pulsos ou tempos e contratempos existem em um dado compasso. Essas dissonâncias podem ser curtas ou envolver passagens mais longas, porém costumam ser resolvidas em uma norma rítmica estabelecida ou consonante. O autor discorre sobre alguns recursos musicais que podem gerar dissonâncias rítmicas:

- 1) **Divisões de pulso substituídas:** quando há o intercâmbio de divisões de pulso, como divisões compostas (escritas como quiálteras) inseridas em compassos simples onde havia divisões de semínimas ou colcheias, e vice-versa (2004, p. 312).
- 2) **Divisões de pulso sobrepostas:** quando há a ocorrência simultânea de divisões simples e compostas, como três figuras de quiálteras sobre duas colcheias que resultam em no padrão 3 contra 2, ou 3 sobre 2 (3:2) (2004, p. 313).
- 3) **Síncopes:** que desloca notas de longa duração que normalmente ocorrem em tempos fortes para tempos fracos ou contratempos.
- 3) **Acentuação deslocada:** quando há acentos nos tempos fracos ou nos contratempos que causam um efeito parecido com as síncopes (2004, p. 314).

Em seguida, Gauldin aponta para o conceito de **dissonância métrica**, na qual altera nossa percepção quanto a fórmula de compassos, agrupamentos do pulso e os contratempos. Entretanto, assim como ocorre com dissonâncias rítmicas, as dissonâncias métricas também são resolvidas (2004, p. 315). Alguns recursos métricos utilizados por Holland que geram dissonâncias métricas foram destacados a seguir:

- 1) **Métrica substituída:** pode acontecer em um compasso ou em uma sequência de vários compassos. Por exemplo, três quiálteras de semínimas podem ser substituídas por duas semínimas, substituindo a métrica (2004, p. 317).
- 2) **Deslocamento métrico:** desloca nosso senso de acento métrico para frente ou para trás por um ou mais tempos. Trata-se de um recurso que pode ser dramático e gerar surpresa (2004, p. 319).
- 3) **Mudança ou alteração de métrica ou compasso:** quando um compasso predominante é interrompido pela introdução de um agrupamento métrico diferente. Entretanto, a fórmula de compasso não é alterada (2004, p. 320).

De uma forma geral, o artigo de Pauli e Paiva, *A Polirritmia e suas Derivações, Associações e Similaridades Musicais* (2015); a tese de Sara Cohen, *Polirrítmicos nos Estudos de György Ligeti* (2007); o método de Hoenig e Weidenmueller, *Intro to Polirhythms: Contracting and Expanding Time Within Form* (2009); Robert Gauldin, *Harmonic Practice in Tonal Music* (2004), foram alguns dos trabalhos que contribuíram de forma significativa com as análises referentes à ritmo e métrica que estão contidas nesse estudo de caso.

Nesse capítulo, foram descritos de maneira detalhada todos os processos metodológicos utilizados nas análises que se iniciam no capítulo 3 a seguir. Espera-se que essa seção intitulada *Processos e Conceitos Analíticos* contribua para que leitores leigos, e mesmo músicos que não pertençam ao universo da música popular e da improvisação, compreendam alguns dos principais conceitos utilizados nas análises.

CAPÍTULO 3 - *THREE STEP DANCE*, DE GLEN MOORE

Link para gravação: <https://www.youtube.com/watch?v=La2qGdTVbiE>

O tema *Three Step Dance* foi composto pelo contrabaixista Glen Moore (1941), do grupo norte americano Oregon. Como não se trata de um *standard* de jazz ou um de tema conhecido entre músicos desse gênero, não foram encontradas *leadsheets* publicadas ou disponíveis na internet nem em *Fake Books*. Além das gravações de *Three Step Dance* feitas por Dave Holland no álbum *Ones All* (1993) e no concerto *Dave Holland Solo at JazzBaltica* (2003), foram encontradas três gravações com a participação do compositor do tema, Glen Morre.

A primeira gravação de *Three Step Dance* encontrada foi produzida no álbum *Friends*, do saxofonista Marc Cohen (1948), lançado pelo selo *Oblivion Records* em 1973 (COHEN, 1973). Essa gravação possui Marc Cohen no saxofone eletrônico, John Abercrombie (1944 – 2017) na guitarra, Clint Houston na bateria e Glen Moore no contrabaixo. A segunda gravação encontrada, e a que serviu de fonte para a produção da *leadsheet* aqui utilizada, foi encontrada no álbum *Together*, do grupo Oregon, com participação do baterista Elvin Jones (1927 – 2004), lançado pelo selo *Vanguard Records* em 1976. Essa gravação conta com Ralph Towner (1940) no piano, Paul McCandless (1947) no clarinete baixo, Collin Walcott nas congas, Glen Moore no contrabaixo e Elvin Jones na bateria. Sabe-se da existência de uma terceira gravação contida no álbum de Glen Moore nomeado *Introducing*, lançado pelo selo *Elektra*, em 1979.

Three Step Dance é um tema simples com tratamento harmônico modal em E Mixolídio, e a melodia é estruturada por apenas três frases curtas. A frase *a* encontra-se no c. 1 e pode ser dividida em duas semifrases. A primeira semifrase, nos dois primeiros tempos do c. 1, é construída por notas pertencentes ao arpejo do acorde E7. A segunda semifrase, nos tempos três e quatro, é formada por intervalos ascendentes e descendentes de quinta justa e finalizada pelo intervalo de 6ª maior ascendente da nota Si até a nota Sol#. Trata-se de um aspecto idiomático do contrabaixo que soa bem quando tocada em bicorde, com a nota da melodia Sol#3, terça maior do acorde E, é tocada juntamente com a nota Mi1 do baixo na corda solta IV. A frase *b* possui um movimento diatônico descendente da nota Si à nota Ré em E7, seguido por um salto à nota Dó#, que conduz a harmonia para o acorde de subdominate A7. Portanto, outro bicorde idiomático, com a nota Dó#3, terça maior de do acorde A7, soando enquanto o baixo é realizado pela nota Lá na corda solta III. Por fim, a frase *c* é constituída por um

movimento pentatônico ascendente até a segunda semifrase, que possui *kicks* formados pelos acordes D, A e E, cadência VII – IV – I7, concluindo o *chorus*. (Figura 10)

Figura 10 - Leadsheet de Three Step Dance (Glen Moore), editada pelo autor.

Three Step Dance

Funk

♩ = 100

Glen Moore

Frase a

Frase b

Frase c

Kicks

Fonte: Elaborado pelo autor.

A escuta das diferentes gravações revelou um desafio para o processo de transcrição e escrita da *leadsheet* de *Three Step Dance*. Embora as performances nas gravações possuam aspectos harmônicos e rítmicos similares, como progressão harmônica, compasso quaternário e o *Funk* como *groove*⁴⁴ principal, a forma estrutural, a quantidade de compassos por *chorus* e a maneira como a melodia é interpretada varia entre elas. Na gravação do álbum *Friends*, de Marc Cohen, a melodia, tocada por Glen Moore no contrabaixo, tem a frase *c* repetida algumas vezes durante a exposição do tema. Já na gravação do álbum *Together*, do grupo Oregon, a melodia é tocada por Paul McCandles na primeira vez como escrito na *leadsheet*, entretanto, nas reexposições, as frases são alocadas em lugares diferentes dos compassos. Dessa forma, não foi possível estabelecer uma quadratura definida nas realizações melódicas nem quantos compassos existem entre as frases, gerando assim a sensação de que a melodia ocorre de forma aleatória, de acordo com as decisões do performer.

⁴⁴ *Groove*: conjunto de ritmos que soam em conjunto quando tocado pelos membros de um grupo musical que resultam no acompanhamento de uma performance.

Essas características levam a crer que *Three Step Dance* foi composta no intuito de ser um tema a ser tocado de forma livre, aberta, bem ao estilo de uma *jam session* que tem como foco o *groove* e a improvisação. Dessa forma, optou-se pela utilização da gravação do grupo Oregon como referência para a escrita da *leadsheet*.

3.1 Arranjo e Improvisação de Dave Holland em *Three Step Dance*, de Glen Moore

A performance do arranjo de Dave Holland para o tema *Three Step Dance*, de Glen Moore, revelou desafios no ato da transcrição. Uma diferença que se destaca entre a performance de Holland e as gravações mencionadas acima foi observada na fórmula de compasso. Enquanto as gravações prévias - que estabeleceram a *leadsheet* - apresentam compasso quaternário (4/4) como característica predominante, o arranjo de Holland começa em compasso ternário (3/4). Entretanto, o compasso ternário não é mantido ao longo de toda a interpretação, sendo constantemente intercalado com compassos binário e quaternário. Como foi observado que *Three Step Dance* é um tema composto para performances livres e suas gravações não estabeleceram estruturas formais fixas e claras, não foi possível estabelecer até que ponto as mudanças de compasso na realização de Holland são organizadas. Isso é reforçado pela gravação de *Three Step Dance* de Holland no álbum *Ones All*, na qual o arranjo possui estruturais formais diferentes da versão interpretada no concerto.

Para essa transcrição, o acompanhamento, caracterizado por um pedal em ostinato nas cordas soltas IV e III, serviram como referência para a escrita das mudanças de compasso. Diferente do formato tema – improvisado – tema, as improvisações ocorrem ao longo de todo o arranjo e são apoiadas por citações temáticas. Em alguns trechos, a frase *a* do tema é exposta, seguida por um trecho improvisado em E Mixolídio e concluída pelo pedal em ostinato na corda IV. Por outras vezes, há a exposição das frases *a* e *b*, seguidas por um trecho improvisado em A Mixolídio que é concluído por pedal em ostinato na corda III. Observou-se também trechos com a exposição das frases *a* e *b*, que são seguidas por improvisação e concluídos pela frase *c*. Dessa forma, através de improvisações precedidas e sucedidas por materiais temáticos e acompanhamentos com pedal em ostinatos nas cordas soltas, Holland organiza e estabelece coesão em sua performance de *Three Step Dance*.

A performance do arranjo de Holland para *Three Step Dance* começa com o andamento em torno de 95 bpm, com o pedal em ostinato de métrica ternária (3/4) realizado na corda solta IV,

estabelecendo assim o *feeling* e o *groove* da interpretação. Apesar da métrica ternária trazer uma característica estilística diferente das outras gravações de *Three Step Dance*, que possuem o *Funk* como ritmo base, o pedal em ostinato usado por Holland fornece um acompanhamento rítmico definido e marcado. (Figura 11)

Figura 11 - Introdução do arranjo de *Three Step Dance* (Glen Moore) tocado por Holland.

Three Step Dance
As played by Dave Holland at JazzBaltica 2003
Transcribed by Pablo Souza

Intro [00:02] Glen Moore
Performed by Dave Holland

♩ = 95
E7

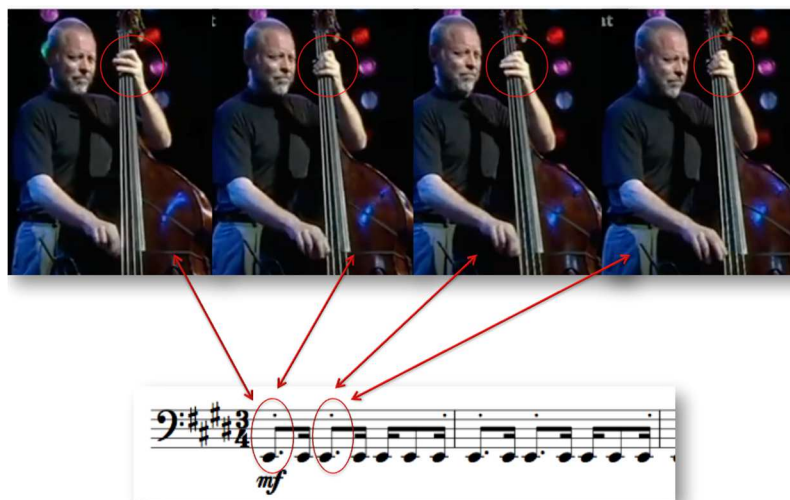
mf

5 E7

Fonte: Elaborado pelo autor.

A *EdiPA* abaixo mostra a maneira na qual as falanges dos dedos da mão esquerda são utilizadas para abafar a duração das notas na realização dos *staccatos* na corda solta IV do instrumento. Logo após pinçar a corda solta IV, Holland coloca os dedos da mão esquerda sobre a corda, interrompendo o som. Esse procedimento gera, inclusive, microrrítmos e sons percussivos que são ouvidos, entretanto, difíceis de serem transcritos. (Figura 12)

Figura 12 - EdiPA de *Three Step Dance* (Glen Moore) que destaca os movimentos de mão esquerda de Holland na realização de staccatos na corda solta IV.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Após os oito compassos de introdução com o pedal em ostinato, há a exposição da frase *a* do tema, classificada aqui como sessão A. A frase *a* é exposta no c. 9 em compasso quaternário e seguida pelo pedal em ostinato na corda solta IV em 3/4 nos c. 10-11. Esse procedimento é repetido nos c. 12-14. Na figura 13 abaixo, os colchetes em azul destacam a frase *a* e os colchetes em marrom, o acompanhamento pedal em ostinato. (Figura 13)

Figura 13 – Sessão A do arranjo de Holland para *Three Step Dance* (Glen Moore), com a frase *a* destacada por colchetes em azul e o acompanhamento com pedal em ostinato, destacado por colchetes em marrom, vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas e *glissandos* representados por linhas ligando as notas Fá#3 e Sol#3.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A digitação utilizada por Holland na interpretação da frase *a* no c. 9 pode ser observada na figura abaixo. Destaca-se o ornamento caracterizado por um longo *glissando* que parte da nota Fá#3, na última semicolcheia do terceiro tempo, e é arrastada até a nota Sol#3, semínima do

quarto tempo, remetendo a sonoridades provenientes do *Blues*. Após o *glissando*, a nota Sol#3 é embelezada por um vibrato longo e amplo que é seguido pela nota Mi1 na corda solta IV, gerando assim um bicorde idiomático formado pela tônica e a 3ª maior (três oitavas acima) que é muito utilizado no contrabaixo. Nos dois últimos fotogramas da *EdiPA* abaixo pode-se observar as setas em branco, que destacam o movimento do *glissando*. (Figura 14)

Figura 14 – *EdiPA* que mostra a digitação utilizada por Holland na realização da frase *a* (c.9) em *Three Step Dance* (Glen Moore). Os fotogramas superiores representam a primeira semifrase, e os inferiores, representam a segunda semifrase. As setas em **vermelho** ligam alguns fotogramas às suas respectivas notas na partitura, e as setas brancas representam o movimento de *glissando*.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na parte *B*, observa-se uma estrutura formal composta pelas frases *a*, *b*, e *c*, assim como aparecem nas gravações que originaram a *leadsheet* utilizada nesse trabalho. Note-se, através dos colchetes em marrom, que os espaços entre as frases são preenchidos pelo pedal em ostinato nas cordas soltas IV e III, fornecendo o fundamento harmônico e o ritmo. Os fundamentos harmônicos se tornam ainda mais evidentes devido ao uso de bicordes. O primeiro é o bicorde com intervalo de 18ª maior (3ª maior três oitavas acima) encontrado nos c. 15-16, com a nota Sol#3 sendo apoiada pela nota Mi1 na corda solta IV. O segundo bicorde com intervalo de 10ª maior está no c. 18, com a nota da melodia Dó#3 sobre a nota Lá1 do baixo na corda solta III. Por fim, há a sequência de bicordes em intervalos de 5ª justa nos *kicks* dos acordes D, A e E da frase *c*, nos c. 20-21. (Figura 15)

Figura 15 – Parte B do arranjo de Holland em *Three Step Dance* (Glem Moore), com as frases a, b e c destacadas por colchetes em azul; Pedal em ostinato destacado por colchetes em marrom; *Hammer-on* e *pull-offs* abreviados e destacados em laranja; Vibratos representados pelas linhas onduladas pretas acima das notas; *Glissandos* destacados por linhas finas ligando as notas Fá#3 e Sol#3.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A figura a seguir contém fotogramas tirados do *timing* [03:05], ou seja, em 3 minutos e 5 segundos do início da gravação que, embora seja em outro momento, possibilita a observação de escolhas de articulação e digitação para a realização da frase c. Holland opta pela articulação em *hammer on* para digitar as notas Lá1-Si1 e Ré2-Mi2 da primeira semifrase, localizada no terceiro tempo do c. 90. Logo após, há a utilização de bicordes em intervalos de 5^a justa para destacar os *kicks* dos acordes D, A e E do c. 41, contribuindo com o efeito de conclusão do *chorus*. No segundo tempo do c. 91, observa-se uma técnica classificada aqui como *palm hit*, na qual a palma da mão direita bate levemente no espelho do instrumento, produzindo um som percussivo que remete a características idiomáticas da bateria. (Figura 16)

Figura 16 – *EdiPA* com fotografamas tirados do minuto [03:05] da gravação de *Three Step Dance*, que mostra a digitação e articulação usadas por Holland para a execução da frase *c* nos c. 90 e 91.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Até esse ponto, diferentemente da *leadsheet* e das gravações, observou-se um padrão formal em que a frase *a* é exposta por duas vezes na sessão *A* (c. 9-14). Na sessão *B*, há a exposição de um *chorus* formalmente estruturado como na *leadsheet*, com as frases *a*, *b* e *c*. Portanto, o padrão formal das frases encontra-se da seguinte forma: *a – a – a – b – c*. A partir da sessão *C*, a seguir, no c. 24, a mesma estrutura formal das sessões *A* e *B* é repetida, entretanto, com a introdução de trechos com improvisações curtas após citações de frases do tema. Esse procedimento gera uma sensação de organização, como se houvesse um *chorus* definido a ser seguido.

Dessa forma, a sessão *C* começa no c. 24 com a exposição da frase *a* seguida por um trecho improvisado em Mi Mixolídio que começa no c. 25. No início da improvisação, percebe-se uma abordagem motivica através da utilização de uma semifrase com o mesmo contorno rítmico da frase *b* da melodia original do tema, destacada em verde e classificada na figura abaixo como frase *b'*. Entretanto, a frase *b'* improvisada não conduz ao modo de Lá Mixolídio como na *leadsheet*. Seguindo, há o *lick a* no c. 26, que é uma frase escalar-interválica iniciada por um ornamento denominado grupeto superior e articulado por *hammer on* e *pull off*. A sessão *C* é concluída pelo pedal em ostinato com a nota Mi1 na corda solta IV. Note-se que a frase *a* e a

improvisação são realizadas em 4/4 nos c. 25-26 e, através do pedal em ostinato na conclusão do trecho, há o retorno ao 3/4 nos c. 27-28. Chama a atenção a extensa utilização de vibratos nos finais de frases. (Figura 17)

Figura 17 – Sessão C de *Three Step Dance* (Glen Moore), com a frase *a* destacada por colchete azul; O trecho improvisado a partir da palavra IMPROV em azul marinho; Semi frase improvisada *b'* em verde; Lick *a* em vermelho; Pedal em ostinato destacado por colchete marrons; Hammer on e pull off em laranja; Vibratos representados pelas linhas onduladas pretas acima das notas.

The image shows a musical score for two staves in bass clef, starting at measure 24. The key signature is E major (three sharps). The first staff (measures 24-26) is in 4/4 time. It features a blue bracket labeled 'Frase a' covering measures 24-25. A blue arrow labeled 'IMPROV' points to measure 26. A green bracket labeled 'semi frase b'' covers measures 26-27. A red bracket labeled 'Lick a' covers measures 26-27. A brown bracket labeled 'h.o. p.o.' covers measures 26-27. A black wavy line above the notes in measure 26 indicates a vibrato. The second staff (measures 26-28) is in 3/4 time. It features a red bracket labeled 'Lick a' covering measures 26-27. A black wavy line above the notes in measure 26 indicates a vibrato. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'mp'.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na sessão D observou-se a mesma estrutura formal da sessão C, com a exposição da frase *a* no c. 29, um trecho improvisado em E Mixolídio nos c. 30-33, e a conclusão com o pedal em ostinato na nota Mi1 com a corda solta IV no c. 34. No início da improvisação, percebe-se mais uma vez o material motivico da frase *b*, destacada em verde e classificada como frase *b''* no c. 30. Observou-se também a presença do *lick b* nos c. 31-32, que é ritmicamente parecido com o *Lick a*, começa com o ornamento grupeto superior e possui uma abordagem escalar-interválica. Quanto as mudanças de compasso, note-se que toda a sessão D é realizada em 4/4. Chama a atenção, mais uma vez, a abundância e a amplitude dos vibratos utilizados por Holland nessa performance. (Figura 18)

Figura 18 – Sessão *D* de *Three Step Dance* (Glen Moore) com a frase *a* em colchete azul; Trecho improvisado com a frase *b''* em verde; *Lick b* em colchete vermelho; *Enclosure* em círculo azul e pedal em ostinato em colchetes marrons; Vibratos amplos e longos representados pelas linhas onduladas pretas acima das notas.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na sessão *E* há a exposição da frase *a* em *E7* (c. 35) e da frase *b* (c. 37-38), cujo a última nota *Dó#3*, conduz a harmonia para o modo de *A Mixolídio* e dá início ao trecho improvisado nos c. 38-39. No c. 39, encontra-se a semifrase *b''*, que possui material motivico similar ao da segunda semifrase da frase *b* original do tema. Isso pode ser observado na segunda metade dos c. 37 e 39 da figura abaixo. Após a curta improvisação motivica ocorre a frase *c*, que possui os bicordes de 5^a justa enfatizando os *kicks* dos acordes *D*, *A* e *E* e é seguida pelo pedal em ostinato em *E Mixolídio* que conclui a sessão. Note-se que a sessão *E* é realizada, em sua grande parte, em fórmula de compasso ternário, com exceção do c. 36, que é binário, e do c. 38, quaternário. Observa-se que o c. 36, em 2/4, poderia ter sido escrito em 3/4, entretanto essa decisão foi influenciada pela métrica ternária do pedal em ostinato com a nota *Mi1* na corda solta *IV*. (Figura 19)

Figura 19 – Sessão E de *Three Step Dance* (Glen Moore) com as frases a, b e c em colchetes em azul; Improvisação nos c. 38-40; Semi frase b''' em colchete verde; Kicks em colchete vermelho; Pedal em ostinato em colchetes marrons; Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Dessa forma, conclui-se que o trecho que vai da sessão A à sessão E possui a seguinte estrutura formal: 1ª Parte: Sessões A e B) Frase a – Frase a – Frases a, b e c; 2ª Parte: Sessões C, D e E) Frase a com improvisação – Frase a com improvisação – Frase a, b, improvisação e frase c. Entre todas as frases há pedais em ostinato.

A sessão F inicia-se com frase a (c. 46) seguida por uma improvisação escalar-interválica em E7 Mixolídio a partir do c. 47. A organização temática dessa improvisação revelou uma estrutura de pergunta e resposta, destacada em verde, que é composta pela frase antecedente a (pergunta), nos c. 48-49, e pela frase consequente b (resposta), nos c. 49-50. Essas frases chamam a atenção devido ao cromatismo Sol2, Sol#2 e a nota Lá2, que cai nos tempos fortes 1 e 3 do c. 49, gerando um efeito suspensivo sobre o acorde de E7. Teoricamente, a nota Lá deveria ser evitada sobre o acorde de E7, entretanto, Holland a maneja de forma musical. (Figura 20)

Figura 20 – Sessão *F* do arranjo de *Three Step Dance*, com a frase *a* em azul; improvisação nos c. 47-50; Período com frases antecedente *a* e consequente *b* em verde; *Pull Offs* em laranja; pedal em ostinato em marrom; Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A figura abaixo mostra o momento em que a frase antecedente *a* é realizada. Note-se que Holland vira seu tronco e o instrumento do centro para seu lado esquerdo a medida em que a frase sobe até a nota Lá² e depois retorna à posição de origem. Isso demonstra controle técnico-musical juntamente com a consciência corporal do que está sendo tocado, além de contribuir com o aspecto visual da performance. (Figura 21)

Figura 21 – *EdiPA* com fotografias que mostram o movimento corporal de Holland na realização da frase antecedente *a* durante a improvisação em *Three Step Dance*. As setas em vermelho ligam os fotografias a suas respectivas notas na partitura.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A sessão *G* não conta com citações temáticas e possui improvisação escalar-interválica em E7 Mixolídio a partir do c. 52. No início do *chorus* observa-se uma frase com uma sequência de *enclosures* diatônicas descendentes, destacadas por círculos em azul, que vão da nota Ré3 à nota Sol#2. Essa frase, classificada como *Pathway a*, é uma abordagem idiomática criada a partir de padrões de digitação com intervalos de terças diatônicas realizadas nas cordas I e II no modo de E7 Mixolídio. Note-se que no trecho dos c. 52 ao 58 não havia a necessidade da escrita dos compassos em 2/4, entretanto, a organização métrica das frases improvisadas levou a essa decisão no momento da transcrição. No final da sessão *G*, há a mudança para o compasso em 3/4 na realização do pedal ostinato na nota Mi1 com a corda solta IV. (Figura 22)

Figura 22 – Sessão *G* de *Three Step Dance* (Glen Moore), improvisada com *enclosures* destacadas por círculos em azul; Pedal em ostinato em colchete marrom; Frase *Pathway a* destacada por colchete vermelho.

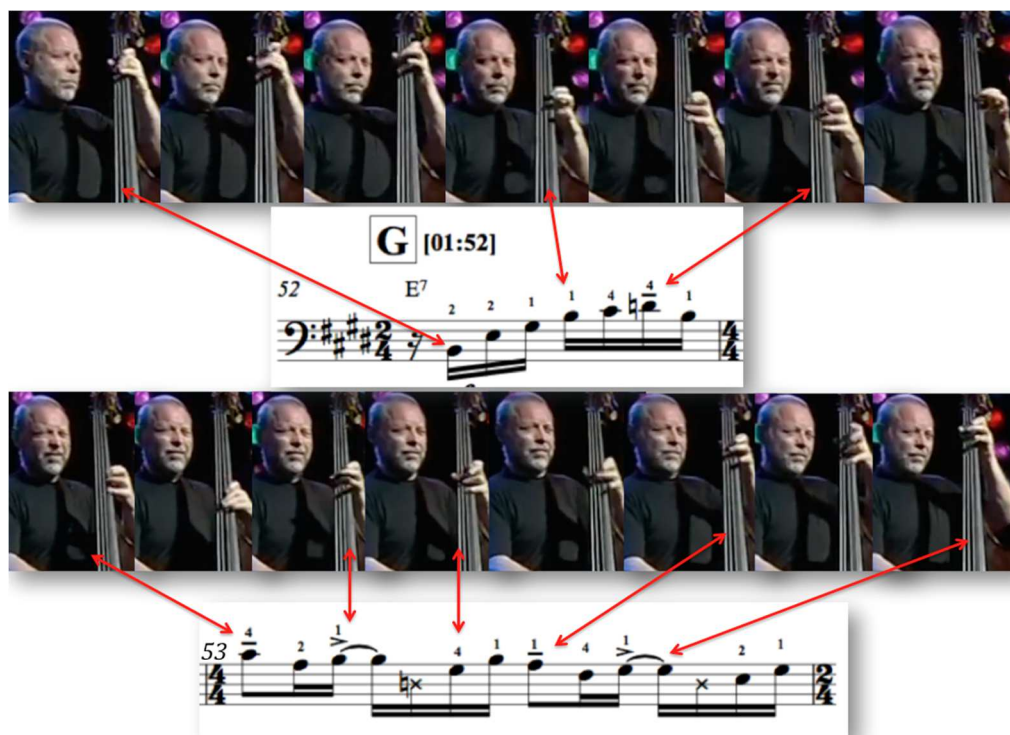
The image shows a musical score for bass guitar, measures 52 to 58. The key signature is E major (two sharps) and the mode is E7 Mixolydian. The time signature is 2/4, which changes to 3/4 at the end of measure 58. The score includes fingering numbers (1-4) and dynamic markings (mf, mp). Annotations include 'IMPROV' with an arrow, 'Pathway a' in red, and a brown bracket indicating a pedal ostinato. Blue circles highlight specific fingering patterns. A red dashed box highlights the 'Pathway a' phrase across measures 52-54.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A figura a seguir contém fotografias extraídas do momento da realização do *Pathway a* nos c. 53-54 da sessão *G* e revelaram digitações que, mesmo se tratando de um tipo de frase pertencente ao repertório de improvisação de Holland, provavelmente foram adaptadas no momento de sua realização. O primeiro exemplo é observado no segundo tempo do c. 52, com ambas as notas Dó#3 e Ré3 digitadas pelo dedo 4 na corda I, quando seria tecnicamente mais adequado se realizado com o dedo 2 na nota Dó#3, e o dedo 4 digitando a nota Ré3. O segundo exemplo encontra-se no c. 53, com a nota Dó#3 digitada com o dedo 4 na corda I, e nota Lá2, digitada pelo dedo 2 na corda II. Tecnicamente, a digitação mais apropriada seria o dedo 2 na

nota Dó#3, da corda I, e dedo 4 digitando a nota Lá2 na corda II. Essas digitações não usuais evidenciam a facilidade técnica e a capacidade de adaptação de Holland às digitações inesperadas que ocorrem no momento da improvisação. (Figura 23)

Figura 23 – *EdiPA* com fotogramas ligados à partitura, por setas vermelhas, que mostram as decisões de digitação de Holland na realização do *Pathway a* da sessão G de *Three Step Dance* (Glen Moore).



Fonte: Elaborado pelo autor.

Na sessão *H* há a exposição da frase *a* em E7 Mixolidio (c. 61) e da frase *b* (c. 64), cujo final, conduz a harmonia ao acorde subdominante A7. Há um vibrato longo e amplo na nota Dó#3 do bicorde de A7 no c. 64. Seguindo, há um trecho improvisado que é construído por uma curta sequência de *enclosures* diatônicas descendentes no modo de A7 Mixolidio. Note-se que, assim como no *pathway a*, essa frase também possui o padrão de digitação com intervalos de terças diatônicas nas cordas I e II e, portanto, foi classificada como *Pathway b*. A sessão *H* é finalizada pelo pedal em ostinato na corda solta III, no modo de A7 Mixolidio. (Figura 24)

Figura 24 – Sessão *H* de *Three Step Dance* com frases *a* e *b* destacadas por colchetes em azul; *Pathway b* destacado por colchete vermelho; Pedal ostinato na corda A em colchete marrom e *enclosures* em círculos em azul; Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas.

The image shows a musical score for the H session of Three Step Dance. It consists of three staves of bass clef notation. The first staff (measures 61-63) features an E7 chord and is marked 'mf'. It contains 'Frase a' (measures 61-63) and 'Frase b' (measures 64-66). The second staff (measures 64-65) features an A7 chord and is marked 'IMPROV'. It contains 'Pathway b' (measures 64-65) and 'enclosures' (measures 64-65). The third staff (measures 66-67) features an A7 chord and is marked 'mp'. It contains a pedal ostinato (measures 66-67).

Fonte: Elaborado pelo autor.

A sessão *I* não possui citações temáticas e começa improvisada, com uma abordagem escalar-interválica no modo A7 Mixolidio nos c. 68-69. Nos c. 70-72 há uma sequência de um agrupamento motivico formado por seis semicolcheias que resulta em uma subdivisão que poderia ser notada em compassos 3/8, ou seja, um tempo e meio. Superposta ao compasso ternário predominante, a sequência torna irregular a disposição dos acentos, gerando a sensação de mudança métrica. (Figura 25)

Figura 25 – Sessão I de *Three Step Dance* com dissonância métrica gerada pelo agrupamento de seis semicholcheias que, superposto, formam uma subdivisão de compassos em 3/8 sobre o 3/4 predominante. Vibrato representado por uma linha ondulada preta foi colocado acima das notas

IMPROV →

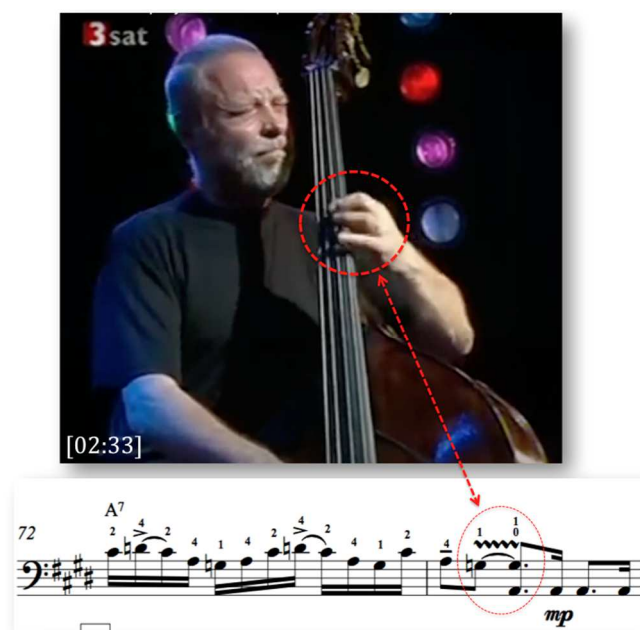
I [02:23]

The musical score consists of three staves of bass guitar notation. The first staff (measures 68-69) begins with an A7 chord and a mezzo-forte (mf) dynamic. A blue circle highlights a group of six eighth notes in measure 69. The second staff (measures 70-71) features piano accents (p.o.) and includes red vertical lines with '3' and '8' above them, indicating triplet and eighth-note groupings. The third staff (measures 72-73) also has piano accents (p.o.) and a mezzo-piano (mp) dynamic. A green arrow points to a double note in measure 73, labeled 'Bicorde de 7ª'.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A *EdiPA* abaixo mostra a realização do bicorde com intervalo de 7ª que ocorre no c. 73, localizado no final da sessão I. Note-se que nessa realização, a nota Lá1 do baixo é digitada na corda solta III e a nota Sol2 na corda II com o dedo 1. Esse bicorde poderia ser tocado com a nota Sol2 na corda solta I, entretanto, sua digitação na corda II permite maior controle e expressão através de vibrato. (Figura 26)

Figura 26 – *EdiPA* que mostra a realização do bicoorde com intervalo de 7^a para o acorde A7 realizado por Holland no c. 73 de *Three Step Dance* (Glen Moore). O vibrato é representado pela linha ondulada preta acima da nota Sol2, digitada na corda II.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Na sessão *J* observa-se outra sequência de agrupamento motivico que gera a sensação de mudança de métrica. Note-se que os agrupamentos, separados na figura por barras vermelhas, poderiam ser subdivididos em compassos de 5/8. Assim como ocorreu na sessão anterior, a repetição desses agrupamentos faz com que os acentos se tornem irregulares, caindo em lugares diferentes dos compassos. A diferença aqui é que no primeiro tempo do c. 77 há uma leve interrupção da sequência, fazendo com que a segunda sequência (c. 77-78) também comece no segundo tempo, assim como a primeira. No final desse trecho, no c. 80, observa-se o bicoorde de 7^a, representando o acorde A7, que é digitado de forma idêntica ao do c. 73 da sessão *I*, com um vibrato amplo na nota Sol2 digitada na corda I. Observa-se também que esse trecho possui uma característica mais comum a uma de linha de acompanhamento idiomática do contrabaixo do que de uma frase improvisada. (Figura 27)

Figura 27 – Sessão *J* de *Three Step Dance* com dissonância métrica gerada por sequência de agrupamento métrico em 5/8 sobre o compasso 3/4 predominante. Vibrato representado pela linha ondulada preta acima da nota Sol2, digitada na corda I.

IMPROV →

The musical score for Figure 27 consists of two staves of bass clef notation. The first staff starts at measure 75 with a chord of A7 and a dynamic marking of *mf*. It features a sequence of eighth notes with fingerings: 0, 2, 4, 1, 0, 4, 0, 5, 8. A red vertical line is placed above the 5th measure. The second staff starts at measure 78 with a chord of A7 and a dynamic marking of *mp*. It continues the sequence with fingerings: 4, 4, 1, 4, 1, 2, 1, 2, 2, 0. A red vertical line is placed above the 5th measure of this staff. A wavy black line above the note G2 in the 5th measure of the second staff indicates vibrato. A blue dashed line underlines the first four measures of the first staff, and a red dashed line underlines the last four measures of the second staff.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A *EdiPA* abaixo possui fotogramas extraídos do vídeo no momento em que o agrupamento métrico em 5/8 é tocado nos c. 75-78 da sessão *J*. Note-se que Holland digita a frase nas cordas III e II, na região média do espelho do instrumento, e utiliza apojeturas com a nota Ré#2 que são articuladas por *hammer on* para a nota Mi2 na corda III. (Figura 28)

Figura 28 – *EdiPA* com fotogramas que mostram a digitação utilizada por Holland na realização do agrupamento métrico em 5/8 na sessão *J* de *Three Step Dance* (Glen Moore).

The figure shows a sequence of six frames of a bassist playing a double bass. Below the frames is a musical score for the same passage. The score is in bass clef, key of A major, and starts at measure 75 with a chord of A7 and a dynamic marking of *mf*. The notes are G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Fingerings are indicated: 0, 2, 4, 1, 0, 4, 0, 5, 8. The notes G2, A2, and B2 are marked with *h.o.* (hammer on). A red dashed line underlines the first four measures of the score. Red arrows point from the frames to the corresponding notes in the score: the first frame points to G2, the second to A2, the third to B2, the fourth to C3, the fifth to D3, and the sixth to E3. A red dashed line also points to the *h.o.* marking above the G2 note in the sixth measure.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A sessão *K* começa no c. 81 com uma abordagem escalar-interválica parecida com a da sessão *I*, com a frase ascendente no modo de A7 Mixolídio. Nos c. 81-83, encontra-se o *Pathway c*, que é uma realização virtuosística na qual permutações descendentes do arpejo de A7 são

combinadas à uma sequência com o agrupamento motivico formado por três quiáteras de semicolcheia e uma semicolcheia, destacados por colchetes em verde na figura 28. Essa realização surpreende devido a velocidade de execução técnica e os deslocamentos rítmicos que são gerados disposição métrica irregular dos acentos de cada agrupamento motivico, a medida em que vão se desenvolvendo sobre os c. 82-83. Note-se que os arpejos descendentes são digitados com duas notas na corda I e duas na corda II, formando padrão de digitação no braço do instrumento.

A sessão *K* possui mais duas ocorrências de sequências de agrupamentos motivicos superpostos que resultam em sensação de mudança de métrica. A primeira é encontrada nos c. 84-85, representada pelos grupos motivicos com intervalos de 6^a ascendentes, que poderiam ser subdivididos por barras de compasso em 5/16 (indicadas em vermelho), com acentos que caem de forma irregular sobre os compassos. A segunda sequência, encontrada nos c. 87-88, também com acentos metricamente irregulares, é formada pelas notas Dó#2, Lá2 e Sol2, e poderia ser subdividida em dois compassos de 6/16 (ou 3/8), sendo que, na última, há uma subdivisão em 5/16. Essa sessão é finalizada pela frase *c*, que conduz a harmonia de volta ao modo de E7 Mixolidio. Algumas abordagens técnicas serão comentadas a seguir. (Figura 29)

Figura 29 – Sessão K de *Three Step Dance* (Glen Moore) inteiramente improvisada com o *Pathway c*, destacado em verde; Sequências com agrupamentos motivicos em vermelho; *Hammer ons* em laranja; Pedal em ostinato em marrom; Frase C em azul.

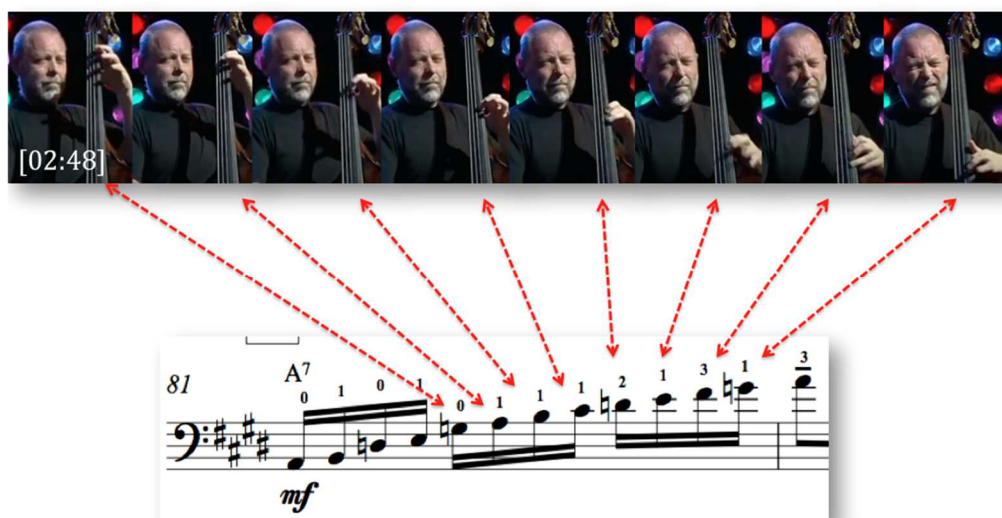
The image shows a musical score for a bass line in 3/4 time, starting at measure 81. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into five systems of staves:

- System 1 (Measures 81-82):** Starts with a key signature change to A major (A7 chord). Fingerings are indicated above notes. A green dashed box labeled "Pathway c" spans measures 81 and 82. A dynamic marking of *mf* is present.
- System 2 (Measures 83-84):** Continues the A7 chord. Red vertical lines indicate "h.o." (hammer-ons) on measures 83 and 84. Fingerings 5 and 16 are shown above notes.
- System 3 (Measures 85-86):** Continues the A7 chord. A blue circle highlights a specific fingering sequence (1, 2, 1) in measure 85. Red vertical lines indicate "h.o." on measures 85 and 86. Fingerings 6 and 16 are shown above notes.
- System 4 (Measures 87-88):** Continues the A7 chord. A blue dashed box labeled "Frase c" spans measures 87 and 88. A dynamic marking of *mp* is present.
- System 5 (Measures 89-91):** Changes chords to D, A (with a "Palm hit" marking), and E7. A dynamic marking of *f* is present at the start, and *mp* is present later. A red dashed box spans measures 89 and 90.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A digitação utilizada por Holland no trecho escalar-interválico em A7 ascendente no início da sessão K pode ser observado na figura abaixo. Chama a atenção a repetição do dedo 1 da mão esquerda na digitação das notas Lá², Sí² e Dó^{#3}, localizadas a partir do segundo tempo do c. 81. Percebe-se uma digitação não programada, intuitivamente realizada no momento da improvisação. Digações com repetições de um dedo são difíceis tecnicamente devido a precisão e a velocidade que os movimentos de mudanças que as notas exigem. Nesse caso, a utilização do dedo 4 na nota Sí² natural facilitaria a execução do trecho. Entretanto, Holland o realiza com excelência. (Figura 30)

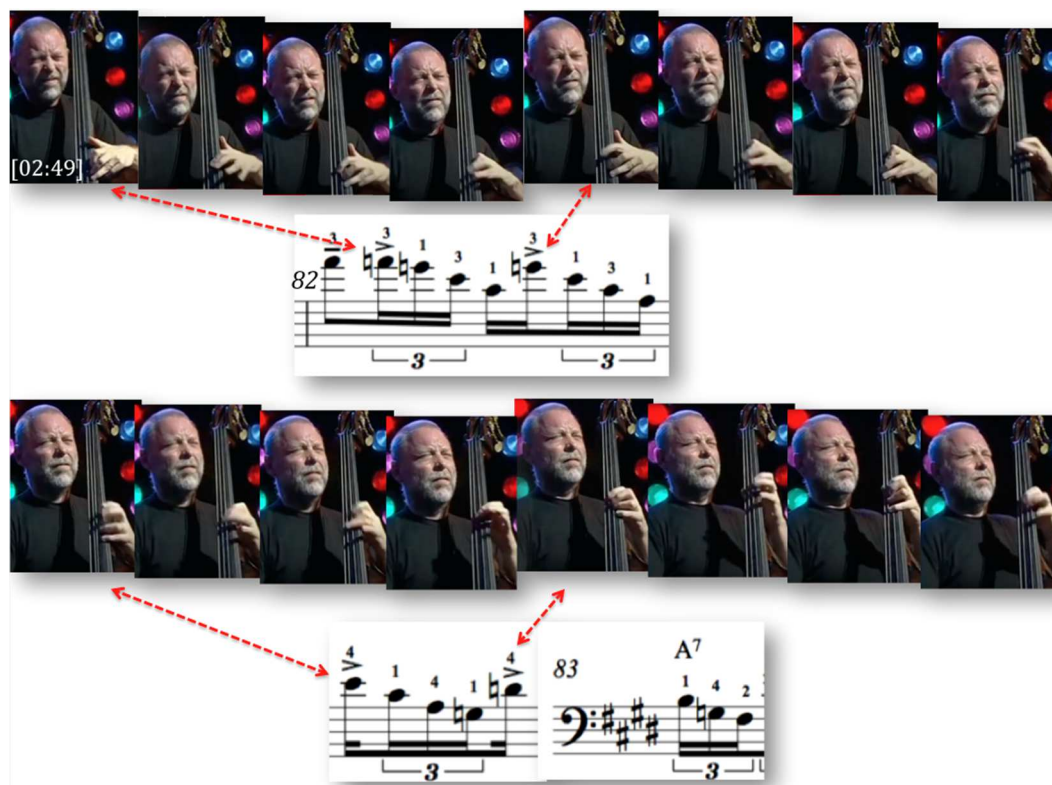
Figura 30 – *EdiPA* com fotogramas ligados as respectivas notas na pauta que revelam a digitação utilizada por Holland na realização da frase escalar-interválica de A7 n. 81 de *Three Step Dance* (Glem Moore).



Fonte: Elaborado pelo autor.

A figura abaixo contém fotogramas que mostram a digitação do *Pathway C*, localizado nos c. 82-83 da sessão *K*, que é caracterizado por uma sequência formada pelo agrupamento motivico de quatro notas (três quiálteras de semicolcheias e uma semicolcheia) utilizando inversões descendentes do arpejo de A7. Note-se que a digitação das inversões em tétrades do arpejo de A7 são realizadas com duas notas na corda I e duas na corda II (Ex: Lá – Sol na corda I, e Dó# - Lá na corda II). Essa abordagem que é ao mesmo tempo idiomática, devido ao padrão de digitação observado no braço do instrumento, e virtuosística, pois impressiona devido a velocidade e a quantidade de notas digitadas, é frequentemente utilizada por Holland em seus solos. A realização de arpejos de tétrades em cordas duplas possibilita execuções mais rápidas, entretanto, os saltos largos com intervalos de terças diatônicas na mão esquerda tornam árdua a precisão na afinação. (Figura 31)

Figura 31 – *EdiPA* com fotogramas que mostram a digitação do *Pathway C* da sessão K de *Three Step Dance* (Glen Moore), formado por inversões do arpejo descendente de A7.



Fonte: Elaborado pelo autor.

A sessão *L* começa no c. 94 com a primeira semifrase da frase *a* original do tema, que é seguida pela improvisação. Nos c. 97-98, destacado em verde, observa-se a utilização do material motivico que já havia sido apresentado na sessão *F*, com uma frase formada pelas notas Ré2, Mi2, Sol2 natural e Sol#2 exposta no c. 97, e sua repetição e desenvolvimento no c. 98. Para conduzir a harmonia para a subdominante, ao invés de utilizar a frase *b* como nas sessões anteriores, Holland utiliza bicordes em trítono, gerando assim o ponto culminante dessa sessão no c. 99. Note-se que há um trítono do acorde de E7 formado pelas notas Ré3 e Sol#3, que é seguido pelo trítono do acorde de A7 com as notas Dó#3 e Sol3. Essa é uma abordagem idiomática frequentemente empregada por contrabaixistas para enfatizar acordes que possuem o trítono em sua estrutura. No final da sessão, há uma longa frase escalar-interválica nos c. 101-103 e, para finalizar, há a realização de um *glissando* lento e amplo. (Figura 32)

Figura 32 – Sessão *L* de *Three Step Dance* (Glen Moore) com a semifrase *a* destacada em azul; *Blue notes* destacadas por setas em azul claro; Motivo da Frase *a* improvisada da sessão *F* em verde; Bicordes em trítono

em **vermelho**; *Hammer on* e *Pull Offs* em **laranja**; *Enclosures* em círculo **azul**; Pedal ostinato em colchetes **marrons**. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas.

The musical score consists of four staves of bass guitar notation. The first staff (measures 94-96) starts with a box labeled 'L [03:12] Semi frase a' and includes an 'IMPROV' arrow. It features a hammer-on (h.o.) and a pull-off (p.o.). The second staff (measures 97-98) contains two green boxes labeled 'Frase a sessão F' and includes a blue note annotation. The third staff (measures 99-100) shows two red circles labeled 'Trítone de E7' and 'Trítone de A7'. The fourth staff (measures 101-102) includes a blue circle around a note and a pull-off (p.o.). Pedal ostinatos are indicated by brown brackets under measures 94-96 and 99-100.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A figura abaixo traz três fotografias que mostram a realização técnica do *glissando* longo que ocorre nos dois últimos tempos do c. 103 da sessão *L*. Note-se que o dedo 2 da mão esquerda de Holland executa um *glissando* ascendente na corda IV que parte da nota Fá#1 até chegar à nota Sol1. Seguindo, observa-se um *glissando* descendente que parte da nota Sol1, passa lentamente pela nota F#2 até a nota Mi1 no c. 104 (que não consta na figura) da sessão seguinte. (Figura 33)

Figura 33 – *EdiPA* com fotogramas que mostram a realização do *glissando* ascendente e descendente localizado no c. 103, no final da sessão L de *Three Step Dance* (Glen Moore).



Fonte: Elaborado pelo autor.

A sessão *M* começa no c. 104 com frases improvisadas que remetem à linhas de acompanhamento idiomáticas do contrabaixo e com a extensa utilização de *blue notes* por meio da nota Sol1 tocada sobre o acorde de E7. A extensa utilização de vibratos contribui com a expressividade do trecho. A partir do c. 108, a improvisação se torna escalar-interválica, com predominância de figuras em semicolcheias, sem a utilização de materiais temáticos ou motivicos definidos. A partir do c. 110, destacado por colchete vermelho, há um trecho com o procedimento *outside*, que é utilizado pela primeira vez nessa performance também em abordagem escala-interválica. Devido a presença de notas como Sib, Mib, Láb, Sol natural, Fá e Dó, supõem-se que Holland estava tocando sobre o centro tonal de Eb maior, meio tom abaixo do original. (Figura 34)

Figura 34 – Sessão *M* de *Three Step Dance* (Glen Moore) com *blue notes* destacadas por setas em *azul claro* e trecho *outside* destacado por colchete *vermelho*; Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Nos c. 114-115 da sessão *N*, há o *Pathway d*, que é uma sequência *outside* de quiálteras de semicolcheias organizada em três grupos motivicos com quatro notas cada. Nesse caso, a digitação também é realizada com duas notas na corda I e duas na corda II, formando um padrão de digitação no braço do instrumento. No primeiro grupo, há um arpejo descendente de Bb7 na terceira inversão. No segundo, há um arpejo descendente de Ab7 na terceira inversão. Finalmente, o terceiro grupo, com o arpejo descendente de F#7 na terceira inversão. Note-se que é uma sequência de arpejos de 7ª na terceira inversão com intervalos descendentes de um tom entre cada. Enarmonicamente, seria mais apropriado escrever o último grupo na pauta como Gb7, e não em F#7, como consta. Percebe-se então que, para a realização desse trecho *outside*, Holland opta por utilizar tonalidades distantes de E7, gerando surpresa e tensão.

Na sessão *N* (c. 116-117), observa-se outro procedimento *inside-outside*, dessa vez, com uma sequência de grupos motivicos compostos por duas semicolcheias e uma colcheia cada com intervalos de quartas justas. As três primeiras figuras possuem intervalos de quartas justas entre elas, com exceção da última, que possui a terça menor (Dó-Mib) em seu último intervalo. A utilização de sequências com motivos rítmicos e intervalos iguais geram uma sensação de coerência e direção de fraseado, mesmo que as notas estejam fora da tonalidade. Note-se que a

primeira e terceira figuras, destacadas em verde, são *inside*, e a segunda e quarta, destacadas em laranja, *outside*. A digitação de intervalos de quartas no contrabaixo é relativamente simples de ser realizada utilizando a técnica de pestana com a falange de um dedo da mão esquerda. No c. 119 encontra-se o *Lick c*, que é uma frase curta que possui o ornamento classificado como grupeto medial inferior (MED, 1996, p. 314) e termina em *enclosure*. (Figura 35)

Figura 35 – Sessão *N* de *Three Step Dance* (Glen Moore) com *Pathway d outside* destacado em lilás; Sequência quartal em azul claro com abordagem *inside* em verde e *outside* em laranja; *Lick c* em vermelho e *enclosure* em círculo azul escuro.

IMPROV →

114 E7 *mf* Pathway d Outside Bb7 Ab7 F#7 (Gb)

116 E7 Quartal Quartal

118 E7 *mp* Lick c

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na sessão *O* a improvisação possui caracter motivico devido ao seu material temático principal, que é constituído por uma frase cromática que parte da 3ª maior (Sol# em E7) e, de forma ascendente, chega ao 5º grau (Si em E7). Note-se que a frase *a*, como classificada aqui, é exposta em E7 no c. 121, reexposta por mais duas vezes em E7 nos c. 122-124 e, por fim, transposta para A7 no c. 125. Esse tipo de abordagem gera sentido melódico e a sensação de que o trecho ou o material motivico foi previamente composto. Observou-se também que a Frase *a* possui métrica quaternária superposta ao compasso ternário predominante, gerando a sensação de mudança de métrica. (Figura 36)

Figura 36 – Sessão *O* de *Three Step Dance* (Glen Moore) com a Frase *a* destacada em azul; Métrica quaternária destacada por barras de compasso em vermelho; Intervalos de 6^{as} em verde e pedal em ostinato em marrom.

IMPROV →

O [04:02]

Fonte: Elaborado pelo autor.

Os fotogramas com imagens da mão direita de Holland mostram que a sequência dos intervallos de 6^a em E7 Mixolídio nos c. 127-128 foram realizados nas cordas III e I na região do capotraste do instrumento. Note-se que as notas mais graves, Si₂, Lá₂ e Sol₃ são digitadas na corda III, e as notas mais agudas Sol₃, Fá₃ e Mi₃ foram digitadas na corda I. No fim, há um vibrato amplo na nota Mi₃. (Figura 37)

Figura 37 – *EdiPA* com fotogramas tirados da mão direita de Holland no momento da realização da sequência de intervallos de 6^a diatônicas em E7 Mixolídio no arranjo de Holland para *Three Step Dance* (Glen Moore). O vibrato é representado pela linha ondulada preta acima da nota Mi₃, no c. 128.

Corda A Corda G Corda A Corda G Corda A Corda G

127 E7

[04:13]

Fonte: Elaborado pelo autor.

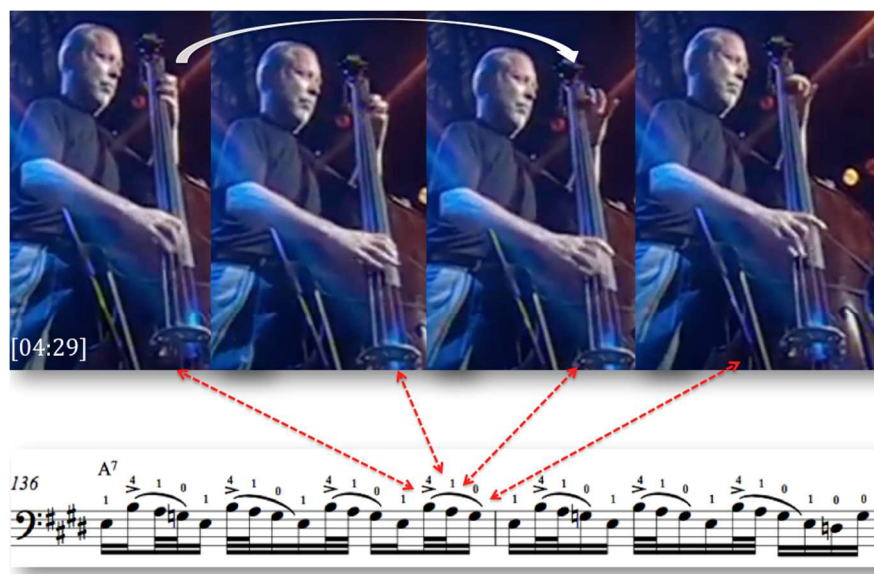
Na sessão *P* há a exposição da frase *a*, no c. 130, e da frase *b* no c. 132, que conduz a harmonia para o acorde de subdominante *A7*. Nos c. 135-137 há um trecho virtuosístico caracterizado pela sequência do agrupamento motivico formado por duas semicolcheias e duas fusas agrupadas em quatro notas (*Si2*, *Lá2*, *Sol2* e *Mi2*) em sentido melódico descendente que são articuladas por *pull offs*. Os *pull offs* são realizados simultaneamente um após o outro, soando como se fossem apenas um. Trata-se de um gesto técnico de fácil realização, entretanto sua extensa repetição e velocidade de execução o torna complexo de ser mantido ritmicamente. Note-se que o agrupamento é iniciado como uma semicolcheia, duas fusas e uma semicolcheia, destacadas em verde nos c. 135-136, e se torna duas fusas seguidas e duas semicolcheias a partir do c. 136. Os colchetes em verde e vermelho destacam as mudanças da ordem das figuras motivicas. (Figura 38)

Figura 38 – Sessão *P* de *Three Step Dance* (Glen Moore) com frases *a* e *b* destacadas em azul; Sequência com figuras rítmicas de semicolcheia e fusa em grupos de quatro notas articuladas por *pull offs*, destacadas em verde e vermelho de acordo com os grupos motivicos. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A *EdiPA* abaixo mostra as imagens da realização de um grupo motivico da sequência realizada por Holland na sessão *P*. A seta curvilínea branca, acima dos três primeiros fotogramas, destaca o *pull off*. Há, na verdade, dois *pull offs* em um único golpe de *pizzicato*: O primeiro, vai da nota *Si2* com dedo 4 à *Lá2* com o dedo 1; O segundo, vai da nota *Lá2* com o dedo 1 à nota *Sol2*, na corda solta I. (Figura 39)

Figura 39 – *EdiPA* com fotogramas da realização virtuosística de seqüência de figuras de semicolcheia e fusa articuladas em *pull offs* nos c. 136-137 da sessão P de *Three Step Dance* (Glen Moore).



Fonte: Elaborado pelo autor.

A sessão *P* segue como improvisação escalar-interválica no modo de A7 Mixolídio. Há uma curta seqüência com o motivo formado por uma colcheia e duas semicolcheias, e foi destacada por colchetes em verde nos c. 139-140. Destacadas por círculos azuis, estão a *enclosure* cromática formada pelas notas Sib²-Láb², que preparam a nota Lá² no c. 141, e as *enclosures* diatônicas Lá²-Dó^{#3}, que preparam a nota Si², e Si²-Ré³, que prepara a nota Dó^{#3} no c. 142. A sessão *P* é finalizada pelo bicorde de 7^a (intervalo de 14^a), no c. 144, que enfatiza o acorde de A7 e prepara a sessão seguinte. Note-se o vibrato amplo que é realizado na nota Sol³ na corda I. (Figura 40)

Figura 40 – Sessão *P* de *Three Step Dance* (Glen Moore) com sequência destacada em verde; Enclosures em azul; Bicorde de 7ª destacado em colchete vermelho; Vibrato amplo representado pela linha ondulada preta acima da nota Sol3.

The musical score consists of three staves of bass clef notation. The first staff (measures 138-140) begins with an A7 chord and a forte (*f*) dynamic. A sequence of notes is highlighted in green with a bracket labeled "Sequencia". The second staff (measures 141-142) features enclosures in blue circles. The third staff (measures 143) includes a 7th chord dyad (Bicorde de 7ª) in a red dashed box and a wide vibrato indicated by a wavy line above a note.

Fonte: Elaborado pelo autor.

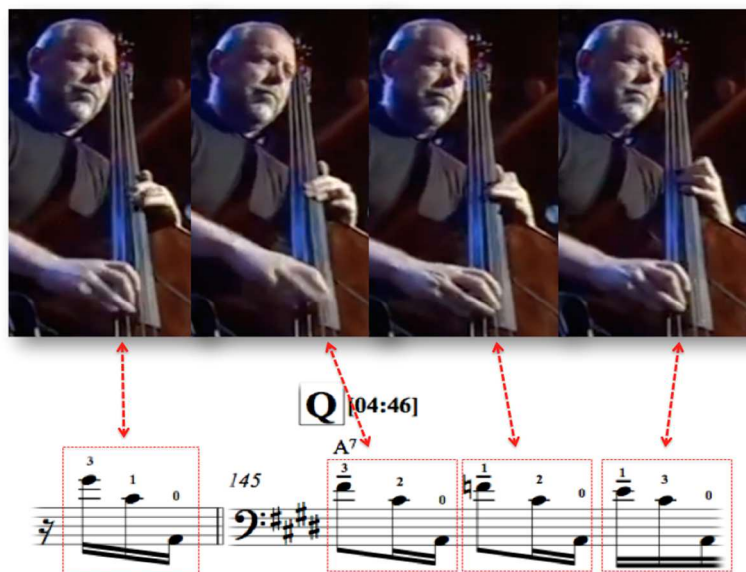
Na sessão *Q* Holland utiliza características idiomáticas do contrabaixo para explorar possibilidades harmônicas e contrapontísticas. No *CESH a* (c. 143-145) as notas Lá1, na corda solta III, e Dó#3 na corda II permanecem estáticas enquanto há um cromatismo descendente que vai da nota Sol3 à nota Mi3. No *CESH b* (c. 146), as notas nas cordas soltas III e II se mantêm estáticas enquanto há um movimento descendente realizado pelos intervalos de terças Mib3–Dó3, Ré3–Si2 e Dó#3–Lá2. (Figura 41)

Figura 41 – Sessão *Q* de *Three Step Dance* (Glen Moore) com *CESH a* e *CESH b* destacados em azul; Frase com intervalos em 6ª destacada em verde

Fonte: Elaborado pelo autor.

Os fotogramas da figura abaixo mostram as posições de digitação utilizadas por Holland na realização do *CESH a*. Note-se que Holland utiliza posições diferentes na mão esquerda para, ao mesmo tempo, tocar a corda solta III, manter a nota Dó#3 imóvel na corda II enquanto há o cromatismo descendente da nota Sol3 à nota Mi3 na corda I. (Figura 42)

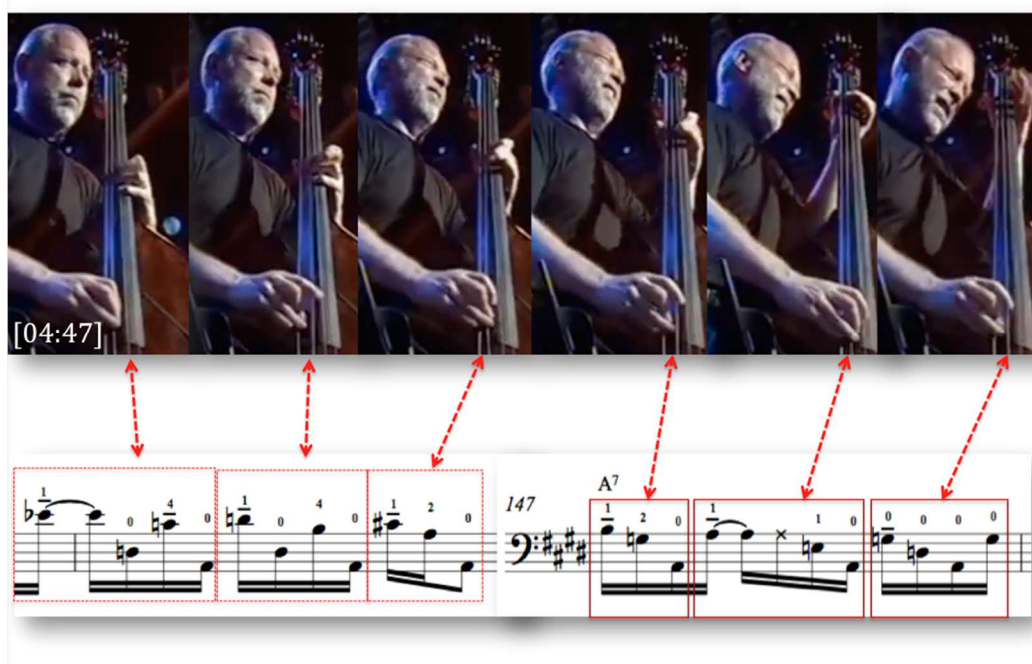
Figura 42 – *EdiPA* com fotogramas das posições de digitação utilizadas por Holland na realização do procedimento *CESH a*, nos c. 144-145 da sessão *Q* de *Three Step Dance* (Glen Moore).



Fonte: Elaborado pelo autor.

A próxima figura possui fotogramas que mostram a realização da *CESH b* no c. 146 e a continuação da frase no c. 147, que apesar de ser um procedimento harmônico, não é caracterizada como *CESH*. A digitação do *CESH b* é um pouco mais complexa porque é preciso intercalar as notas Dó3, Si2 e Lá2, digitadas na corda II, com a nota Ré2, que também é tocada na corda solta II. Dessa forma, percebe-se que as notas Lá1 e Ré2 permanecem estáticas nas cordas soltas III e II enquanto a linha descendente formada pelos intervalos em terças Dó3-Mib3, Si2-Ré3 e Lá2-Dó#3 é digitada nas cordas II e I. Essas características técnico-musicais avançadas levam à conclusão de que o trecho formado pelos *CESH a* e *b* foi composto previamente devido sua complexidade. (Figura 43)

Figura 43 – *EdiPA* com fotogramas que mostram as posições de digitação utilizadas por Holland na realização da *CESH b* da sessão *Q* de *Three Step Dance* (Glen Moore).



Fonte: Elaborado pelo autor.

Os fotogramas a seguir mostram a digitação da frase com material motivico formado por intervalos de 6ª no c. 148-149 da sessão *Q*. Intervalos de 6ª soam bem no contrabaixo, contudo, em um andamento rápido, os saltos largos requerem precisão para que a afinação não seja comprometida. Note-se, nos fotogramas superiores, no c. 148, que o intervalo de 6ª menor com as notas Dó#2 e Lá2 é digitado nas cordas III e I. A partir do c. 149, os intervalos de 6ª são realizados nas cordas II e I, exigindo saltos mais largos. (Figura 44)

Figura 44 – *EdiPA* com fotografamas que mostram a digitação de Holland para a frase com 6^{as} nos c. 148-149 da sessão *Q* de *Three Step Dance* (Glen Moore).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na sessão *R*, ainda sobre o modo de A7 Mixolídio, a abordagem da improvisação é inteiramente escalar-interválica e não há materiais temáticos ou motivicos devido ao extenso uso de semicolcheias. Nos c. 152-153, observa-se uma abordagem *outside* devido a presença das notas Sib, Mib e Láb, que remetem ao modo de Bb7 mixolídio, meio tom acima do original A7 mixolídio. O trecho *outside* é resolvido através da *enclosure* cromática formada pelas notas Sib2 e Sol#2, no contratempo do último tempo do c. 153, que prepara a nota Lá2 do c. 154. No c. 154, após uma frase cromática ascendente, há outro trecho *outside* curto, também no modo de Bb7 mixolídio, que é resolvido de forma *inside* por meio de uma abordagem quartal no c. 155. Note-se que nos procedimentos *inside* e *outside* percebe-se a utilização das características idiomáticas de afinação e construção do instrumento na realização técnica das frases formadas por intervalos de 4^a justa e 2^a maior que formam padrões de digitação no braço do instrumento. (Figura 45)

Figura 45 – Sessão R de *Three Step Dance* (Glen Moore) com abordagens *outside* destacadas em **vermelho**; *Enclosure* e frases em intervalos de quarta justa em **azul**; Cromatismo em **verde**; Pedal na corda A em **marrom**.

The image shows a musical score for bass guitar, measures 151 to 157. The score is in the key of A major (two sharps) and 4/4 time. It features several annotations:

- Measure 151:** Starts with a red box labeled 'R' and 'IMPROV →' above it. The chord is A7. The music begins with a *mf* dynamic. A red dashed line labeled 'Outside' spans the end of the measure.
- Measure 153:** The chord is A7. A blue dashed line labeled 'Quartal' highlights a pair of notes. A green dashed line highlights a chromatic line. A red dashed line labeled 'Outside' is at the end.
- Measure 155:** The chord is A7. A blue dashed line labeled 'Quartal' highlights another pair of notes. A red dashed line labeled 'Outside' is at the end, with a *f* dynamic marking.
- Measure 157:** The chord is A7. The music ends with a *mp* dynamic. A brown dashed line indicates a pedal point on the A string.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A figura a seguir mostra a realização do trecho *outside* tocado por Holland nos c. 152-153 da sessão R. O colchete e a seta em azul mostram o momento em que Holland parte do modo de A7 mixolidio (*inside*) utilizando uma pestana com dedo 1 para digitar as notas Mi2 e Lá2. Em seguida, sobe meio tom com o dedo 2 e começa a tocar de forma *outside* utilizando pestanas nas cordas duplas II-I e III-II para digitar os intervalos de quarta justa no modo de Bb7 mixolidio. As setas em vermelho destacam as notas em *outside* a partir do terceiro tempo do c. 152. (Figura 46)

Figura 46 – *EdiPAs* com fotografamas que mostram a digitação do trecho *outside* tocado por Holland nos c. 152-153 da sessão R de *Three Step Dance* (Glen Moore).

The figure consists of four horizontal photographic frames of a musician playing a double bass, arranged vertically. Each frame is connected to the next by red dashed arrows pointing from the musician's hands to the corresponding notes in the musical notation below. The notation is as follows:

- Frame 1:** Shows measures 152 and the beginning of 153. Fingerings 2, 3, 1, 1, 2, 1, 1 are indicated above the notes. A blue arrow points to the first note of measure 152, and red arrows point to the subsequent notes.
- Frame 2:** Shows measure 153 with an accent (A') over the first note. Fingerings 4, 3, 1, 1 are indicated above the notes. Red arrows point from the musician's fingers to these notes.
- Frame 3:** Shows measure 153 with fingerings 1, 4, 4, 1 indicated above the notes. Red arrows point from the musician's fingers to these notes.
- Frame 4:** Shows measure 153 with fingerings 4, 1, 2, 1, 2 indicated above the notes. Red arrows point from the musician's fingers to these notes.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na sessão *S* há uma abordagem harmônica contrapontística realizada por meio de uma sequência com um motivo formado por duas semicolcheias, nos contratempos, e uma colcheia, nos tempos. Melodicamente, os motivos possuem intervalos diatônicos descendentes de 6^a seguidos por intervalos de 2^a no modo de A7 mixolídio que são tocadas sobre o pedal em ostinato na corda solta III. Note-se que os intervalos em 6^a são digitados com as notas mais graves na corda II, e as notas mais agudas, na corda I. Os intervalos de 6^a soam como uma

cadência dos acordes A, G, F#m, Em, D, C#m e Bm, do campo harmônico de A7 mixolidio, sobre o baixo pedal com a corda solta III. Para finalizar a sessão, a frase *c* com os *kicks* dos acordes D, A e E é exposta, conduzindo a harmonia de volta para E7 mixolidio. (Figura 47)

Figura 47 – Sessão *S* de *Three Step Dance* (Glen Moore) com seqüência descendente de intervalos em 6^a diatônicas, em verde, tocadas sobre pedal com a corda solta III; Frase *c* em azul; Pedal ostinato em marrom.

The musical score for Figure 47 consists of four staves of bass notation. The first staff (measures 160-161) is marked 'S [05:13] IMPROV' and features a descending interval sequence in green (labeled 'Motivo') over an A7 chord. The second staff (measures 162-163) continues this sequence. The third staff (measures 164-165) shows a blue circled interval sequence. The fourth staff (measures 166-167) is labeled 'Frase c' and features a descending interval sequence in blue over D, A7, and E7 chords, with a red dashed line indicating a pedal ostinato (labeled 'mp').

Fonte: Elaborado pelo autor.

A sessão *T* é iniciada no c. 170 com a exposição da frase *a* seguida por um trecho improvisado em abordagem motívico harmônica. A partir do c. 171, o material motívico formado por bicordes com intervalos em trítono, tocados sobre figuras de semicolcheia, é apresentado. Os bicordes são realizados nas primeiras e quartas figuras de semicolcheia enquanto as demais figuras são preenchidas por *ghost notes*, o que acrescenta mais ritmo ao trecho. O primeiro bicorde é formado pelas notas Ré3 e Sol#3, e representa o trítono do acorde de E7. Em seguida, Holland utiliza o mesmo padrão de digitação do intervalo de trítono digitado meio tom abaixo, com as notas Dó#3 e Sol3 (trítono de A7 ou Eb7), e outro meio tom acima, com as notas Mib3 e Lá3 (trítono de F7 ou B7). Nos c. 174-175, há uma frase escalar-interválica em E7 mixolídio que é concluída pelo intervalo de 6^a menor Sol#1-Mi2, que enfatiza o acorde de E. (Figura 48)

Figura 48 – Sessão *T* de *Three Step Dance* (Glen Moore) com frase *a* em azul; Bicordes em intervalos em trítano destacado por setas vermelhas; Pedal ostinato em marrom.

Fonte: Elaborado pelo autor.

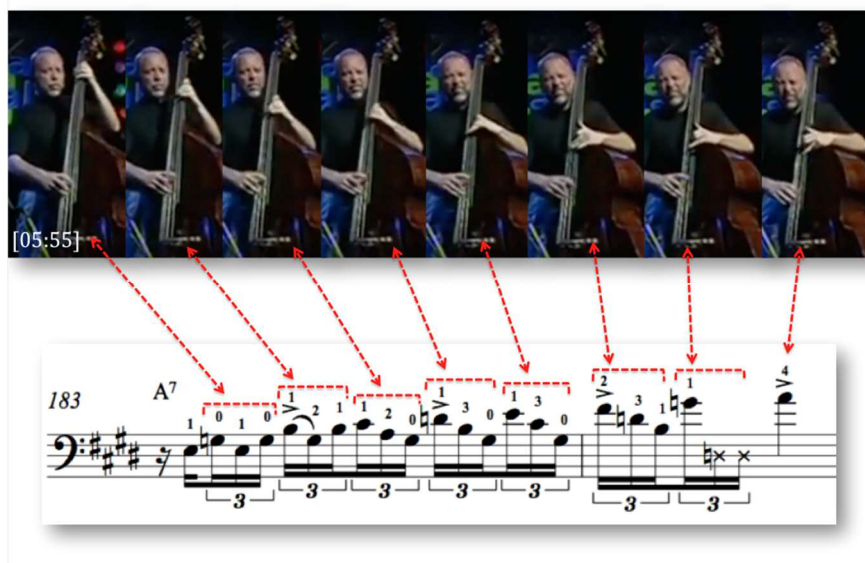
Na sessão *U* encontra-se o ápice técnico e virtuosístico da performance de Holland em *Three Step Dance*. Após a exposição das frases *a* e *b* seguidas por uma curta improvisação escalar-interválica, nos c. 177-182, há uma sequência de quiálteras de semicolcheias sobre as quais são realizados intervalos de terças no modo de A7 mixolídio em sentido melódico ascendente até a nota Lá3. Em seguida, há o retorno ao registro grave por meio do *Pathway e*, que também é uma sequência de quiálteras de semicolcheias, porém, com arpejos descendentes em agrupamentos motivicos de quatro notas cada. Note-se que embora muitas das notas contidas no *pathway e* não pertençam ao modo de A7 mixolídio, não soam como um procedimento *outside*. Percebe-se então que, em improvisação, a capacidade técnica e o sentido de construção e desenvolvimento de frases ou ideias musicais são tão importantes quanto as escolhas de notas. Em outras palavras, um instrumentista improvisador do nível de Holland é capaz de se expressar musicalmente mesmo utilizando notas que não correspondem à tonalidade do momento. Ambos os trechos, ascendente e descendente, são de alta dificuldade técnica, rítmica e impressionam devido a velocidade e a quantidade de notas que são executadas. (Figura 49)

Figura 49 – Sessão U de *Three Step Dance* com frase a e frase b em azul; Trecho virtuosístico ascendente em verde; Pathway e em vermelho.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Os fotogramas abaixo mostram os padrões de digitação utilizados por Holland na realização da frase ascendente virtuosística do c. 183-184. Note-se que o trecho é iniciado por intervalos em terças diatônicas digitadas nas cordas I e II e, a partir do terceiro agrupamento de três quiálteras, os intervalos são seguidos pelo apoio da corda solta I, que contribui com a execução técnica dessa passagem. (Figura 50)

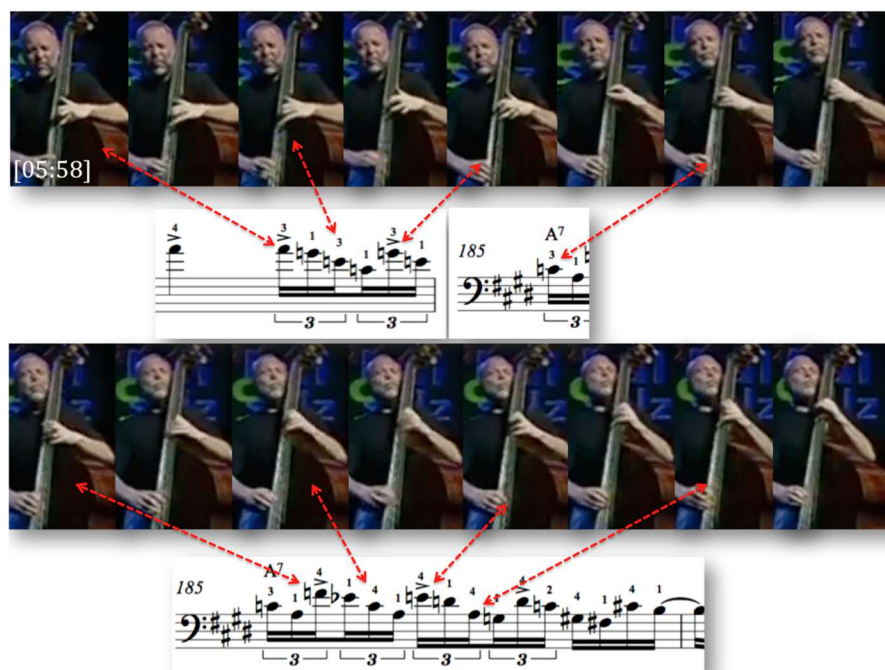
Figura 50 – *EdiPA* com fotogramas que mostram os padrões de digitação utilizados por Holland na realização do trecho virtuosístico ascendente dos c. 183-184 de seu arranjo em *Three Step Dance* (Glen Moore).



Fonte: Elaborado pelo autor.

A *EdiPA* abaixo mostra a digitação utilizada por Holland na realização do *Pathway e*. Note-se que a abordagem técnica é a mesma utilizada em *pathways* anteriores, com arpejos de tétrades descendentes digitados com duas notas na corda I, e duas na corda II formando um padrão de digitação no braço do contrabaixo. (Figura 51)

Figura 51 – *EdiPA* com fotogramas que mostram a digitação utilizada por Holland na realização do *Pathway e*, nos c. 184-185 da sessão U de *Three Step Dance* (Glen Moore).



Fonte: Elaborado pelo autor.

Na sessão *V* a fórmula de compasso se torna quaternária em definitivo. Há a exposição do motivo *a* no c. 187, seguido por sua dupla reexposição e sua diminuição nos dois últimos tempos no c. 188, classificado como motivo *a'*. No c. 189 o motivo *a* é deslocado por uma semicolcheia à frente, gerando dissonância rítmica. Dessa forma, o motivo *a*, que antes era iniciado no tempo, passa a começar no contratempo e as notas que caíam no contratempo, passam a cair no tempo. Finalizando a sessão, Holland apresenta a frase *c* com os *kicks* dos bicordes representando os acordes D, A e E7. (Figura 52)

Figura 52 – Sessão *V* de *Three Step Dance* (Glen Moore) com exposições do motivo *a* em verde; Motivo *a* deslocado em vermelho; Frase *c* em azul.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Após os *kicks* presentes na frase *c*, na sessão anterior, Holland vai para a sessão final de seu arranjo de *Three Step Dance*, que consiste em uma linha de acompanhamento idiomática (*Groove*) em E7, que ritmicamente, remete à linha de contrabaixo tocada por Paul McCartney na música *Come Together*, dos Beatles. A linha de acompanhamento é exposta pela primeira vez no c. 193 e, a partir do c. 194, é intercalada com improvisações curtas de, no máximo, dois tempos de duração. Note-se que o *groove* sempre ocorre nos tempos 1 e 2, seguidos pelas frases improvisadas nos tempos 3 e 4 ao longo dos c. 194-204 na sessão final. A partir do c. 201, Holland começa a diminuir a dinâmica até o c. 204, onde realiza um ritardando e finaliza a

performance com um bicorde com as notas Ré3 e Sol#3, destacando assim o acorde de E7. (Figura 53)

Figura 53 – Sessão Final do arranjo de Holland para *Three Step Dance* (Glen Moore) com o *groove*, destacado em azul; Improvisações em vermelho e bicorde em verde; Vibratos são representados por linhas onduladas pretas acima das notas.

The image shows a musical score for the final section of the arrangement for *Three Step Dance*. The score is written in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The piece is marked 'Final' and '[06:16]'. The tempo is indicated as 'Groove'. The score consists of six staves of music, starting at measure 193 and ending at measure 203. The first staff (measures 193-194) is marked 'mp' and features a blue bracket labeled 'Groove' above the first two measures. The second staff (measures 195-196) is marked 'E7' and features a blue bracket labeled 'Groove' above the first two measures. The third staff (measures 197-198) is marked 'E7' and features a red bracket labeled 'Improv' above the last two measures. The fourth staff (measures 199-200) is marked 'E7' and features a blue bracket labeled 'Groove' above the first two measures. The fifth staff (measures 201-202) is marked 'E7' and features a blue bracket labeled 'Groove' above the first two measures. The sixth staff (measures 203) is marked 'E7' and features a blue bracket labeled 'Groove' above the first two measures. The piece ends with a 'rit.' marking and a 'Bicorde' marking (indicated by a green arrow) above the final chord. The score includes various performance markings such as 'mp', 'f', and 'rit.'. Vibratos are represented by wavy lines above the notes.

Fonte: Elaborado pelo autor.

As análises de áudio, vídeo e da transcrição em forma de partitura do arranjo para contrabaixo solo do tema *Three Step Dance*, de Glen Moore, realizada por Dave Holland em seu concerto revelaram uma série de procedimentos e abordagens técnicas e musicais intrínsecas ao seu estilo. Através de um tema com elementos rítmicos, melódicos e harmônicos simples, Holland elaborou uma versão complexa e sofisticada.

Primeiramente, observou-se a mudança da fórmula de compasso de 4/4, presente nas gravações disponíveis e na *leadsheet*, para 3/4 na realização de Holland. Entretanto, a fórmula é constantemente alternada entre compassos ternários e quaternários, de acordo com a intenção musical de Holland. Embora haja um *chorus* nítido na *leadsheet*, a estrutura em que o tema, formado pelas frases *a*, *b* e *c*, é apresentado não possui uma forma fixa, sendo constantemente

variada durante a performance, possivelmente uma influência do *free jazz*. Durante as apresentações do tema, a frase *a* em E7, é exposta com repetições, a frase *b* sempre aparece uma vez e conduz a harmonia para a tonalidade de A7, e a frase *c*, que possui os *kicks* com os acordes D, A e E, aparece sempre que há a intenção de retorno ao começo do *chorus*.

Como acompanhamento, há um pedal em ostinato ao longo de todo o arranjo que é digitado nas cordas soltas III e IV, de acordo com a progressão harmônica do tema. Os finais das frases do tema destacam a harmonia, como a nota Sol#3 da frase *a*, que juntamente com a nota Mi1 com o pedal em ostinato na corda IV, formam um bicorde com intervalo de 18ª maior (3ª maior três oitavas acima) e destaca o acorde de E7. A última nota da frase *b*, Dó#3, seguida pelo pedal em ostinato na corda solta III, formam um bicorde de 10ª maior (3ª maior duas oitavas acima) que representa o acorde de A7. Por fim, na frase *c*, os *kicks* dos acordes D, A e E são tocados pelas notas da melodia Lá, Mi e Si juntamente com as notas do baixo nas cordas soltas II, III e IV, formando bicordes com intervalos de 5ª justa.

Apesar de parecer um arranjo não planejado com uma estrutura aberta, foram identificados elementos que o organizam, como a introdução com o pedal em ostinato na corda solta IV, e o final, que é precedido pelo trecho precomposto da sessão V, e seguido pela linha de contrabaixo que remete à música *Come Together*, dos Beatles. Além disso, as citações temáticas das frases *a*, *b* e *c* constantemente fornecem direção às improvisações. Há variações de dinâmica, com crescendos e diminuendos que acontecem principalmente durante as exposições das frases do tema. Observou-se procedimentos de aumentação, diminuição, deslocamentos de motivos e oitavação de notas das frases do tema.

Nesse arranjo, não há um *chorus* ou um espaço definido para a improvisação. As frases do tema são utilizadas para fornecer a tonalidade e o material temático, como um tipo de pergunta, para que as frases improvisadas sejam desenvolvidas em seguida, como uma forma de resposta. A improvisação começa em abordagem temática por meio de citações curtas que ocorrem com as frases e semi frases do tema e, gradualmente, se torna mais longa, densa e complexa, utilizando os modelos escalar-interválico e motivico. Observou-se que a improvisação acontece tanto no modo de E7 mixolídio, sucedendo a frase *a*, como no modo de A7 mixolídio, sucedendo a frase *b*. Após os trechos improvisados sobre o modo de A7 mixolídio, a frase *c* com os *kicks* dos acordes D, A e E é utilizada para retornar à frase *a* ou apenas para o modo de E7 mixolídio.

Durante os trechos improvisados, observou-se a utilização de *enclosures*, síncofes, *blue notes*, abordagens temática e escalar-interválica, desenvolvimento de motivos rítmicos e melódicos, procedimentos *inside-outside*, frases de duas vozes simultâneas e contrapontísticas, *CESH*, escalas pentatônicas e cromáticas, modo mixolídio, entre outros. Através da improvisação é possível perceber as abordagens rítmicas e métricas que tornam o estilo de Holland único, com a utilização de sequências de agrupamentos motivicos tanto para gerar consonâncias como também, dissonâncias rítmicas e métricas, tais como deslocamentos, antecipações superposições de agrupamentos motivicos que geram a sensação de mudanças de métrica. Da mesma forma, destaca-se também a tendência de Holland de utilizar sequências com agrupamentos motivicos curtos em intervalos simétricos para construir abordagens *inside-outside*.

Considerando as técnicas utilizadas por Holland, identificou-se o uso de vibratos, *glissandos*, portamentos e articulações em *hammer ons* e *pull offs*. Cordas duplas foram exploradas em todas as suas combinações, tanto adjacentes (Cordas I e II, II e III, III e IV) quanto afastadas (Cordas I e III, II e IV, I e IV), para enfatizar aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos. Destacam-se os arpejos de tétrades que são digitados com duas notas na corda I, e duas na corda II. Foram identificadas digitações não convencionais com repetições de um dedo que provavelmente resultaram de situações em sua improvisação onde as decisões de digitações foram feitas no ato da performance. Há também trechos realizados em cordas triplas, como no *CESH* que é tocado nas cordas I, II e III. Observou-se a utilização de *ghost notes* e o procedimento da mão esquerda para abafar as notas digitadas em cordas soltas durante o pedal em ostinato. Há também a técnica estendida caracterizada por um tapa com a palma da mão direita no espelho do instrumento que simula práticas de performance da bateria, como batidas na caixa. Finalmente, destacam-se as frases virtuosísticas realizadas na forma de *licks*, caracterizados por frases curtas e ornamentadas, e *pathways*, que ocorrem principalmente através da realização de arpejos ascendentes e descendentes que são digitados com duas notas na corda I e duas na corda II, formando padrões de digitação no braço do instrumento.

CAPÍTULO 4 - *I'LL BE SEEING YOU*, DE SAMMY FAIN E IRVING KAHAL

Link para gravação: https://www.youtube.com/watch?v=I2kgo2NOE_w&t=183s

I'll Be Seeing You foi concebida pelos compositores norte-americanos Sammy Fain (1902 – 1989), que compôs o tema, e Irving Kahal (1903 – 1942), que foi o autor da letra. *I'll Be Seeing You* foi escrita para o musical da Broadway chamado *Right This Way*, que estreou em janeiro de 1938 e teve apenas quinze performances. De acordo com o autor John Bush Jones (2006), como o musical não durou por muito tempo e não alcançou as rádios, esse tema teria sido esquecido se não fosse a relevância da letra em relação à situação dos casais separados pela guerra em 1944. Apesar da letra não fazer nenhuma citação à guerra, os ouvintes identificaram a música como um tema que fala sobre um amor que transcende o tempo e a distância, assim como os casais separados pela guerra. Segundo o autor, os franceses também se identificaram com o tema e, de forma espontânea, o adotaram como hino da liberdade quando os aliados libertaram Paris (JONES, 2006, p. 247).

I'll Be Seeing You foi gravada por vários artistas de *jazz* norte americanos e, portanto, possui diferentes interpretações e arranjos. A cantora norte americana Billie Holiday (1915 – 1959) a gravou no álbum *Billie Holiday*, de 1944, e sua versão possui como característica estilística a balada⁴⁵, com um andamento lento e a melodia, cantada com expressividade. Em contrapartida, a versão do cantor Frank Sinatra (1915 – 1998), gravada no álbum *I Remember Tommy...*, em 1961, possui um arranjo para *big band* e tem um andamento dançante, característico do estilo *swing*.

I'll Be Seeing You é um tema em tonalidade maior (Eb Maior na *Leadsheet*), em compasso quaternário e com o padrão formal A – B – A' - C (também compreendido como A-B-A-Coda) estruturado em 32 compassos. A melodia de *I'll Be Seeing You* é expressiva, com frases organizadas em dois compassos cada. Note-se que a maioria das frases começam com a terça, quinta ou sétima dos acordes, se desenvolvem em sentido melódico descendente e terminam com uma apojatura cromática. O tema possui basicamente dois motivos melódicos: 1) O primeiro encontra-se na primeira semi-frase da frase *a* (c. 1 e 17), da frase *d* (c. 9) e da frase *e* (c. 13) da sessão B, e com um tratamento rítmico diferente nas frases *b* (c. 3 e 19) e *b'* (c. 5 e 21). Apesar de as frases *g*, *h* e *i* começarem com motivo muito parecido, a intenção melódica é

⁴⁵ Um tema lento (GRIDLEY, 2009, p. 479).

diferente. 2) O segundo motivo é formado por um intervalo de meio ou de um tom para uma nota alvo e então seguido por uma apojatura cromática para essa mesma nota, e pode ser observado na segunda semi-frase das frases *a*, *b*, *b'*, *d*, *d'*, e *g*.

A estrutura harmônica de *I'll Be Seeing You* é tonal. A frase *a* começa no I grau e, no c. 2, há uma preparação para o vi grau por meio do acorde dominante secundário V7/vi. Embora a *leadsheet* não apresente o acorde de vi grau, que deveria estar na segunda metade dos c. 2 e 18, a maioria das gravações o utilizam como resolução. Na frase *b*, a harmonia vai para a subdominante por meio do ii grau que é embelezado pelo acorde dominante secundário V7/ii no c. 3. Na frase *b'* ocorre a preparação ii – V7 para o I grau. Nessa cadência harmônica, consideramos o acorde Fm7/Bb (c. 5) como um acorde suspenso, ou seja, um Bbsus7, com função de subdominante de ii grau. Note-se que, melodicamente, as frases *b* e *b'* são idênticas, entretanto o tratamento harmônico dado a elas é diferente. Após o retorno ao I grau na Frase *c* (c. 7) há uma preparação diminuta de passagem que acontece por meio do cromatismo ascendente iniciado no acorde de ii grau, sobe meio tom ao ii#o, que é compreendido como um acorde diminuto com função dominante viio7/iii, e resolve meio tom acima no iii grau, na segunda metade do c. 8.

Na frase *d*, localizada na sessão B da forma, a harmonia vai para a relativa menor da tonalidade por meio do acorde de vi grau por dois compassos. Seguindo, há a frase *d'*, que é melodicamente igual a frase anterior, entretanto é harmonizada pela cadência ii – V7 primária. A mesma cadência harmônica é repetida na frase *e* nos c. 13-14, preparando o retorno ao I grau, no c. 15. A sessão A' possui as frases *a*, *b* e *b'* harmonizadas iguais a sessão A, entretanto há a exposição da frase *g* (c. 23-24) com a preparação secundária menor iiø – V7/ii. A sessão C começa pela frase *h* com o acorde de subdominante do ii grau (c. 25) seguido pela cadência secundária iiø – V7/vi (c. 26). O acorde de vi, preparado na frase anterior, encontra-se no c. 27 da frase *j*, e pode ser analisado juntamente com o acorde dominante V7/V do c. 28. Dessa forma, percebe-se uma cadência preparatória secundária ii – V7/V (c. 27-28). Essa cadência não é resolvida imediatamente no V grau. Ao invés disso, o acorde dominante V7/V se torna o acorde subdominante de ii grau (c. 29), que é seguido pelo acorde dominante primário V7, formando assim a cadência ii – V7 que prepara o retorno ao I grau no C. 31, final do *chorus*. (Figura 54)

Figura 54 – Leadsheet do tema *I'll Be Seeing You* (Sammy Fain), editada pelo autor, com a análise fraseológica em azul e a análise harmônica em algarismos romanos abaixo dos sistemas

I'll Be Seeing You

Sammy Fain

The image shows a musical score for the song "I'll Be Seeing You" by Sammy Fain. The score is in 4/4 time and B-flat major. It is divided into sections A, B, and C. Each section contains several phrases (Frase a through Frase k) with their respective chord progressions and Roman numeral analyses. The phrases are connected by dashed blue lines. The Roman numeral analyses are placed below the chords.

Section A:

- Frase a:** Ebmaj7 (I⁷), G⁺⁷ (V⁷/vi)
- Frase b:** Fm⁷ (ii⁷), C^{7(b9)} (V⁷/ii), Fm⁷ (ii)

Section B:

- Frase b':** Fm⁷/Bb (ii⁷), Bb⁷ (V⁷)
- Frase c:** Ebmaj7 (I⁷), Fm⁷ (ii⁷), F^{#+7} (vii^o/iii), Gm⁷ (iii⁷)
- Frase d:** Cm (vi), Cm(maj7) (vi)
- Frase d':** Fm⁷ (ii⁷), Bb⁷ (V⁷)
- Frase e:** Fm⁷ (ii⁷), Bb⁺⁷ (V⁷)
- Frase f:** Ebmaj7 (I⁷), C⁷ (V⁷/ii), Bb⁺⁷ (V⁷)

Section A':

- Frase a:** Ebmaj7 (I⁷), G⁺⁷ (V⁷/vi)
- Frase b:** Fm⁷ (ii⁷), C^{7(b9)} (V⁷/ii), Fm⁷ (ii⁷)
- Frase b':** Fm/Bb (ii⁷), Bb⁷ (V⁷)
- Frase g:** Gm^{7(b5)} (ii⁷), C^{7(b9)} (V⁷)

Section C:

- Frase h:** Fm⁷ (ii⁷), Dm^{7(b5)} (ii), G^{7(b9)} (V⁷)
- Frase i:** Cm⁷ (vi⁷), F⁷ (V⁷/V)
- Frase j:** Fm^{7(b5)} (ii), Bb^{7(b9)} (V⁷)
- Frase k:** Eb^{6/6} (I⁷)

Fonte: Elaborado pelo autor.

4.1 Arranjo e Improvisação de Dave Holland em *I'll Be Seeing You*, de Sammy Fain e Irving Kahal

Em *I'll Be Seeing You*, de Sammy Fain, Holland explora as possibilidades expressivas do contrabaixo. O andamento é lento e com extensa utilização de acelerandos e ritardandos que destacam o contorno melódico das frases do tema. O andamento (tempo) dessa performance não é estável e flui de acordo com a intenção musical, o que tornou o processo de grafia dos elementos transcritos mais difícil devido os detalhes rítmicos e métricos. Há também muitas variações de dinâmica, utilização de glissandos, portamentos e cada nota é tocada com expressividade e sensibilidade, com vibratos lentos e amplos que foram representados pelos traços ondulados grafados acima das notas na transcrição. É perceptível, portanto, que cada nota da performance recebe um tratamento especial, sem que o contorno melódico seja prejudicado.

Nesse arranjo, há a transposição da tonalidade de Eb maior, como encontrada na *leadsheet*, para G Maior, que é uma tonalidade que favorece as características idiomáticas de construção e afinação do contrabaixo, possibilitando a utilização de harmônicos e cordas soltas. A tonalidade de G Maior juntamente com a progressão harmônica do tema, permitem que a melodia seja tocada de forma lírica e, ao mesmo tempo, acompanhada por notas fundamentais dos acordes, algumas digitadas em cordas soltas, gerando vários tipos de bicordes.

O arranjo de Holland para *I'll Be Seeing You* é curto, provavelmente por se tratar de ser uma balada interpretada de forma lenta. Não há um *chorus* de improvisação, apenas sessões e trechos curtos com frases improvisadas e cadências que ocorrem entre os *choruses* e no final do tema. Sumarizando o arranjo, há a primeira exposição do tema na forma $A - B - A' - C$ seguido por uma cadência ou interlúdio improvisada. Na repetição do *chorus*, há a utilização de improvisação temática, intercalando frases da melodia com frases improvisadas nas sessões *A* e *B*. Para finalizar, as sessões *A'* e *C* com o tema são expostas e seguidas por uma cadência que conduz ao final. Na transcrição desse trabalho, as sessões não foram classificadas como $A - B - A' - C$, e seguem com letras em ordem alfabética.

Holland começa a performance do arranjo com a frase *a* do tema logo após um movimento harmônico de dominante-tônica (D-T) por meio das notas Ré² (colcheia em anacruse) e Sol¹, no primeiro tempo do c. 2. A nota da melodia Sí² natural, que é a 3^a maior do acorde de Gmaj⁷,

é harmonizada pela nota Sol1 do baixo, formando um bicerde com intervalo de 10ª maior. No c. 3 há outro bicerde, dessa vez com o intervalo de 10ª menor, formado pelas notas da melodia Sol2 sobre a nota da fundamental Mi1, ambas nas cordas soltas I e IV. Esse bicerde representa o acorde de vi grau Em7, que, como mencionado anteriormente, não consta na *leadsheet*.

Na frase *b*, nos c. 4 e 5, a nota Lá1, na corda solta III, é tocada sob a nota Dó3 da melodia, formando o bicerde de Am, e a nota Mi1 do baixo, na corda solta IV, é tocada sob as notas da melodia Lá2 e Sol#3, formando bicordes que representam os acordes E7sus e E7 respectivamente. Holland não toca as notas fundamentais dos acordes exatamente nos tempos fortes 1 e 3 dos compassos, como são grafados na pauta. As notas fundamentais dos acordes são postas antes das frases ou após notas longas das frases, gerando espaço para que tanto as frases como as progressões harmônicas sejam destacadas.

Outra abordagem utilizada por Holland para destacar a harmonia juntamente com a melodia ocorre com utilização de arpejos, como o de Am7 no c. 6, que é formado pela tônica, quinta e a nota da melodia Dó3, terça menor do acorde. No final da sessão *A*, observa-se uma frase improvisada curta, destacada por colchete verde, realizada por Holland para preencher o espaço deixado pelo fim da frase *c* nos c. 8-9. Essa frase é construída por uma abordagem escalar-interválica descendente em G maior, I grau da tonalidade, seguida por um arpejo do acorde de B7, dominante secundário de Em7 (V7/vi). Percebe-se aqui o uso de uma cadência diferente daquela grafada na *leadsheet*, que utiliza a preparação diminuta de passagem viio7/iii e não prepara o vi grau. Destaca-se também a extensa utilização de vibratos e tenutos, que tornam a realização de Holland ainda mais expressiva. (Figura 55)

Figura 55 – Sessão *A* do arranjo de Holland para *I'll Be Seeing You*, de Sammy Fain, com as frases da melodia em azul, notas do baixo utilizadas no acompanhamento em vermelho e *fill*, destacado em verde. Vibratos

representados por linhas onduladas pretas acima das notas. Tenutos são representados por linhas retas curtas acima das notas.

Samy Fain
Performed by Dave Holland

A [00:03]

$\text{♩} = 60$ G^{maj7} *accel.* *Frase a* B^7 *rit.* Em^7 *accel.* *Frase b* E^7 *rit.*

6 Am^7 *accel.* *Frase b'* D^7 *rit.* G^{maj7} *accel.* *Frase c* B^7 *rit.*

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na sessão *B*, que representa a parte *B* do *chorus*, o tema vai para o modo relativo menor por meio do acorde de vi grau Em^7 , no c. 10. A frase *d* começa pela nota Sol3, terça menor de Em^7 e ápice da melodia, que é realizada em harmônico e permanece soando sobre a nota Mi1, na corda solta IV, gerando um bicorde com intervalo de 18ª menor (3ª menor três oitavas acima). A frase *d'* é melodicamente igual a frase *d*, entretanto recebe o tratamento harmônico de subdominante com o acorde Am^7 , ao qual Holland destaca com o bicorde no primeiro tempo do c. 12. Na frase *e* há o bicorde de D^7 (V7/I), com a nota da melodia F#3 tocada sobre a nota do baixo Ré2, na corda solta II. As frases *e* e *f* recebem um longo ritardando acompanhado por uma diminuição na dinâmica até a fermata na nota Lá#2, que é a quinta aumentada do acorde de D^7 . Finalizando a sessão *B*, ao mesmo tempo em que prepara a sessão C, no c. 17, há um arpejo descendente de D^7 que contém as tensões 9ª bemol e 5ª aumentada, destacadas pelas notas Mib2 e Lá#1. Esse arpejo é finalizado de forma expressiva pela sensível F#1, que também funciona como apojetura para a nota Sol1 do baixo, a seguir no c. 118. (Figura 56)

Figura 56 – Sessão B de *I'll Be Seeing You* (Sammy Fain) com frases *d*, *d'*, *e* e *f* em azul, notas do baixo destacadas em vermelho e arpejo descendente de D7b9(#5) em verde. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas. Tenutos são representados por linhas retas curtas acima das notas.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A sessão C (c. 18 – 25) da transcrição é a parte A' da forma de *I'll Be Seeing You* na *leadsheet*. Holland utiliza as mesmas escolhas técnicas e musicais realizadas na parte A. Há também o mesmo arpejo da tríade de Am no início da frase *b'*, formado pela tônica, quinta e terça menor e nota melódica D63. Nos c. 24-25 há a frase *g*, com a preparação $ii\emptyset - V7$ secundária para o vi grau. Em sua interpretação da melodia, Holland utiliza o ritardando juntamente à um *glissando* ascendente lento da nota Lá2 à nota Ré3, gerando um clima dramático e expressivo. (Figura 57)

Figura 57 – Sessão C, equivalente a parte A' da *leadsheet* de *I'll Be Seeing You*, com as frases *a*, *b*, *b'* e *g* em azul; Fundamentais dos acordes em colchetes em vermelho. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas. Tenutos são representados por linhas retas curtas acima das notas.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na sessão *D*, que equivale à parte *C* da *leadsheet*, destacam-se o bitorde de Am (c. 26) com intervalo de 12ª justa (5ª justa duas oitavas acima), formado pela nota da melodia Mi3 sobre a nota Lá1, na corda solta III, e o bitorde de Em7 (c. 28) de 18ª menor, já mencionado. No c. 29, observa-se um bitorde com intervalo de 9ª, com a nota da melodia Si2 natural tocada sobre a nota Lá1 do baixo, na corda solta III. Seguindo, utilizada para preencher o espaço do compasso, há uma frase descendente curta construída na escala Lá maior pentatônica que vai da nota Fá#3 até seu descanso por meio de fermata na nota Lá1. Como o trecho é interpretado de forma livre e ralentada, optou-se pela grafia com figuras de quiálteras de cinco para que a anacruse da frase *j* se encaixasse metricamente no compasso.

No final da frase *j*, último tempo do c. 30, há uma frase idiomática do contrabaixo que se dá pelo cromatismo da nota Sol2 à Mib2 e serviu para ligar o acorde de Am7, do c. 30, ao acorde Eb6 do c. 31. No final da frase *k*, que é também o final do *chorus*, Holland acrescenta uma cadência improvisada, destacada em verde, que pode ser compreendida como um interlúdio que ocorre entre os *choruses*. Note-se que, no c. 32, a cadência começa em Sol maior e, em seguida, é modulada para a tonalidade de Sol menor, como pode ser observado através dos arpejos, escalas e progressão harmônica G – Bb – Eb – Ab e D7 que prepara a volta do *chorus*. (Figura 58)

Figura 58 – Sessão *D*, equivalente a parte *C* da *leadsheet* de *I'll Be Seeing You* (Sammy Fain), com frases *h*, *i*, *j* e *k*, em azul; Fundamentais dos acordes em colchetes vermelhos; Cadência e frases curtas improvisadas, em

colchetes verdes. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas. Tenutos são representados por linhas retas curtas acima das notas

D [01:08]

26 *mf* *p* *mf*

30 *mf* *p* *mf*

33 *mf*

Fonte: Elaborado pelo autor.

A sessão *E*, que equivale ao retorno à parte *A* do *chorus*, começa com o motivo da frase *a* seguida por um trecho improvisado expressivo em abordagem temática, destacada por colchete verde nos c. 36-37. No início da frase improvisada, observa-se um arpejo ascendente de $D\#o7$ que, tocado sobre o acorde $B7$, caracteriza em um acorde dominante com nona bemol, ou seja, $B7b9$. A frase improvisada é seguida pela volta à melodia no c. 38, com a semifrase *b*. Após a exposição da frase *b'* e da frase *c*, nos c. 39-40, há uma frase escalar-interválica descendente que é realizado sobre os acordes $Gmaj7$ e $B7$, que preenche o espaço vazio deixado pela melodia e prepara o acorde de $Em7$ do primeiro compasso da sessão *F*. (Figura 59)

Figura 59 – Sessão *E*, equivalente a parte *A* do *chorus* de *I'll Be Seeing You* (Sammy Fain), com o motivo *a*, semi frase *b* e as frases *b'*, e *c* em azul; Fundamentais dos acordes em colchetes vermelhos; Improvisações

temáticas e frases improvisadas em verde. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas. Tenutos são representados por linhas retas curtas acima das notas.

The musical score shows two systems of bass notation. The first system (measures 35-38) includes chords Gmaj7, B7, Em7, Am7, and E7. It features an acceleration (accel.) and a ritardando (rit.). The second system (measures 39-42) includes chords Am7, D7, Gmaj7, and B7. It also features an acceleration (accel.) and a ritardando (rit.). The score is annotated with blue dashed boxes for 'Motivo a', 'Frase b', 'Semi frase b', 'Frase b'', 'Frase c', and 'rit.'. Green dashed boxes highlight improvisations. Red dashed boxes indicate chord fundamentals. Fingerings and vibrato markings are also present.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A sessão *F*, que equivale a parte *B* do *chorus*, começa no c. 43 com o motivo da frase *d* seguido por uma improvisação temática até o bitorde de Am, que gera um curto e expressivo repouso no c. 44. Após o bitorde, há uma frase escalar-interválica e virtuosística realizada com figuras de semicolcheias em Lá menor nos c. 44-45. Prosseguindo, as frases do tema *e* e *f* são expostas e seguidas por uma frase improvisada na escala de D tons inteiros que é realizada em cordas duplas, com intervalos de 4ª aumentada ascendente, 5ª aumentada descendentes e segundas maiores descendentes. No final da escala encontra-se a *enclosure* com as notas Sol#1 e F#1, que prepara a nota do baixo Sol natural na sessão seguinte. (Figura 60)

Figura 60 – Sessão *F*, equivalente a parte *B* do *chorus* de *I'll Be Seeing You*, com o motivo da frase *d* e as frases *e* e *f* em azul; Fundamentais dos acordes destacadas em vermelho; Frases improvisadas destacadas em verde.

Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas. Tenutos são representados por linhas retas curtas acima das notas

The musical score consists of two systems of bass guitar notation. The first system, starting at measure 43, is marked with a box containing 'F' and '[02:10]'. It begins with an 'accel.' marking and a 'Motivo d' section. The second system, starting at measure 47, includes 'Frase e' and 'Frase f' sections. Chords are indicated above the staff: Em7, Am7, D7, and Gmaj7. Dynamics include f, mf, and mp. Fingerings and techniques like triplets and slurs are also shown.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na sessão *G*, que equivale a parte *A'* do *chorus*, a nota Si₂ da frase *a* (c. 52) é harmonizada pela nota Ré#₂, que é a terça maior do acorde de B7. Como a nota Si está na melodia e no baixo ao mesmo tempo, combiná-la com a nota Ré# gera um bicorde com intervalo de 6ª menor que a embeleza com mais expressividade e destaca o acorde de B7 de uma forma mais harmônica. Chama a atenção também o padrão de digitação 1-3-5-8-9-10 tocado em sextinas de semicolcheias no tempo 1 do c. 55, que destaca o acorde de Am7 ao mesmo tempo em que toca a nota Dó₃ da melodia de forma virtuosística. (Figura 61)

Figura 61 – Sessão *G*, que equivale a parte *A'* do tema de *I'll Be Seeing You* (Sammy Fain), com as frases *a*, *b*, *b'* e *g* em azul; Fundamentais dos acordes em vermelho; A nota da melodia Si₂ harmonizada com a terça do

acorde B7, formando um intervalo de 6ª menor, em verde. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas. Tenutos são representados por linhas retas curtas acima das notas

The musical score is for bass guitar in G major, 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 51 and includes phrases 'Frase a' and 'Frase b'. The second system starts at measure 55 and includes phrases 'Frase b'' and 'Frase g'. Chords are indicated above the staff: Gmaj7, B7, Em7, Am7, E7, Am7, D7, Bm7(b5), and E7. Dynamics include *mf*, *mp*, and *p*. Performance markings include 'accel.' and 'rit.'. Fingerings and vibrato lines are shown for various notes. A red bracket labeled '6' is under a sixteenth-note run in measure 55.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na sessão *H*, parte *C* da forma, Holland utiliza frases improvisadas para preencher os espaços deixados pela melodia, destacados em verde na figura abaixo. A primeira ocorre após o bicoorde com intervalo de 9ª maior em fermata no c. 62, com a frase formada por um arpejo ascendente de duas oitavas e outro arpejo descendente de uma oitava em A7 que termina em fermata na nota Lá2. A segunda, no c. 63, é uma frase idiomática curta que serve para ligar o acorde Am7 ao acorde Eb6 do c. 64. (Figura 62)

Figura 62 – Sessão *H*, que equivale a parte *C* do *chorus* de *I'll Be Seeing You* (Sammy Fain), com frases *h*, *i*, *j* e *k* em azul; Fundamentais dos acordes em colchetes vermelhos; Frases improvisadas em verde. Vibratos

representados por linhas onduladas pretas acima das notas. Tenutos são representados por linhas retas curtas acima das notas.

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 59-61) is labeled 'H [02:58]' and contains 'Frase h' and 'Frase i'. The second system (measures 62-64) contains 'Frase j'. The third system (measures 65-75) contains 'Frase k' and 'I [03:26]'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Após a frase *k*, que é finalizada pela nota Sol3 em harmônico na corda I, Holland entra na sessão *I* com uma cadência improvisada que conduz ao final do arranjo. Assim como na cadência improvisada da sessão *D*, as frases contêm notas que passam por diferentes tonalidades, gerando sentimentos e climas variados. Note-se que a cadência começa em G maior no c. 65 e modula para G menor através do acorde de Bb (bIII grau de G menor) no c. 66. No mesmo compasso, observa-se o acorde de Bb7, que é dominante secundário do acorde de vi grau Eb (V7/bVI) do c. 67. Seguindo, as frases da cadência passam por tonalidades distantes, como Gb maior (c. 68-69) e B maior (c. 69-70), até chegar na dominante D7, no c. 71. As frases em D7 são tocadas com ritardandos, longas pausas e diminuição da dinâmica dos c. 71-75. Por fim, após uma frase descendente em D7, Holland finaliza a performance de forma simples, apenas com a nota Sol1 digitada na corda IV e articulada por um vibrato amplo com muita expressividade. (Figura 63)

Figura 63 – Sessão *I*, que é a parte final da performance de Holland em *I'll Be Seeing You* (Sammy Fain), com uma cadência improvisada. Para uma melhor identificação harmônica, os acordes referentes as notas frases

realizadas foram cifradas em verde. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas. Tenutos são representados por linhas retas curtas acima das notas

The musical score consists of four staves of bass guitar notation. The first staff (measures 64-66) begins with a key signature of one flat (Bb) and a tempo marking of 'rit.'. It features a 'Frase k' bracketed in blue, followed by a first ending bracket labeled '[03:26] Cadência Improv'. Chords Eb6, D7, G, Bb, and Bb7 are indicated. Dynamics range from *mp* to *mf*. The second staff (measures 67-69) continues with chords Eb, Gb, Gb, and B. The third staff (measures 70-72) includes a 'rit.' marking and chords B and D, with triplets indicated by '3' in brackets. The fourth staff (measures 73) ends with a 'rit.' marking and chord G. Fingerings (1-4) and vibrato/tenuto lines are shown above the notes throughout the piece.

Fonte: Elaborado pelo autor.

O arranjo de Dave Holland para o tema *I'll Be Seeing You*, de Sammy Fain, se destaca pela combinação de elementos musicais e técnicos simples com elementos sofisticados. O arranjo é curto, com apenas duas exposições do *chorus* do tema. A tonalidade foi transposta de Eb maior, como na *leadsheet*, para G maior, o que possibilita que as características idiomáticas de construção e afinação do instrumento contribuam com as realizações simultâneas da melodia e da harmonia, cordas soltas e harmônicos.

O andamento é lento e livre, variando durante toda a performance por meio de acelerandos, ritardandos, fermatas e respirações de frases, contribuindo com o clima introspectivo da performance. As variações no andamento e as dinâmicas ocorrem de acordo com a interpretação da melodia, com crescendos e acelerandos nos inícios de frase e diminuindo nos ritardandos nos finais. Isso demonstra que Holland não só é capaz de manter os andamentos nas performances de forma impecável, mas também é capaz de manipulá-los ao tocar de forma totalmente livre e aberta.

Foram identificados diversos elementos composicionais, como cadências improvisadas que ocorrem entre os *choruses* e no final. A análise dessas improvisações cadenciais revelaram transposições para a tonalidade homônima menor e a utilização de acordes provenientes de tonalidades mais distantes. Não há um *chorus* formal para a improvisação que, além das cadências, aparece em abordagem temática nas seções A e B do segundo *chorus*. Os arpejos tocados de forma simultânea com a melodia geram linhas contrapontísticas que remetem as *Suites para Violoncelo* de J. S. Bach, que exerceu enorme influência sobre Holland, principalmente no período em que estudou violoncelo. Além dos arpejos, Holland utiliza as notas dos baixos dos acordes para acompanhar a melodia e destacar a progressão harmônica, gerando uma série de bicordes em intervalo de 10ª e 18ª maiores e menores. Frases improvisadas curtas foram utilizadas como forma de preencher espaços vazios deixados pela melodia e para ligar progressões harmônicas.

Destaca-se o tratamento técnico dado por Holland a cada nota e a cada frase, que são articuladas por meio de tenutos e vibratos amplos, resultando em notas longas, com uma sonoridade cheia e expressiva. Observou-se também as articulações por *hammer ons* e *pull offs*, *glissandos*, portamentos e ornamentos utilizados para embelezar as frases. A utilização de cordas duplas, que aparecem tanto na forma adjacente (Cordas I e II, II e III) como afastadas (Cordas I e III, I e IV, II e III), destacaram aspectos rítmicos e harmônicos. Os elementos técnicos e musicais citados acima fizeram da performance do arranjo de Holland uma realização sofisticada, introspectiva e expressiva.

CAPÍTULO 5 - *THE WHIRLING DERVISH*, DE DAVE HOLLAND

Link para gravação: <https://www.youtube.com/watch?v=snYxx-Zn97Q&t=19s>

O tema *The Whirling Dervish* foi composto por Holland para o álbum *Hands*, lançado pelo seu selo Dare2, em 2010. *Hands* é um projeto diferente na carreira de Holland, no qual toca música flamenca juntamente com o virtuoso violonista espanhol Pepe Habichuela (1944), os também violonistas Josemi e Carlos Carmona e os percussionistas Juan Carmona e Israel Porrina (HOLLAND, 2023).

Em entrevista à Evans (2010), Holland conta que, devido ao respeito que sentia pelo trabalho de Habichuela e pelas características musicais e culturais da música flamenca, não queria que *Hands* fosse um álbum *fusion* ou uma mistura estilística entre o *jazz* e o flamenco. Dessa forma, visando a integridade estilística dessa música, Holland imergiu-se no universo musical e cultural da música flamenca, viajando frequentemente à Espanha, assistindo concertos do gênero e encontrando-se com Habichuela.

Sobre os desafios durante o aprendizado desse estilo, Holland cita as formas rítmicas e estruturais complexas, com diversas sessões que se intercalam. Há também frases que, comparadas aos temas tradicionais da música popular, possuem métricas diferentes e começam e terminam em tempos diferentes dos compassos. De acordo com Holland, o tema *The Whirling Dervish* traz elementos musicais dele próprio que foram compostos sob as características estilísticas e estruturais da música flamenca (EVANS, 2010). Holland comenta sobre esses aprendizados:

Eu visitei Madrid e toquei concertos na Espanha por três anos. Pepe estava me ensinando sobre as formas das músicas. Claro, nada é escrito em partitura. Eles nem mesmo contam as coisas para começar a tocar. Eles não estão pensando em tonalidade. É onde está o capotasto. É uma música que é internalizada. Em algumas das músicas durante os ensaios, eu estava sentindo o ciclo errado porque a harmonia estava resolvendo no meio do ciclo rítmico. Eu pensei que aquele fosse o tempo 1. Então, eu estava escrevendo algumas partituras para mim porque eles não tinham partitura. Então, eu de repente percebi: ah, não! Está tudo no lugar errado. Eu tenho que entender isso de um lugar diferente (CHALMERS, 2021 – tradução nossa).⁴⁶

⁴⁶ I took three years of visiting Madrid and doing concerts in Spain. Pepe was teaching me about song forms. Of course, nothing is written down. They don't even count things in, you know. They're not thinking about keys. It's

The Whirling Dervish é um tema com característica dançante, com melodias, ritmos e *grooves* que remetem a música latina e caribenha. Embora a palavra dervixe seja usada para se relacionar à um membro de uma religião muçulmana que faz votos de caridade, pobreza e leva uma vida nômade, ela também se refere à prática de rituais ou cerimônias religiosas, como danças rodopiantes, cânticos, etc. Portanto, acredita-se que *The Whirling Dervish* possa ser entendido como “o dervixe rodopiante ou giratório” ou até mesmo “a dança ou o ritual rodopiante” em português.

De acordo com a *leadsheet* encontrada no *website* de Dave Holland, o *chorus* é estruturado em três sessões curtas com quatro compassos cada que repetem se alternam. A primeira sessão é a introdução, caracterizada por uma *vamp*⁴⁷ composta por três frases metricamente irregulares. A primeira frase ocorre no c. 1; a segunda frase soa como um complemento de primeira e vai do c. 2 à metade do c. 3; e a terceira frase soa de forma conclusiva e inicia-se na metade do c. 3 e perdura até o c. 4. Harmonicamente, a *Vamp* gira em torno dos acordes de subdominante Cm (iv grau) e da tônica Gm (i grau). Além de sua ocorrência na introdução, a *vamp* é repetida sempre que há uma mudança entre as sessões, antes e depois do solo e no final da peça.

A segunda sessão é a parte *A* da melodia, que possui a frase *a* e a frase *b* organizadas em quatro compassos. A frase *a* inicia-se com a nota Sib, terça menor do acorde de i grau Gm, no c. 5 à metade do c. 6 com a progressão harmônica formada pelos acordes Gm, D7, Gm e Cm (i – V7 – i – iv). A frase *b* inicia-se na metade do c. 6 com a nota Mib, terça menor do acorde de subdominante Cm (iv grau), passa pelo c. 7 sobre o acorde dominante D7 (V7 grau) e termina no c. 8, no acorde de tônica Gm (i grau).

A terceira e última sessão é a parte *B* da melodia, onde há uma modulação para Bb Maior (bIII grau), e possui as frases *c*, *d* e *e* organizadas em quatro compassos. A frase *c* ocorre no c. 9 e é, na verdade, uma linha de contrabaixo formada pelo arpejo de tríade de Bb (I grau) e termina na nota Mib, tônica do acorde Ebmaj7 (IV grau) do compasso seguinte. A frase *d* inicia-se no c.

where the capo is. It's a music that is internalized. I know some of the songs at the rehearsals, I was figuring out the wrong cycle because the harmony was resolving in the middle of the rhythmic cycle. I thought that was one. So, I was writing out some parts for myself because they have no parts. Then I suddenly realized: oh, no! This is all in the wrong place. I got to figure it out from another place

⁴⁷ Uma progressão harmônica curta que é repetida em sequência, frequentemente utilizada em introduções e finais (GRIDLEY, 2009, p. 482).

10 por meio de da téttrade ascendente do acorde Ebmaj7 (IV grau) e segue de forma diatônica descendente até a metade do c. 11, onde há a cadência harmônica formada pelos acordes Dm7 e Gm7 (iii – vi). A frase *e* inicia-se na segunda metade do c. 11 pela nota Sib, por meio de antecipação do arpejo descendente do acorde subdominante Cm7 (ii grau) seguido pelas notas Sol e Fá em semínimas que enfatizam o acorde dominante F7 (V7 grau).

A forma indicada pela *leadsheet*, na figura abaixo é: 1) Intro com a *Vamp* repetida por quatro vezes; 2) Sessão A repetida por quatro vezes; 3) Sessão B repetida por quatro vezes; 4) *Vamp* repetida por quatro vezes; 5) Solos no *chorus* da harmonia das 3 sessões (*Vamp*, A e B); 6) Retorno à Intro, com a *Vamp* repetida por quatro vezes, sessão A, sessão B e segue para a Coda, com a *vamp* para finalizar. (Figura 64)

Figura 64 – *Leadsheet* da música *The Whirling Dervish*, adquirida no website de Dave Holland, com as frases da *vamp* destacadas em **vermelho**; A frase *a* e frase *b* da sessão A destacadas em **azul**; Frases *c*, *d* e frase *e* da sessão B destacadas em **verde**. A *leadsheet* foi adquirida diretamente em seu website <https://daveholland.com/>

The Whirling Dervish

Latin Feel ♩ = 184

Dave Holland

SOLOS

17 4x Cm⁷ Gm⁷ Cm⁷ Cm⁷ Gm⁷ Cm⁷

21 4x Gm D⁷(b9) Gm Cm D⁷(b9) Gm D⁷(b9)

25 4x B⁹ Ebmaj⁷ Dm⁷ Gm⁷ Cm⁷ F⁷ D.S. al Coda

3x VAMP Cm⁷ Gm⁷ Cm⁷ Cm⁷ Gm⁷ Cm⁷

13 4x Cm⁷ Gm⁷ Cm⁷ Cm⁷ Gm⁷ Cm⁷

Section A Chords: Gm: i V⁷ i iv V⁷ i V⁷

Section B Chords: Bb: I IV⁷ iii⁷ vi⁷ ii⁷ V⁷

Copyright © Dave Holland

5.1 Arranjo e Improvisação de Dave Holland em *The Whirling Dervish* (Dave Holland)

A performance de Holland em *The Whirling Dervish* é contagiante e virtuosística. O andamento é rápido, em torno de 200 bpm, não contém variações e Holland realiza melodias e improvisos com enorme destreza e expressividade. A tonalidade em Sol menor permite que características idiomáticas de construção e afinação do contrabaixo sejam exploradas com naturalidade através de bicordes, harmônicos e melodias harmonizadas. Na parte A, por exemplo, a melodia é realizada inteiramente na corda I enquanto as notas fundamentais dos acordes são tocadas nas cordas IV e II.

A forma estrutural utilizada por Holland na performance difere do que está indicado na *leadsheet*. A intro (*vamp*) e as partes A e B são repetidas por mais vezes, e a improvisação não é realizada sobre todo o *chorus*, como indicado na partitura. Ao invés disso, Holland improvisa de forma livre por 72 compassos na sessão da *vamp*, em Dó menor, e depois intercala os solos com as melodias das partes A e B, estabelecendo um diálogo entre tema e improvisação. Isso é algo similar ao que foi realizado no arranjo de *Three Step Dance*, quando melodias e improvisos de misturam, caracterizando uma abordagem temática.

Assim como indicado na *leadsheet*, Holland começa a performance de *The Whirling Dervish* com a *vamp* que é repetida por quatro vezes. A única pequena diferença entre as repetições encontra-se nos terceiro e quarto tempos do c. 3, com a nota F^á2 articulada por *hammer on* em sentido ascendente à nota Sol², ao invés de ser articulada por *pull off* em sentido descendente à nota Ré², assim como ocorre nos c. 7, 11 e 15. (Figura 65)

Figura 65 – Introdução da performance do arranjo de Dave Holland em *The Whirling Dervish*, com *hammer on* e *pull offs* destacados em **laranja**.

INTRO [00:04] VAMP Dave Holland

♩ = 200

5

9

13

mf h.o. p.o. p.o. p.o.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A *EdiPA* abaixo mostra a digitação utilizada por Holland na realização do primeiro ciclo de quatro compassos da *vamp* (c. 1-4). Chama a atenção a prática de Holland em digitar com o dedo 2 notas na região grave do instrumento, como as notas Sol1 e Dó2, mesmo que a continuação da digitação sugira o dedo 4. Note-se que, no c. 2, quando a nota Sib1 é digitada com o dedo 1 na corda III, o dedo 4 já se encontra na posição das notas Sol1 e Dó2, porém, Holland opta por mudar de posição e digitá-las com o dedo 2. De fato, essa tendência em utilizar o dedo 2 para tocar na meia posição, onde a maior parte dos contrabaixistas utilizariam o dedo 4, é uma característica do estilo de Holland. (Figura 66)

Figura 66 – *EdiPA* que mostra a digitação de Holland na realização das frases da *Vamp* na introdução de *The Whirling Dervish*.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Após a introdução com a *vamp*, há a exposição das frases *a* e *b*, presentes na parte *A* do *chorus*. Note-se que as notas da melodia são digitadas na corda I enquanto as notas do baixo dos acordes Gm, no c. 17, e Cm, no c. 18, são tocadas na corda IV e foram destacadas por colchetes em cor marrom. Como as notas da melodia Sib e Mib são a terças menores dos acordes de Gm, no começo do c. 17, e Cm, no meio do c. 18, Holland utiliza bicordes arpejados de 10ª menor para fornecer um acompanhamento harmônico. Note-se que na primeira exposição, nos c. 17-20, a frase *a* e a frase *b* são realizadas assim como são encontradas na *leadsheet*. Entretanto, a partir do c. 21, observam-se variações melódicas, principalmente nas frases *b*, onde há muitas ocorrências de improvisação temática e de *licks*, como a frase *b''* nos c. 27-28. (Figura 67)

Figura 67 – Sessão A do tema *The Whirling Dervish*, com as frases *a* destacadas por colchetes em azul e as frases *b*, em colchetes verdes; *Hammer on* (*h.o.*) e *pull offs* (*p.o.*) destacados em laranja; Fundamentais dos acordes em colchetes em marrom.

The image shows a musical score for the first system (Sessão A) of the piece 'The Whirling Dervish'. It consists of four systems of music, each starting with a measure number (17, 21, 25, 29) and a box containing the letter 'A' and the timecode '[00:22]'. The music is written in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The score includes various annotations: blue brackets labeled 'Frase a' and 'Frase a''; green brackets labeled 'Frase b', 'Frase b'', and 'Frase b'''; red brackets labeled 'Frase a'''; and orange brackets labeled 'p.o.' (pull offs) and 'h.o.' (hammer ons). Chord fundamentals are indicated by brown brackets: Gm, D7(b9), Cm, and D7(b9). The first system starts with a dynamic marking of 'mp'. The second system has a triplet of eighth notes marked with a '3' and a red bracket. The third system has a triplet of eighth notes marked with a '3' and a red bracket. The fourth system has a triplet of eighth notes marked with a '3' and a red bracket.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na sessão *B* há a modulação para a tonalidade de Bb maior e o ciclo formado pelas frases *c*, *d* e *e* é tocado por quatro vezes. Nas exposições da frase *c*, nos c. 33, 37 e 41, há pouca variação temática, com exceção do c. 45, que recebe uma pequena variação rítmica gerada pela nota Sib começando no contratempo do tempo 1. Isso provavelmente acontece devido à frase *c* possuir uma abordagem mais harmônica que melódica, enfatizando a tríade do acorde de Bb e o baixo do acorde de Ebmaj7, possuindo assim, característica de uma linha de acompanhamento que conduz o ritmo e a harmonia. A frase *e* é um pouco mais variada melódica e ritmicamente, como pode ser visto nos c. 40 e 44. Já a frase *d* encontra-se variada em todas as exposições, nos c. 34-35, 38-39, 42-43 e 44-45. (Figura 68)

Figura 68 – Sessão B de *The Whirling Dervish* com frase c em azul marinho; Frase d em laranja; e frase e em lilás.

The musical score for Session B of *The Whirling Dervish* is presented in four systems, starting at measure 33. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score is annotated with four phrases: Frase c (blue), Frase d (orange), Frase e (purple), and their variations (c', d', e').

- System 1 (Measures 33-40):** Frase c (blue) is marked with a forte (*f*) dynamic. Frase d (orange) and Frase e (purple) are also present. Chords include Bb, Ebmaj7, Dm7, Gm7, Cm7, and F7.
- System 2 (Measures 41-48):** Frase c' (blue) is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Frase d' (orange) and Frase e' (purple) are present. A marking "h.o." is visible under measure 44.
- System 3 (Measures 49-56):** Frase c'' (blue) is marked with *mf*. Frase d'' (orange) and Frase e'' (purple) are present.
- System 4 (Measures 57-64):** Frase c''' (blue) is marked with *mf*. Frase d''' (orange) and Frase e (purple) are present.

The score includes various performance markings such as accents, slurs, and specific fingering numbers (0, 1, 2, 4) for the bass clef instrument.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Seguindo, observa-se a reexposição da sessão A, porém, com improvisação temática, gerando novidade e inventividade. Note-se que no primeiro sistema, c. 49-52, a frase *a'* é exposta e seguida por uma variação da frase *b*. A partir do c. 53, Holland começa a improvisar sobre a harmonia da sessão A através do *lick a*, que é uma frase virtuosística que começa pelo arpejo ascendente de Gm e segue de forma descendente com *enclosures* cromáticas até sua resolução na nota Mib, que enfatiza o acorde de Cm. Nos c. 55-56, há uma frase virtuosística formada por duas permutações do arpejo de D7 (1ª: Ré-Fá#-Lá-Dó; 2ª: Lá-Dó-Ré-Fá#) que começa no grave e culmina na nota Lá3, na região aguda do instrumento. A seguir, encontra-se o *lick b*, que pode ser observado nos c. 59-60, com o arpejo descendente de D7 seguido pelo trecho com o padrão de digitação em terças maiores em cordas adjacentes, com a nota Sib2 na corda I seguida pela *ghost note* Solb2 na corda II, e a nota Lá2 na corda I, seguida pela *ghost note* Fá2 na corda II. Essa é uma abordagem idiomática de instrumentos de corda que pode ser observada em outros solos de Holland. (Figura 69)

Figura 69 – Reexposição da sessão A de *The Whirling Dervish*, com frase a' em colchete azul; Variação da frase b em colchete verde; Lick a e b em lilás; Arpejos de D7 em azul marinho; Pull offs e hammer on em laranja; Enclosures em círculos em azul; Fundamentais dos acordes em marrom.

Figure 69 shows a musical score for the bass line of 'The Whirling Dervish'. It consists of four staves of music. The first staff (measures 49-52) features 'Frase a'' (blue bracket) and 'Var. Frase b' (green bracket). The second staff (measures 53-56) includes 'Lick a' (purple bracket), 'IMPROV' (blue arrow), and 'Lick b' (purple bracket). The third staff (measures 57-60) continues with 'Lick b' and 'Lick a'. The fourth staff (measures 61-64) shows the end of the section. Chord progressions are Gm, D7(b9), Cm, and D7(b9). Performance techniques like pull-offs (p.o.), hammer-ons (h.o.), and enclosures are marked. Dynamics include mp and mf.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Após a reexposição da sessão A parcialmente improvisada, encontram-se duas repetições da *vamp* nos c. 65-72. A *vamp* funciona como um interlude que leva à improvisação a partir do c. 73. Dessa forma, a estrutura formal percebida até esse ponto do arranjo é: Intro (*vamp*) – A – B – A' – *vamp* - Improv. (Figura 70)

Figura 70 – *Vamp* com ciclo da frase de quatro compassos tocado por duas vezes em *The Whirling Dervish*; Pull offs em laranja.

Figure 70 shows the 'VAMP' section of the music. It consists of two staves of music. The first staff (measures 65-68) and the second staff (measures 69-72) each contain a four-measure phrase repeated twice. The chord progression is Cm7 and Gm7. Performance techniques like pull-offs (p.o.) are marked. Dynamics include mf.

Fonte: Elaborado pelo autor.

O solo, que é realizado na progressão harmônica da *vamp*, inicia-se com uma frase na escala de Dó menor pentatônica que acontece nos c. 73-75. A seguir, há a primeira abordagem *inside-*

outside do solo que acontece através da sequência do motivo em *ride rhythm* formado por uma figura de semínima seguida por duas colcheias que começa na segunda metade do c. 77. O primeiro motivo, destacado por colchete azul, ocorre de forma *inside* com as notas Fá2 e Mib2. A abordagem *outside*, destacada por colchetes vermelhos, começa no compasso seguinte com um arpejo de Bo7 seguido por uma frase que ocorre meio tom abaixo da tonalidade Dó menor. A resolução do trecho *outside* se dá por meio da *enclosure* cromática formada pelas notas Réb2 – Si1 natural, que prepara a nota Dó natural, no final do c. 80.

No sistema seguinte observou-se dissonâncias métrica e melódica que ocorrem através de uma sequência do motivo formado por uma semínima, duas colcheias e mais uma semínima (a segunda colcheia é ligada com a última semínima). A superposição dessa sequência de agrupamentos motivicos ternários sobre o compasso quaternário predominante gera a sensação de mudança métrica. Juntamente a isso, há uma abordagem *outside* que ocorre a partir do último tempo do c. 82, com notas que são digitadas meio tom abaixo da tonalidade de Dó menor. Nos c. 85-87 há outra dissonância métrica, quando o motivo *a* (destacado em azul), formado duas colcheias e uma semínima, é exposto e seguido por quatro colcheias. Tal ocorrência surpreende e gera uma sensação momentânea de deslocamento métrico. (Figura 71)

Figura 71 – Primeiro ciclo de 16 compassos do solo de Holland em *The Whirling Dervish*, com escala de Dó menor pentatônica em azul marinho; Motivo *a* em azul; Trechos *outside* em vermelho; Dissonâncias métricas em verde.

The musical score consists of four systems of music in bass clef, 4/4 time, and D minor. The first system (measures 73-76) is marked 'SOLO [01:28] Escala de Dó menor pentatonica' in blue maroon. The second system (measures 77-80) features 'Outside' annotations in red. The third system (measures 81-84) includes 'Dó menor Cm7 Pentatonica' in blue maroon and 'Outside' in red. The fourth system (measures 85-87) features 'Motivo a' in blue, 'Motivo a deslocado' in green, and 'Dó menor pentatonica' in blue maroon. The score includes various musical notations such as notes, rests, fingerings, dynamics (mf), and articulation marks.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na sessão seguinte, Holland utiliza a improvisação temática para realizar uma dissonância rítmica através da semifrase da *vamp* que é exposta por duas vezes nos c. 89-90 e, em seguida, é antecipada por meio tempo no c. 91, gerando a sensação de deslocamento rítmico. Nos c. 93-94 encontra-se uma frase que é iniciada de forma *inside* em abordagem escalar-interválica, se torna *outside* nos c. 95-96 e é resolvida pela *enclosure* cromática Lá^b1 – Fá[#]1, que prepara a nota Sol1, quinto grau do acorde de Cm, no final do c. 96.

Outra dissonância rítmica pode ser observada nos c. 97-99, com a sequência formada pelo motivo *b*, destacado em verde, que é construído pelo agrupamento de quatro colcheias. Note-se que as primeiras colcheias de cada grupo começam nos contratempos, as segundas nos tempos fortes, e as terceiras, nos contratempos, são ligadas às quartas, que ocorrem nos tempos fortes. Essa síncope antecipa os tempos fortes, resultando em deslocamento rítmico. No último sistema, nos c. 101-103, encontra-se o *pathway A*, que é construído por uma sequência de grupos de quatro colcheias através das quais são realizados arpejos de tétrades diatônicas descendentes da tonalidade de Dó menor que são digitadas com duas notas na corda I e duas na corda II. (Figura 72)

Figura 72 – Segundo ciclo de 16 compassos do solo de Holland em *The Whirling Dervish*, com semifrase da *vamp* em azul e semifrase deslocada em vermelho; Procedimento *outside* em vermelho; *Enclosure* em círculo azul; Dissonância rítmica com o motivo *b* em verde; *Pathway A* em lilás.

The musical score is presented in four systems, each with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat).
 - **System 1 (Measures 89-90):** Labeled '[01:46]'. The first two measures are grouped as 'Semi frase da Intro' (blue dashed line). The next two measures are grouped as 'Semi frase deslocada' (red dashed line). Chords Cm7 and Gm7 are indicated above the notes.
 - **System 2 (Measures 93-94):** The first two measures are grouped as 'Outside' (red dashed line). The final measure contains a circled 'Enclosure' (blue circle). A 'p.o.' (piano) dynamic marking is present below the notes.
 - **System 3 (Measures 97-99):** A 'Motivo b' (green dashed line) is highlighted across the first two measures. A 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking is present below the notes.
 - **System 4 (Measures 101-103):** A 'Pathway A' (purple dashed line) is highlighted across the first two measures. A 'mp' (mezzo-piano) dynamic marking is present below the notes.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Nos c. 105-106, o solo recebe uma abordagem temática com a exposição da primeira frase da *vamp*, que estabelece uma organização formal e contribui para situar o ouvinte após tantas informações musicais complexas postas durante a improvisação até esse ponto. Nos c. 107-108, há a reutilização do motivo rítmico *b*, que gera a sensação de deslocamento rítmico e possui uma abordagem escalar-interválica através da escala de Dó menor pentatônica. Seguindo, Holland emenda uma longa frase *outside* realizada meio tom acima da tonalidade de Dó menor. Essa frase acontece nos c. 109-112 e é resolvida pela *enclosure* cromática formada pelas notas Lá^b1 e Fá[#]1, que prepara a nota Sol¹, quinto grau da tonalidade de Dó menor.

No sistema seguinte, há uma sequência de um agrupamento motivico de métrica ternária formado por quatro colcheias (com a segunda e terceira colcheias ligadas formando um síncope) e uma semínima. A repetição desse agrupamento, destacado por barras em verde, gera a sensação de mudança métrica através da superposição da métrica ternária sobre o compasso quaternário predominante. Por fim, nos c. 117-118, encontra-se o *Pathway B*, que é uma frase cromática descendente formada por *enclosures* que é encontrada em outras improvisações de Holland e, portanto, é parte de seu vocabulário musical. (Figura 73)

Figura 73 – Terceiro ciclo de 16 compassos do solo de Holland em *The Whirling Dervish*, com frase da *vamp* em colchete azul; Motivo rítmico *b* em colchetes em verde; Abordagem *outside* em colchete vermelho; *Enclosures* em círculos em azul; Superposição métrica em barras de compasso verde; *Pathway B* em lilás.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Considera-se que o último ciclo do solo de Holland em *The Whirling Dervish* foi composto previamente como uma forma de retornar à melodia devido a construção dos fraseados e os desafios técnicos presentes que não soam como uma improvisação. No primeiro sistema, há uma frase curta que é exposta no c. 121, reexposta no c. 122 e desenvolvida nos c. 123-124, como uma melodia de uma composição musical. No sistema abaixo, após uma frase repleta de intervalos de quartas justas ascendentes e descendentes no c. 126, há uma abordagem *outside* no c. 127 que é realizada com os mesmos intervalos quartais meio tom acima da tonalidade de Dó menor. Note-se que a frase *outside*, no c. 127, construída por quatro colcheias seguidas por um motivo de duas colcheias e uma semínima, é como se tivesse sido espelhada na frase anterior, do c. 126, que começa com o motivo de duas colcheias e uma semínima seguido por quatro colcheias.

No terceiro sistema, nos c. 129-132, encontra-se o *Pathway C*, que é uma frase longa de enorme dificuldade técnica devido a quantidade de notas, mudanças de posições e velocidade de realização. O *Pathway C* é construído a partir da sequência de figuras de quiálteras de colcheia subdivididas em grupos de quatro notas descendentes. Em cada grupo de quatro notas, duas notas são digitadas na corda I e as outras duas, digitadas na corda II, de acordo com a posição da mão esquerda no braço do instrumento. Portanto, em uma posição, a mão esquerda digita Dó³, Sib², Sol² e Fá², na posição seguinte digita Ré³, Dó³, Lá² e Sol², e assim por diante. Além do fator técnico virtuosístico que impressiona, o resultado sonoro é interessante porque apesar de cada grupo de quatro colcheias ter sentido descendente, a frase e as primeiras notas de cada grupo sobem até a nota Sol³ e descem o braço do instrumento dentro da tonalidade de Dó menor. (Figura 74)

Figura 74 – Trecho pré-composto do solo de Holland em *The Whirling Dervish*, com frase desenvolvida destacada em azul; Trecho quartal em verde; Abordagem *outside* em vermelho; Pathway C em Lilás.

The musical score consists of four staves of music in bass clef, one flat key signature, and 4/4 time. The first staff (measures 121-124) is marked *mf* and contains chords Cm7 and Gm7. The second staff (measures 125-128) continues with Cm7 and Gm7 chords, featuring a section labeled '4ªs justas' in green and 'Outside' in red. The third staff (measures 129-132) is marked *mf* and features a section labeled 'Pathway C' in purple, with sixteenth-note patterns and slurs. The fourth staff (measures 133) is marked *p* and features a section labeled 'h.o.' in red, with sixteenth-note patterns and slurs.

Fonte: Elaborado pelo autor.

No final do solo, c. 137-143, há uma sequência do motivo *a*, formado por uma semínima e duas colcheias, através da qual são realizados deslocamentos rítmicos juntamente a um trecho descendente com intervalos que 4ªs justas nas cordas I e II. A sequência do motivo *a*, que começa com as semínimas nos tempos fortes 1 e 3, é intercalada por grupos de quatro colcheias que, quando aparecem, mudam as semínimas do motivo para os tempos fracos 2 e 4 e vice-versa, gerando a sensação de deslocamento métrico. Esse procedimento é realizado por três vezes e os trechos deslocados foram destacados na figura com as mudanças das cores azul e verde dos colchetes nos c. 139-140, 141 e 142. Por fim, Holland utiliza a *vamp* como um interlúdio para finalizar o solo e voltar ao tema. (Figura 75)

Figura 75 – Trecho do improviso de Holland em *The Whirling Dervish* com sequência do motivo *a* intercalado com figuras de quatro colcheias que resultam no deslocamento dos mesmos motivos, gerando a sensação de deslocamento rítmico nas cores azul e verde.

The musical score is written in bass clef with a key signature of one flat (C minor). It consists of four staves of music. The first staff (measures 137-140) shows 'Motivo a' in blue dashed lines and 'Motivo a deslocado' in green dashed lines. Chords Cm7 and Gm7 are indicated above the notes. The dynamic is *mp*. The second staff (measures 141-143) continues the motifs, with dynamics *mf* and *f*. The third staff (measures 145-148) is labeled 'VAMP INTRO [02:49]' and features a series of chords (Cm7, Gm7) and a dynamic of *mf*. The fourth staff (measures 149-152) continues the vamp intro with a dynamic of *p.o.* (pianissimo).

Fonte: Elaborado pelo autor.

A figura abaixo mostra os padrões de digitação da mão esquerda de Holland na realização do trecho com a sequência do motivo *a*. Note-se que Holland parte da região do capotraste utilizando os dedos 2 e 3 da mão esquerda para digitar as notas nas cordas I e II nos c. 137-139, e a partir das regiões média e aguda, muda para posições de pestana com os dedos 1 e 4 nos c. 139-143. (Figura 76)

Figura 76 – *EdiPA* que mostra as digitações de Holland no trecho dos c. 137-143 de *The Whirling Dervish*

The figure displays two musical staves in bass clef, representing measures 137-143 of the piece. The top staff, starting at measure 137, is marked with a time signature of [02:40] and a dynamic of *mp*. It features a sequence of chords: Cm7, Gm7, Cm7, Cm7, Gm7, and Cm7. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. A white curved arrow above the first few notes indicates a specific fingering technique. Red dashed arrows point from the chord labels to the corresponding notes on the staff. The bottom staff, starting at measure 141, is marked with a dynamic of *mf* and ends with a dynamic of *f*. It continues the chord progression with Cm7, Gm7, Cm7, Cm7, Gm7, and Cm7. Fingerings are also indicated here. Red dashed arrows connect the chord labels to the notes. Above the staves are two rows of photographs showing a guitarist performing, with red dashed arrows pointing from the notes on the staves to the corresponding positions on the guitar fretboard.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Após a sessão do solo e a *vamp*, Holland continua improvisando, mas dessa vez, em abordagem temática, intercalando frases do tema da sessão A com frases improvisadas. Note-se que nos c. 153-154, há a exposição da frase *a* seguida por uma variação da frase *b* nos c. 154-155. Nos c. 157-158, observa-se a frase *a'''*, e a partir do c. 159, Holland começa a improvisar sobre a harmonia da sessão A. A seguir, Holland utiliza a técnica de *aumentação* ao expor por duas vezes motivo formado por duas colcheias e uma semínima, destacados em azul marinho no c. 161, e transformá-lo em um motivo com duas colcheias, pausa de colcheia, colcheia e semínima, destacado em lilás nos c. 162-164. Note-se também que esse motivo transformado é ternário, gerando uma superposição de métrica ternária sobre o compasso quaternário predominante. (Figura 77)

Figura 77 – Sessão A & improvisação em *The Whirling Dervish*, com frases *a* e *a'''* em azul; Variação da frase *b* em verde; Primeiro motivo em azul marinho; Motivo aumentado em lilás; Procedimento *outside* em vermelho.

A & improv. [02:58]

153 *p* Frase *a* Var. Frase *b*

157 *f* Frase *a'''* *IMPROV* *mf*

161 *Outside* *IMPROV*

165 *Outside* *h.o.* *p.o.* *h.o.*

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na segunda sessão de improvisação temática sobre a parte A, Holland expõe uma variação da frase *a* com notas diferentes no c. 169-170. Ao invés de tocar as notas da melodia Síb, Lá e Sol, da primeira semifrase, Holland utiliza o arpejo da tríade descendente Gm a partir da nota Ré3, quinto grau do acorde. Seguindo, destacado por colchete lilás nos c. 171-172, encontra-se o *lick c*, que é uma frase virtuosística que utiliza inversões descendentes do arpejo de D7 até sua resolução pela *enclosure* formada pelas notas Lá2 e Fá#2, que prepara a nota Sol2 no terceiro tempo do c. 172.

No segundo sistema, nos c. 173-175, observa-se uma sequência curta do motivo *c*, formado por três colcheias, uma semínima e duas colcheias, através do qual são realizados arpejos dos acordes da progressão harmônica. Por fim, nos c. 181-183, há uma dissonância métrica resultante da sequência de agrupamento motivico formado por uma colcheia e uma semínima que pode ser subdividido em grupos de três colcheias, gerando compassos em 3/8 superpostos sobre o compasso quaternário predominante. Isso pode ser pensado também como o conceito relacionado superposição de semínimas pontuadas, que também geram a sensação de mudança de métrica. Note-se que as notas com durações mais longas possuem sentido descendente e o trecho é finalizado na nota Sib1, terça menor do acorde de Gm, no c. 184. (Figura 78)

Figura 78 – Segunda sessão A & improvisação em *The Whirling Dervish*, com variação da frase *a* em azul; *Lick c* em lilás; Sequência do motivo *c* em verde; Superposição métrica com sequência de figuras em 3/8 em vermelho; *Enclosures* em círculos em azul.

The musical score for bass guitar in 3/8 time, measures 169-184. It features the following elements:

- Measures 169-172:** Chords Gm, D7(b9), Gm, Cm7. Dynamics: *mf*. Annotations: "IMPROV" with an arrow, "Var. Frase a" in blue, "Lick c" in purple. Enclosures are circled in blue.
- Measures 173-176:** Chords Gm, D7(b9), Gm, Cm, D7(b9), Gm, D7(b9). Dynamics: *mf*. Annotations: "Motivo c" in green. Enclosures are circled in blue.
- Measures 177-180:** Chords Gm, D7(b9), Gm, Cm, D7(b9), Gm, D7(b9). Dynamics: *f*. Annotations: Red vertical lines indicating 3/8 meter.
- Measures 181-184:** Chords Gm, D7(b9), Gm, Cm, D7(b9), Gm, D7(b9). Dynamics: *f*. Annotations: Red vertical lines indicating 3/8 meter.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Os fotogramas da figura a seguir mostram a digitação utilizada por Holland na realização da sequência de motivos ternários em sentido melódico descendente nos c. 181-184. (Figura 79)

Figura 79 – *EdiPA* que mostra a digitação de Holland na realização da sequência de motivos em 3/8 em *The Whirling Dervish*.

The figure shows two photographs of a double bass player performing. Red arrows point from the photographs to specific musical notation below. The notation shows chord progressions (Gm, D7(b9), Cm) and melodic lines in 3/8 time.

Top Photograph: Shows the player in measures 181-184. Red arrows point to the notation for measures 181 and 182. Chords: Gm, D7(b9).

Bottom Photograph: Shows the player in measures 182-184. Red arrows point to the notation for measures 182, 183, and 184. Chords: Gm, Cm, D7(b9), Gm, D7(b9).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Nos c. 185-186 da terceira sessão, encontra-se a frase *a'''*, na qual a melodia é interpretada com o ritmo em figuras de quiálteras de semínima, proporcionando uma nova divisão rítmica à frase *a*. Seguindo a exposição da frase *a'''*, Holland segue para a improvisação por meio de uma sequência do motivo *d*, destacado por colchetes verdes nos c. 186-191 da figura abaixo, que é formada por uma figura rítmica que é mantida enquanto as escolhas de notas são feitas de forma precisa, enfatizando a progressão harmônica.

A seguir há outra sequência que é composta por uma frase longa com dois compassos de duração. Melodicamente, a frase é construída sobre a escala ascendente de Sol menor melódica tocada de forma em que as notas se encaixam na harmonia até culminar na nota Mib3, que é e a última nota da frase *a*. Por fim, a nota Mib3 funciona como o início do *Lick c*, nos c. 198-200, que é formado por duas inversões descendentes do arpejo de D7 seguido pelo cromatismo das notas Lá2, Láb2 e Sol2. (Figura 80)

Figura 80 – Trecho de *The Whirling Dervish* com frase *a'''* em colchete azul; Desenvolvimento do motivo rítmico *d* em verde; Frases de dois compassos na escala ascendente de Sol menor melódica em vermelho; *Lick d* em lilás; *Enclosure* em círculo azul.

IMPROV →

The figure displays a musical score in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It is divided into four systems of measures. The first system (measures 185-186) features a blue bracket labeled 'Frase a''' and a green bracket labeled 'Motivo d desenvolvido'. The second system (measures 189-190) includes a red bracket for a two-measure phrase and a blue circle around a note labeled 'Enclosure'. The third system (measures 193-194) has a red bracket for another two-measure phrase. The fourth system (measures 197-198) contains a purple bracket labeled 'Lick d'. Chord progressions are indicated above the staff: Gm, D7(b9), Cm, and D7(b9). Rhythmic markings include triplets and accents.

Fonte: Elaborado pelo autor.

As figuras abaixo mostram as digitações utilizadas por Holland nas realizações da frase *a'''* e da sequência do motivo *d*. Note-se que o trecho é digitado apenas na corda I, explorando ao máximo as possibilidades líricas e expressivas do instrumento. (Figuras 81 e 82)

Figura 81 – *EdiPA* que mostra a digitação de Holland na realização das frases *a'''* dos c. 187-188 e do desenvolvimento do motivo *d* em *The Whirling Dervish*.

Figure 81 displays musical notation for measures 185-188. The notation is in bass clef with a key signature of one flat. Measure 185 starts with a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. Chords indicated above the staff are Gm, D7(b9), Gm, and Cm. Fingerings are shown as 2, 2, 2, 1, 1, 0, 2, 4, 2. Red dashed arrows point from the notation to a video of a double bass player performing the piece.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 82 – *EdiPA* que mostra a digitação de Holland na realização da sequência do motivo *d* nos c. 189-192 de *The Whirling Dervish*

Figure 82 displays musical notation for measures 189-192. The notation is in bass clef with a key signature of one flat. Measure 189 starts with a *mf* dynamic. Chords indicated above the staff are Gm, D7(b9), Gm, and Cm. Fingerings are shown as 0, 0, 2, 0, 0, 2, 1, 0, 0, 1, 4. Red dashed arrows point from the notation to a video of a double bass player performing the piece.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A figura abaixo mostra a digitação utilizada por Holland para realização das frases formadas a partir da escala de Sol menor melódica ascendente nos c. 193-198. (Figura 83)

Figura 83 – *EdiPA* que mostra a digitação utilizada por Holland na realização das frases formadas pela escala ascendente Sol menor melódica em *The Whirling Dervish*.

The figure consists of three horizontal panels, each showing a sequence of four frames of a double bass player performing a melodic phrase. Below each sequence is a musical staff with a bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. Red arrows point from the notation to the player's fingers on the strings.

- Top panel:** Shows measures 193-194. The notation includes a Gm chord (4 4 0) and a D7(b9) chord (1 1 4 4). The player's fingers are shown in various positions corresponding to these chords.
- Middle panel:** Shows measures 195-196. The notation includes a D7(b9) chord (0 0 1 1) and a Gm chord (4 4 0). The player's fingers are shown in various positions corresponding to these chords.
- Bottom panel:** Shows measures 197-198. The notation includes a Gm chord (1 1 2 2) and a Cm chord (1 4). The player's fingers are shown in various positions corresponding to these chords.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Os fotogramas da figura abaixo mostram a digitação utilizada por Holland na realização do *lick d*, nos c. 198-200. Note-se o padrão de digitação das inversões do arpejo de D7 com duas notas na corda I e mais duas na corda II. (Figura 84)

Figura 84 – *EdiPA* que mostra a digitação de Holland na realização do *Lick d*, nos c. 198-200 de *The Whirling Dervish*.

The figure consists of three vertically stacked frames, each showing a double bass player performing a specific lick. Below each frame is a musical notation snippet with a chord diagram above it. Red dashed arrows point from the notation to the player's hands in the video frames.

- Frame 1 (Measure 198):** Shows a double bass player. The notation below has a chord diagram for $D7(b9)$ and a sequence of notes with fingerings: 4, 4, 4, 1. The time signature is 4/4.
- Frame 2 (Measure 199):** Shows the same player. The notation below has a chord diagram for $D7(b9)$ and a sequence of notes with fingerings: 4, 1, 4, 0.
- Frame 3 (Measure 200):** Shows the same player. The notation below has chord diagrams for Gm and $D7(b9)$ and a sequence of notes with fingerings: 1, 0, 1, 0, 0.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Seguindo, há uma sequência do motivo *e*, destacada por colchetes em azul, que também ocorre com uma célula rítmica que é mantida enquanto as notas são variadas de acordo com a progressão harmônica dos c. 205 – 211. Note-se que o motivo *e* parece ser uma diminuição do motivo *d* exposto nos c. 186-191 da sessão anterior. Diferente das abordagens diatônicas da sessão anterior, dessa vez, Holland utiliza arpejos no desenvolvimento melódico da sequência. Uma característica técnica desafiadora nesse trecho é o deslocamento rítmico resultante das notas acentuadas nas síncopes, antecipando os tempos fortes dos compassos. (Figura 85)

Figura 85 – Trecho em *The Whirling Dervish* com sequência do motivo *e*, na qual o ritmo é mantido enquanto as notas são variadas por arpejos, em azul.

[03:52]

Motivo *e* desenvolvido

Fonte: Elaborado pelo autor.

As *EdiPAs* a seguir mostram a digitação utilizada por Holland na realização dos arpejos na sequência do motivo *e*. Percebe-se que Holland faz uso de muitas cordas soltas, que é um recurso idiomático do contrabaixo que a tonalidade de Sol menor proporciona. (Figura 86 e 87)

Figura 86 – *EdiPA* que mostra o dedilhado de Holland na realização da sequência do motivo *e* nos c. 205-207 de *The Whirling Dervish*.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 87 – EdiPA que mostra a digitação de Holland na sequência do motivo *e* nos c. 208-210 em *The Whirling Dervish*.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Holland finaliza a sessão *A* & improv expondo o ciclo de frase *a* e frase *b* por duas vezes. Note-se que tanto a frase *a* como a frase *b* são variações mais simples das frases originais e não há improvisação. (Figura 88)

Figura 88 – Variações das frases *a* e *b* para finalizar a sessão *A* com improvisação em *The Whirling Dervish*.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Assim como ocorre com a sessão *A*, Holland utiliza a improvisação temática na sessão *B*. No primeiro sistema da sessão *B*, nos c. 221-224, encontram-se a frase *c* (destacada em azul marinho), a frase *d* (em laranja) e a frase *e* (lilás). A improvisação começa no c. 226, após a exposição da frase *c*. No terceiro sistema, nos c. 229-232, há uma frase improvisada com

característica temática cujo extenso uso de síncopes e pausas remetem a melodias de origem latina ou caribenha. Seguindo para o último sistema, nos c. 233-235, observa-se uma frase construída a partir de uma sequência do motivo *a* que é formado por duas colcheias e uma semínima. (Figura 89)

Figura 89 – Primeiro ciclo de sessão *B & improv* de *The Whirling Dervish*, com frase *c* em azul marinho; frase *d* em laranja; frase *e* em lilás; Trecho *outside* em vermelho; Sequência com o motivo *a* em verde.

Fonte: Elaborado pelo autor.

O segundo ciclo da sessão *B & improv* começa com a frase *c* seguida por uma variação da frase *d* que, embora encontre-se muito diferente da original, ainda preserva alguma semelhança. A parte improvisada começa no c. 239 com o *lick e*, construído a partir de um arpejo de F7, um cromatismo ascendente com as notas Dó, Dó# e Ré, e um arpejo descendente da tríade de Bb seguido por um cromatismo descendente da nota Dó à nota Síb. Nos c. 241-243 há uma sequência *inside-outside* construída a partir de figuras em colcheia com o padrão de digitação 1-2-3-5. No c. 241, Holland começa a frase de forma dentro da tonalidade de Bb e, logo após, expõe um padrão de digitação 1-2-3-5 *outside* em E maior (destacado em vermelho). No c. 242, sobre o acorde de Ebmaj7, há um padrão de digitação 1-2-3-4 *inside* em Eb (destacado em azul), seguido por um padrão 1-2-3-5 *outside* em Ré maior (destacado em vermelho). No c. 243, identificou-se um padrão 1-b2-b3-5 *outside* em Dó# menor (destacado em vermelho). Portanto, observou-se uma sequência com o padrão de digitação 1-2-3-5 executada em sentido descendente de meio em meio tom entre eles para gerar o efeito *outside*.

No terceiro sistema, nos c. 245-248, há outra frase que remete a melodias de origem latina ou caribenha, entretanto, dessa vez as síncopes são intercaladas com saltos e mudanças bruscas de direção. Por fim, no último sistema, após a exposição das frases *c* e *d*, encontra-se o *pathway D*, que será analisado na *EdiPA* da figura 90. (Figura 90)

Figura 90 – Segundo vez da sessão *B & improv* em *The Whirling Dervish*, com frases *c* em azul marinho; Frases *d* em laranja; *Lick e* e *Pathway D* em lilás; Sequência com padrão de digitação 1-2-3-5 *inside-outside* em azul e vermelho.

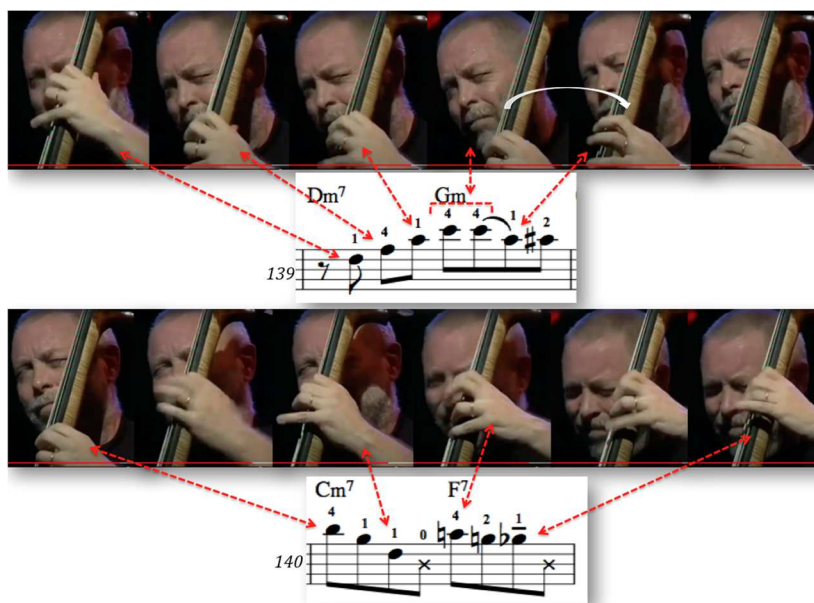
The image displays a musical score for bass guitar, specifically for the second system of the improvisation section in 'The Whirling Dervish'. The score is divided into four systems of music, each with its own set of annotations and chord progressions.

- System 1 (Measures 237-240):** Starts with a tempo marking of [04:33] and a dynamic of *mf*. It features a sequence of chords: Bb, Ebmaj7, Dm7, Gm, Cm7, and F7. A blue dashed line highlights 'Var. Frase c', an orange dashed line highlights 'Var. Frase d', and a purple dashed line highlights 'Lick e'. Fingering numbers (1, 0, 2, 3, 1, 1, 0, 3, 3, 1, 4, 1, 4, 4, 1, 2, 4, 1, 0, 4, 2, 1) are written above the notes. A blue arrow labeled 'IMPROV' points to the right.
- System 2 (Measures 241-244):** Continues with chords Bb, Ebmaj7, Dm7, Gm, Cm7, and F7. A red dashed line highlights 'E', a blue dashed line highlights 'D', and a purple dashed line highlights 'h.o.' (inside-outside). Fingering numbers (3, 0, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 0, 2, 0, 1, 4, 2, 4, 0, 2, 1, 4, 1, 2, 1, 2, 1, 4, 1, 2, 1, 2) are written above the notes.
- System 3 (Measures 245-248):** Features chords Bb, Ebmaj7, Dm7, Gm, Cm7, and F7. A blue dashed line highlights 'Frase c', an orange dashed line highlights 'Var. Frase d', and a purple dashed line highlights 'Pathway D'. A blue circle highlights a specific fingering sequence (1, 4, 1, 4) on the Gm chord. A measure rest of 9 is indicated at the end of the system.
- System 4 (Measures 249-252):** Starts with a dynamic of *f*. It features chords Bb, Ebmaj7, Dm7, Gm, Cm7, and F7. A blue dashed line highlights 'Frase c', an orange dashed line highlights 'Var. Frase d', and a purple dashed line highlights 'Pathway D'. Fingering numbers (1, 1, 0, 4, 1, 1, 0, 1, 4, 4, 1, 1, 4, 1, 2, 0, 2, 0, 1, 4, 2, 0, 1, 2, 0, 2, 0, 2, 1) are written above the notes.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Os fotogramas da figura a seguir mostram a digitação de Holland na realização do *Lick e*. No arpejo de F7, as notas F4² e L4² são tocadas na corda II e as notas D6³ e Mib³, na corda I. Portanto, outra ocorrência de padrão de digitação de tetrade em cordas adjacentes. Após o cromatismo ascendente da nota D6³ à R6³, as notas Sib² e F4² no c. 140 são digitadas por meio de uma pestana com o dedo 1. (Figura 91)

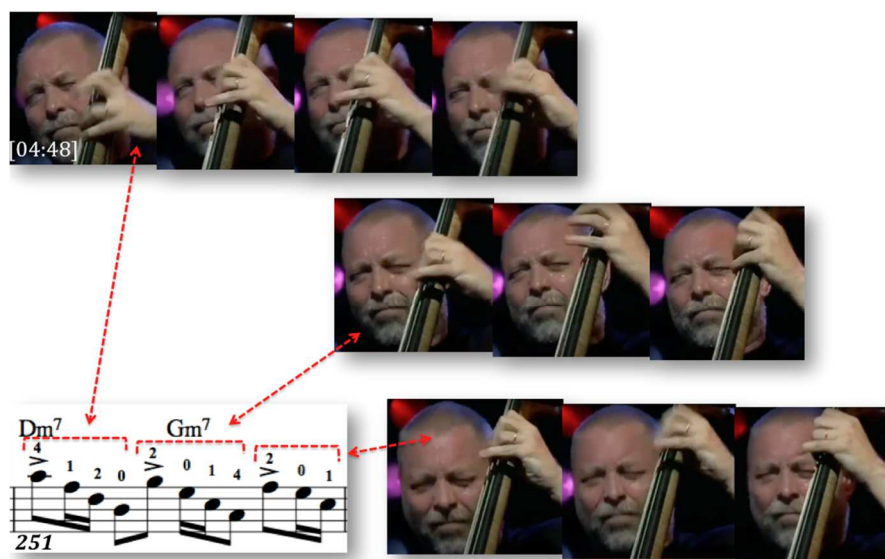
Figura 91 – *EdiPA* com fotogramas que mostram a digitação do *Lick e* em *The Whirling Dervish*.



Fonte: Elaborado pelo autor.

A figura abaixo mostra a realização do *pathway D*, que é construído com os arpejos descendentes de Dm7, Cm7 e Cm6. Ritmicamente, o *pathway D* possui um motivo formado por uma colcheia, duas semicolcheias e uma colcheia que, quando repetidos em sequência, os acentos caem de forma assimétrica no c. 251. Note-se que os motivos que ocorrem de forma deslocada metricamente podem ser subdivididos por semínimas pontuadas. (Figura 92)

Figura 92 – *EdiPA* com fotogramas que mostram a digitação e realização do *Pathway D* em *The Whirling Dervish*



Fonte: Elaborado pelo autor.

Após realizar dois ciclos da sessão *B* & improv, as frases *c*, *d* e *e* são expostas por duas vezes sem improvisação, assim como foi feito no final da sessão *A* & improv. (Figura 93)

Figura 93 – Sessão *B* de *The Whirling Dervish* tocadas por duas vezes com a frase *c* em azul marinho, frase *d* em laranja e frase *e* em lilás.

B [04:51]

253 *mf* *Frase c'* *Frase d* *Frase e*

257 *Frase c* *Frase d* *Frase e*

Fonte: Elaborado pelo autor.

A performance de *The Whirling Dervish* é finalizada pelo ciclo de 4 compassos da *vamp* tocado por quatro vezes e a nota final Dó₂, tocada com dinâmica forte seguida por um *glissando* descendente lento no c. 276. (Figura 94)

Figura 94 – Sessão final de *The Whirling Dervish*, com o ciclo da *vamp* repetido por 4 vezes e a nota final Dó com *glissando* descendente em verde.

FINE [05:00] *VAMP*

261 *mf* *p.o.*

265 *p.o.*

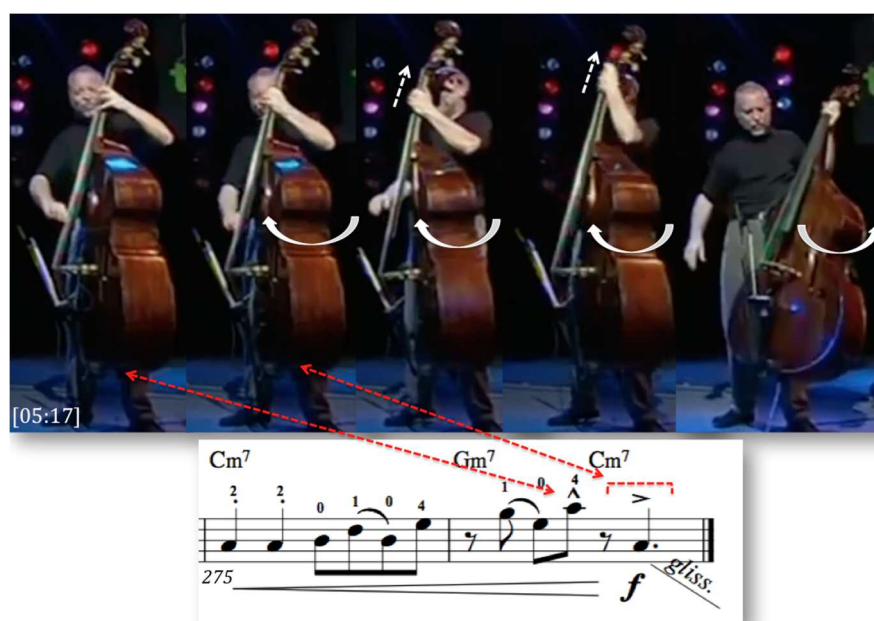
269 *p.o.*

273 *f* *p.o.* *f* *gliss.*

Fonte: Elaborado pelo autor.

Os fotogramas abaixo mostram a realização das notas Dó3, no contratempo do tempo 2, e Dó2, tocada no contratempo do tempo 3, finalizando a performance. Holland toca a nota Dó2 com acento em dinâmica forte e realiza um *glissando* descendente longo ao mesmo tempo em que gira o corpo e deixa o contrabaixo parcialmente afastado de seu corpo caracterizando o fim da performance. (Figura 95)

Figura 95 – *EdiPA* com fotogramas que mostram o movimento corporal de Holland ao tocar as últimas notas de seu arranjo de *The Whirling Dervish*.



Fonte: Elaborado pelo autor.

As análises da performance de Dave Holland em sua composição *The Whirling Dervish* revelaram um arranjo organizado e virtuosístico através do qual uma série de abordagens musicais e técnicas avançadas, características de seu estilo, são exibidas. O arranjo possui o andamento rápido, constante e sem variações que, juntamente ao caráter flamenco do tema, fornecem uma característica dançante à performance. A tonalidade em Sol menor propicia que as características idiomáticas do instrumento sejam exploradas principalmente através da utilização de cordas soltas.

A *vamp* é utilizada como introdução, interlúdio entre as sessões *A* e *B* e como final. O material temático curto e cíclico é tratado com criatividade por meio de diversas variações melódicas, rítmicas e frases improvisadas, que fazem com que as frases quase nunca sejam repetidas da mesma maneira. Os modelos de improvisação temático e escalar-interválico são interpolados

de forma equilibrada e coerente, geralmente com a exposição do material temático seguido pelo desenvolvimento e conclusão em abordagem escalar-interválica. À princípio, a improvisação é realizada na sessão da *vamp*, na tonalidade de Dó menor, e depois, segue alternada com o tema nas sessões *A* e *B*. No final da primeira sessão de improvisação, há um trecho composto previamente que é utilizado como interlúdio que antecipa o retorno ao tema.

Foram identificados diversos procedimentos melódicos, como aumento, diminuição, transformação, exposição e desenvolvimento motivicos, motivos em *ride rhythm*, escalas pentatônicas, escala menor melódica, modo do 5º grau da escala menor harmônica, cromatismos e *enclosures*. Há uma abundante utilização de materiais motivicos curtos e longos, que são expostos, reexpostos e desenvolvidos, assim como em uma composição musical. Sequências de agrupamentos motivicos são utilizadas para desenvolver materiais melódicos e abordagens *inside-outside* através padrões de digitação separados por intervalos simétricos no braço do instrumento. Observou-se frases estruturadas de forma em que as perguntas são expostas em abordagem *inside* e com respostas em abordagem *outside*. As sequências são utilizadas também para gerar dissonâncias rítmicas e métricas por meio de antecipações, síncopes, deslocamentos rítmicos e métricos e superposições de agrupamentos motivicos de métrica ternária (que podem ser subdivididos em colcheias ou semínimas pontuadas) sobre o compasso quaternário, que geram a sensação de mudança de métrica.

Fórmulas foram identificadas tanto na forma de *licks*, formados por frases virtuosísticas curtas com características idiomáticas de instrumentos de sopro, e como *pathways*, que possuem padrões de digitação que exploram as características idiomáticas de construção e afinação do contrabaixo. Construções que se dão principalmente por sequências de arpejos de tétrades que são digitados com duas notas na corda I e as outras duas na corda II. Padrões de digitação foram extensamente utilizados, principalmente no formato 1-2-3-5. Cordas duplas foram observadas tanto na forma adjacente como na forma afastada. Há também trechos diatônicos e cromáticos que são realizados com o padrão de digitação de terça maior e com pestanas em cordas adjacentes. Nessa realização os bicordes são encontrados com maior frequência na forma de arpejos, talvez devido ao andamento rápido da performance. Foi observada também uma extensa utilização de articulações em *hammer on* e *pulls offs*, que contribuem com a realização técnica de fraseados virtuosísticos, e *ghost notes*, que fornecem mais elementos rítmicos aos fraseados. Os tenutos foram utilizados para dar ênfase, expressão e um valor maior à certas notas dos fraseados.

CAPÍTULO 6 - GOODBYE PORK PIE HAT, DE CHARLES MINGUS

Link para gravação: https://www.youtube.com/watch?v=IfCJS_FHeAo&t=1s

O aclamado contrabaixista e compositor Charles Mingus (1922 – 1979) compôs o tema *Goodbye Pork Pie Hat* em homenagem ao saxofonista Lester Young (1909 – 1959), que faleceu dois meses antes das gravações do álbum *Mingus Ah Um*, lançado em 1959 pela Columbia Records. O autor Christopher Laws classifica *Goodbye Pork Pie Hat* como: “...uma balada elegante e sombria com uma melodia dissonante, cheia de tristeza e dor...” (LAWS, CULTUREDARM, 2016)

Goodbye Pork Pie Hat é uma balada com dez frases organizadas em pergunta e resposta, em compasso quaternário e que possui o formato estrutural de um *Blues*, de acordo com algumas características apontadas por Gridley (2009, p.490), como: 1) música que projeta um sentimento triste; 2) tipo de progressão harmônica, em 12 compassos, com movimentos harmônicos nos c. 5, 7, 9 e 11. Esses movimentos geralmente ocorrem da tônica para a subdominante, retorno à tônica e o turnaround, que desce da dominante para a subdominante, por fim, retornando à tônica.

Goodbye Pork Pie Hat possui uma melodia expressiva, que soa como um lamento, é concebida a partir do modo de Fá menor pentatônico e pode ser dividida em duas sessões. A primeira é encontrada nos seis primeiros compassos (c. 1-6), com as frases em pergunta *a*, *c*, *d* e as frases em resposta *b* e *e*, que são construídas com os mesmos motivos e figuras rítmicas representadas por quiálteras de colcheia. A segunda sessão encontra-se nos seis últimos compassos, com as frases *f*, *g*, *h* e *i* construídas com figuras rítmicas mais longas, como mínimas, semínimas e quiálteras de semínima, que diminuem o movimento melódico e contribuem com o sentimento melancólico do tema.

Apesar das características em comum com o *blues*, a estrutura harmônica de *Goodbye Pork Pie Hat* é mais complexa, intercambiando características modais e tonais. Mingus utiliza o acorde F7#9, dominante com nona aumentada, como o I grau para harmonizar a melodia no modo de Fá menor pentatônico. Dessa forma, a nota melódica Lá^b, da frase *a*, torna-se a tensão nona aumentada do acorde de F7. A seguir, encontra-se o acorde de bVI grau, Db7, que funciona como dominante auxiliar (V7/bII) do acorde subdominante de empréstimo modal (bII) Gbmaj7

(bII) da frase *b*. Em *blues*, é comum a utilização de acordes subdominantes no segundo compasso, entretanto, esse movimento geralmente ocorre para a subdominante do iv grau. Acredita-se que o subdominante bII seja um empréstimo proveniente do modo frígio ou lócrio. A frase *b* é resolvida pela nota Fá da melodia, tensão de décima primeira aumentada do acorde B7#11, que é um empréstimo do #IV grau do modo aumentado ou superlórico da escala menor melódica. A utilização desse acorde no final da frase *b* gera uma meia cadência, uma vez que não prepara o acorde Eb7 da próxima frase.

A seguir, observa-se a frase *c*, no c. 3, que é harmonizada pelo acorde de bVII grau Eb7, emprestado do modo aeólio, e seguido pelo acorde de bVI grau Db7 que, nesse caso, é um empréstimo proveniente do modo lócrio. A frase *b'* do c. 4 é melodicamente igual a frase *b*, do c. 2, porém o movimento harmônico vai do acorde de bVII grau Eb7 para o I grau F7, que funciona também como dominante secundário do acorde Bbm7 do compasso seguinte.

Na frase *d*, no c. 5, a harmonia vai para o acorde subdominante do iv grau Bbm, seguido pelo acorde Db7, que exerce a função de dominante substituto que prepara o acorde de V grau C7 (*subV7/V*) no c. 6. Porém, ao invés de ir direto para o acorde C7 na frase *e*, há o acorde subdominante cadencial Gm7, resultando na cadência ii – V7 de F7. O acorde de C7 do c. 6 não resolve no I grau, e realiza uma cadência deceptiva para o acorde dominante do VI grau D7 da frase *f*. No c. 7, a melodia vai momentaneamente para Dó maior e é harmonizada por uma cadeia de acordes dominantes. O acorde D7 funciona como dominante secundário do ii grau, Gm7 (V7/ii), porém, é seguido por G7, dominante secundário do V grau C7 (V7/V). Entretanto, o acorde G7 não resolve em C, e realiza uma meia-cadência ao acorde do bVI grau Db7, no c. 8, que, por sua vez, exerce função de dominante auxiliar do acorde do bII, Gbmaj7 (V7/bII), concluindo a frase *f*.

Na frase *g*, no c. 9, a nota Lá^b é harmonizada pelo acorde B7, dominante substituto que prepara o acorde de IV grau Bb7 (*subV7/IV*), concluindo por meia-cadência o período formado pelas frases *f* e *g*, uma vez que o acorde Bb7 finaliza o período e não prepara o acorde C7 do c. 10. A frase *h*, no c. 10, começa pelo acorde dominante do V7 grau, C7, passa pelo acorde de bVII grau, Eb7, que também exerce função dominante, resolve no acorde de I grau F7, e termina com a melodia na nota Fá sobre o acorde de Db7, dominante auxiliar do subdominante bII (V7/bII). Por fim, há a frase *i*, no c. 12, que consiste em uma sequência de quiálteras de semínima sob a escala menor pentatônica descendente a partir da nota Dó. Essa frase é

harmonizada pelo acorde subdominate (bII) Gbmaj7 e pelo acorde de #IV, B7#11, concluindo o *chorus* por meia-cadência, já que esse acorde não prepara o I grau F7#9 do c. 1. (Figura 96)

Figura 96 – *Leadsheet* do tema *Goodbye Pork Pie Hat*, de Charles Mingus, editada pelo autor; Com as frases em pergunta *a*, *c* e *d* destacadas em azul e as frases em resposta em vermelho; Frase *f* em verde; Frase *g* em laranja; Frase *h* em azul marinho e frase *i* em lilás

Goodbye Pork Pie Hat

Charles Mingus

The musical score is presented in three staves, each with a treble clef and a 4/4 time signature. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody is marked with various chords and phrase labels. The first staff contains phrases a, b, c, and b'. The second staff contains phrases d, e, and f. The third staff contains phrases g, h, and i. The chords are written above the notes, and the phrase labels are written above the staff lines. The notes are often grouped with slurs and triplets.

Staff 1: Frase a (blue dashed line), Frase b (red dashed line), Frase c (blue dashed line), Frase b' (red dashed line).
 Chords: F7(#9), Db7, Gbmaj7, B7(#11), Eb7, Db7, Eb7, F7.
 Roman numerals: I, V7/bII, bII, #IV7, bVII7, bVI7, bVII7, V7/iv.

Staff 2: Frase d (blue dashed line), Frase e (red dashed line), Frase f (green dashed line).
 Chords: Bbm7, Db7, Gm7, C7, D7, G7, Db7, Gbmaj7.
 Roman numerals: iv, subV7/V, #ii, V7, V7/#ii, V7/V, V7/bII, bII.

Staff 3: Frase g (orange dashed line), Frase h (dark blue dashed line), Frase i (purple dashed line).
 Chords: B7, Bb7, C7, Eb7, F7(#9), Db7, Gbmaj7, B7(#11).
 Roman numerals: subV7/IV, IV7, V7, bVII7, I, V7/bII, bII, #IV7.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Como observado, *Goodbye Pork Pie Hat* é um tema com uma melodia expressiva e triste construída quase em sua totalidade no modo de Fá menor pentatônico. O tratamento harmônico, por sua vez, é complexo e combina características do tonalismo e do modalismo, como cadências preparatórias primárias, secundárias, dominantes substitutos e empréstimos provenientes de modos não usuais, como o frígio, lócrio e aumentado ou superlócrio.

6.1 Arranjo e Improvisação de Dave Holland em *Goodbye Pork Pie Hat*, de Charles Mingus

O arranjo de Holland para o tema *Goodbye Pork Pie Hat*, de Charles Mingus, explora as possibilidades harmônicas do contrabaixo através de bicordes, tricordes e até acordes arpejados de quatro notas. Isso é possível devido à transposição do tema da tonalidade de Fá menor, original na gravação de Mingus e na *leadsheet*, para a tonalidade de Mi menor, que permite que

características idiomáticas de construção e afinação do instrumento sejam exploradas através de cordas soltas e harmônicos, intervalos e acompanhamentos harmônicos.

Holland interpreta seu arranjo de *Goodbye Pork Pie Hat* de forma livre ritmicamente. O andamento não é fixo, o que permite a extensa utilização de ritardandos, acelerandos, fermatas, vibratos, respirações entre as frases e a inclusão de *fills* e *hits* harmônicos, contribuindo com a ênfase e a expressividade de notas, frases e bicordes. Entretanto, essa característica tornam mais complexas a identificação e a grafia de estruturas rítmicas e métricas durante o processo de transcrição. Isso pode ser observado principalmente durante as exposições da melodia, quando há misturas das subdivisões originais de quáteras de colcheia com subdivisões de semicolcheias, trechos em que há ritardandos seguido por fermata, etc.

O formato estrutural do arranjo de Holland é construído por um primeiro *chorus* com a melodia tocada em andamento lento, em torno de 40 BPM, porém, de forma livre e expressiva, com ritardandos, acelerandos e fermata. Há seguir, há uma *vamp* de seis compassos com a progressão harmônica Em7 – A7 e o andamento se torna um pouco mais constante, embora ainda possua variações. Após a *vamp*, há a reexposição do *chorus* da melodia com um andamento mais rápido, em torno de 75 BPM. Seguindo, há um espaço para improvisação que ocorre sobre a progressão harmônica da *vamp*. Por fim, mais um *chorus* com o tema seguido pela conclusão da performance, que ocorre na *vamp*. Portanto, a forma do arranjo é: *Tema 1 – Vamp – Tema 2 – Improv (Vamp) – Tema 3 – Vamp* e fim.

A performance do arranjo inicia-se diretamente com a exposição da melodia interpretada por motivos e figuras rítmicas em semicolcheias, diferente das quáteras de colcheias observadas na gravação original e na *leadsheet*. As estruturas melódicas são organizadas através de acelerandos no início das frases *a* e *c*, em pergunta, e ritardandos com fermatas no fim das frases *b* e *b'* em resposta. No último tempo do *c*. 3 há um *hit* que é caracterizado por um bicorde com intervalo de 5^a justa representando um acorde de A7, que não consta na *leadsheet*.

Considerando os bicordes, observa-se que as notas do baixo dos acordes não são tocadas nos tempos fortes, e sim, nos contratempos, após as semifrases contidas na melodia. A transposição do tema para a tonalidade de Mi menor contribui com a realização simultânea da melodia e da harmonia, como pode ser observado nas frases *a*, *b* e início da *c*, onde as notas dos baixos são digitadas sob a nota Sol2 da melodia, na corda solta I.

Outra diferença encontra-se no acorde de I grau, que nas gravações e na *leadsheet* é dominante com 9ª aumentada, e na realização de Holland soa como acorde menor devido ao bicorde com intervalo de 10ª menor, formado pelas notas Sol2, da melodia, e Mi1 do baixo. Na frase *b*, no c. 3, há um bicorde formado pela nota da melodia Sol2, na corda solta I, sobre a fundamental com a nota Fá1, resultando em um bicorde de 9ª, embora seja um acorde de Fmaj7. Na última semifrase do c. 5, os acordes D7, D#7 e E7 são representados por bicordes com intervalos de 5ª justa, com as notas da melodia digitadas nas notas mais graves. (Figura 97)

Figura 97 – Cinco primeiros compassos da primeira exposição do tema de *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus), com as frases *a*, *b*, *c* e *b'* em azul; Notas fundamentais dos acordes em círculos em marrom; *Hammer on* (*h.o.*) e *Pull offs* (*p.o.*) em laranja; *Hit* com bicorde em verde. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas.

Goodbye Pork Pie Hat
As played by Dave Holland at JazzBaltica 2003
Transcribed by Pablo Souza

Charles Mingus
Performed by Dave Holland

The musical score is in bass clef, 4/4 time, and the key signature has two sharps (D major). The tempo is marked as quarter note = 40. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1-3, and the second system contains measures 4-5. Annotations include: 'Tema 1 [00:38]' above measure 1; 'Frase a' above measures 1-3; 'Frase b' above measures 3-5; 'Frase c' above measures 4-5; 'Frase b'' above measures 5-5. Chord progressions are indicated above the notes: Em7, C7, Fmaj7, Bb7, D7, D#7, E7. Dynamics include mp (measures 1-3) and mf (measures 4-5). Performance techniques are marked: h.o. (measures 1, 3, 4, 5), p.o. (measures 4, 5), rit. (measures 3, 5), accel. (measure 4), and Hit (measure 5). Vibratos are indicated by wavy lines above notes in measures 1, 3, 4, and 5. Fundamental notes of chords are circled in brown.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na frase *d*, no c. 6, quando a harmonia vai para o acorde de iv grau Am7, há um bicorde com intervalo de 11ª que é realizado pela nota de melodia Ré3 sobre a nota Lá1 do baixo, na corda solta III. Na frase *e*, no c. 7, há um bicorde com intervalo de 7ª com a nota da melodia Mi3 sobre a nota Fá#2 do baixo digitada na corda III, que destaca o acorde subdominante cadencial F#m7b5. A seguir, encontra-se um bicorde de 9ª aumentada que representa o acorde B7, formado pela nota melódica Ré3 digitada na corda I, sobre a nota Si2 do baixo, digitada na corda IV.

Na frase *f*, no c. 8, encontra-se um bicerde com intervalo de 6ª maior, que representa o acorde dominante Db7, formado pela nota do baixo Réb2, na corda III, tocada sob a nota da melodia Sib2. No mesmo compasso, há o bicerde com intervalo de 10ª maior que representa o acorde de Gbmaj7, e é formado pela nota da melodia Sib2, na corda I, sobre a nota do baixo Solb1, na corda IV. Finalmente, no c. 9, a nota da melodia Sol2, digitada na corda solta I, sobre a nota Dó2 do baixo forma um bicerde de 5ª justa que representa o acorde C7, e, a seguir, a nota da melodia Mi2 sobre a nota Fá1 do baixo formam um bicerde de 7ª maior, que representa o acorde de Fmaj7. (Figura 98)

Figura 98 – Frases *d*, *e* e *f* de *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus) destacadas em azul; Notas das fundamentais dos acordes em círculos em marrom; *Hammer ons* em laranja. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na frase *g*, que começa por anacruse no c. 9 e segue ao c. 10, há um bicerde com intervalo de 6ª maior que representa o acorde de Bb7, construído com a nota da melodia Sol2, na corda solta I, sobre a nota do baixo Sib1, na corda III. Seguindo, há um *fill* curto, destacado em verde, que é utilizado para conectar o próximo bicerde com intervalo de 5ª justa que destaca o acorde de A7 e é formado pela nota da melodia Mi2, na corda II, sobre a nota do baixo Lá1, na corda solta III. Na frase *h*, no c. 11, Holland toca a nota Si2 do baixo e interpreta a semifrase com ritmos em quiálteras de semicolcheias e colcheias, diferente da *leadsheet*. Na frase *i*, no c. 12, Holland utiliza bicordes com intervalos de trítone formados pela nota da melodia Si2 na corda I sobre a nota do baixo Fá2, na corda II para o acorde de Fmaj7, e a nota da melodia Mi2, na corda II, sobre a nota do baixo Sib1 na corda III para o acorde Bb7. (Figura 99)

Figura 99 – Quatro últimos compassos da exposição do Tema 1 do arranjo de *Goodbye Pork Pie Hat*, com frases *g*, *h* e *i*, em azul; Notas do baixo em marrom; *Fill* em verde; *hammer ons* em laranja. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Após a exposição do *Tema 1* há uma *vamp* de seis compassos formada pela repetição da progressão harmônica Em7-A7. Holland combina a progressão harmônica nos dois primeiros tempos dos compassos com *fills* representados por frases virtuosísticas curtas com características idiomáticas do *blues* que são improvisadas nos dois últimos tempos de cada compasso. (Figura 100)

Figura 100 – *Vamp* que ocorre entre o *tema 1* e o *tema 2* no arranjo de *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus), com a progressão harmônica Em7 – A7, em marrom, combinada com frases curtas improvisadas, em azul, e *fill*, em verde. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima ou abaixo das notas.

Fonte: Elaborado pelo autor.

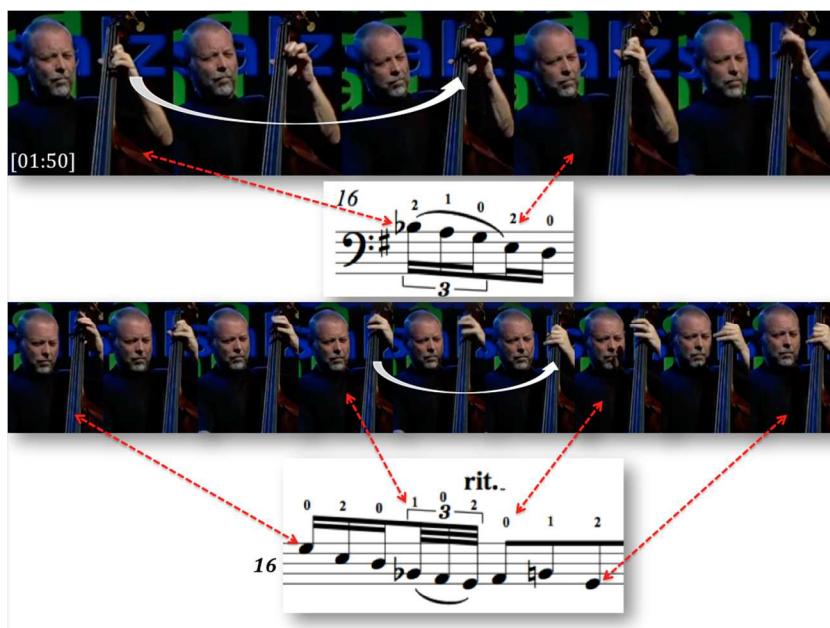
Holland aproveita as características idiomáticas de afinação e construção do instrumento para realizar tricordes durante a *vamp*. Para o acorde de Em7, Holland digita a nota do baixo Mi1 na corda solta IV sob as notas Ré3, na corda II, e Sol3, na corda I, digitadas como harmônicos na região do capotraste. A seguir, na mesma região do instrumento, desce meio tom da nota Ré3 à nota Dó#3, na corda II, mantém a nota Sol3 na corda I e digita a nota do baixo Lá1 na corda solta III, formando assim o tritocorde de A7. Destacam-se os vibratos amplos realizados nos bicordes em A7. (Figura 101)

Figura 101 – *EdiPA* com fotogramas que mostra a digitação utilizada por Holland na realização dos tricordes de Em7, em **vermelho**, e A7, em **verde**, no capotraste do contrabaixo, no arranjo de *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus). Vibratos representados pelas linhas onduladas pretas abaixo dos bicordes.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Os fotogramas da figura abaixo mostram a digitação utilizada por Holland na realização da frase virtuosística em Mi menor *blues* improvisada nos c. 15-16. Essa frase é iniciada por um ornamento classificado como grupeto superior que é realizado com figuras de quiálteras de semicolcheias com as notas Sib2 (*blue note*), Lá2 e Sol2 articuladas por *pull offs* com a digitação 2, 1 e 0 na mão esquerda. No final da frase, no c. 16, há outro ornamento classificado como grupeto superior medial formado pelas notas Sib1, Lá1 e Sol1 articuladas por *pull off* com figuras de quiálteras de semifusas. (Figura 102)

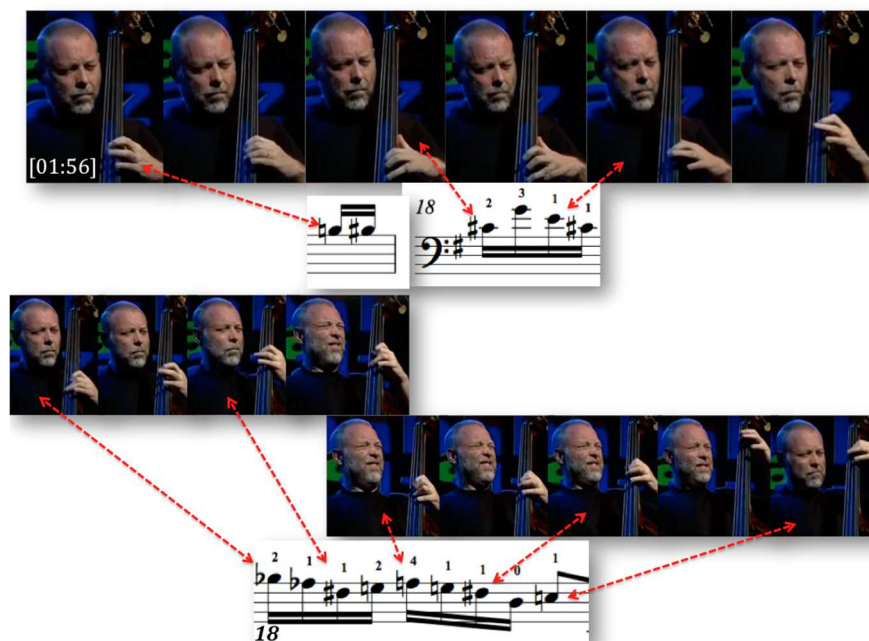
Figura 102 – *EdiPA* com fotogramas que mostram a digitação utilizada por Holland na realização da frase virtuosística em Mi menor *blues* improvisada nos c. 15-16 de *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus).



Fonte: Elaborado pelo autor.

A figura abaixo mostra a digitação da frase em A7 improvisada por Holland no c. 18 da *vamp*, que começa com uma apoiatura dupla com as notas Si² e Si^{#2} digitadas na corda II. Seguindo, há um dedilhado com o dedo 2 na nota Dó^{#3} da corda II, o dedo 3 na nota Sol³ da corda I e dedo 1, digitando as notas Mi³ e Dó^{#3} na corda I. Intervalos descendentes digitados por apenas um dedo é desafiador, porém, é uma situação comum de acontecer em improvisação, mesmo em frases previamente planejadas. Em seguida, há mais dois exemplos desse tipo de dedilhado com repetição do dedo 1: na segunda e terceira semicolcheia do segundo tempo do c. 18, com as notas Lá^{b2} e Fá^{#2}; e na segunda e terceira semicolcheia do terceiro tempo, com as notas Sol² e Fá^{#2}. (Figura 103)

Figura 103 – *EdiPA* com fotogramas que mostram a digitação complexa utilizada por Holland para a realização da frase improvisada em A7 no c. 18 de *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus).



Fonte: Elaborado pelo autor.

Após a *vamp*, há a reexposição da melodia de *Goodbye Pork Pie Hat*, classificada aqui como tema 2. Embora ainda haja acelerandos e ritardandos, o andamento é mais constante e o tempo é mais rápido do que na exposição do tema 1, por volta de 65 bpm. Isso se reflete na realização da melodia juntamente com o encaixe das notas do baixo, fazendo com que as notas tenham durações mais curtas. A utilização de ritardandos nos finais dos períodos formados pelas frases *a – b* e *c – b'* dificultou a percepção rítmica e métrica nos trechos com o *hit*, no c. 21, e o *fill*, no c. 23, e a grafia das figuras rítmicas tiveram que ser adaptadas para caber nos compassos. (Figura 104)

Figura 104 – Quatro primeiros compassos do Tema 2 de *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus), com frases *a*, *b*, *c* e *b'* em azul; Notas do baixo em círculos marrons; *Hit* e *fill* em verde.

Tema 2 [02:04]

♩ = 65

20 *mf* Frase *a* Frase *b* *Hit rit.*

22 Frase *c* Frase *b'* *Fill*

Fonte: Elaborado pelo autor.

A figura a seguir mostra a digitação utilizada por Holland na frase *a*, no c. 20 do Tema 2. No terceiro tempo (fotogramas inferiores), as notas da melodia Lá2 e Sol2 são digitadas na corda I, na primeira e terceira quiáltera de colcheia, e a nota do baixo Dó2, na corda III, na segunda colcheia. Essa abordagem contribui com a manutenção do andamento e o fluxo da melodia. (Figura 105)

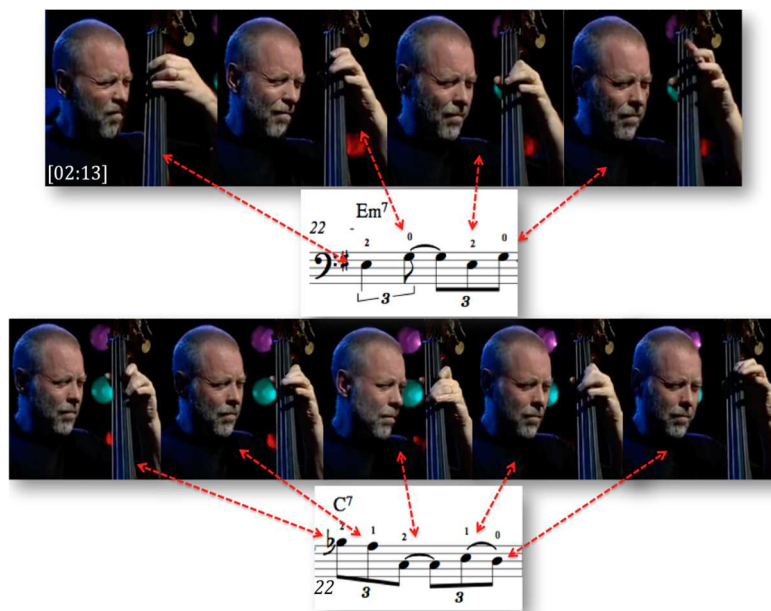
Figura 105 – *EdiPA* com fotogramas que mostram a digitação utilizada por Holland para tocar a frase *a* no c. 20 do Tema 2 em *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus).

[02:04]

Fonte: Elaborado pelo autor.

A mesma abordagem pode ser observada nos tempos 3 e 4 do c. 22, com as notas da melodia Sib² e Lá², na corda I, seguidas pela nota Dó² do baixo, na corda III. (Figura 106)

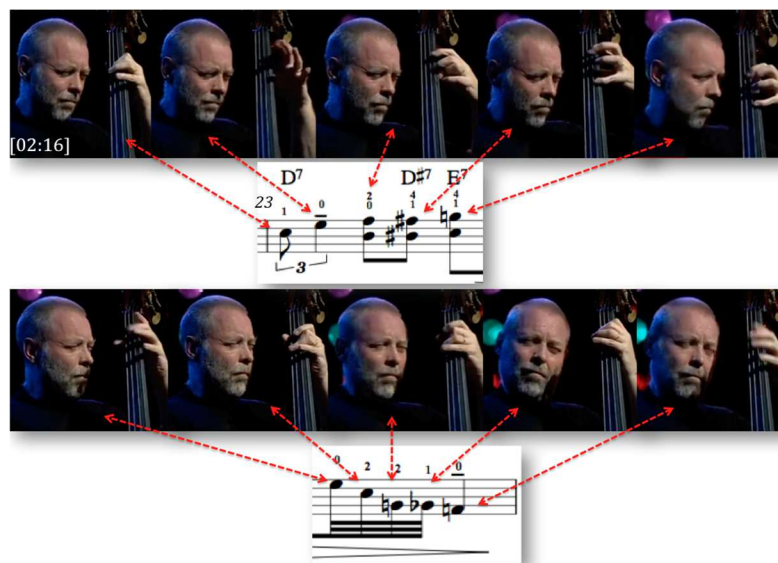
Figura 106 – *EdiPA* com fotogramas que mostram a digitação utilizada por Holland no c. 22 do *Tema 2* de *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus).



Fonte: Elaborado pelo autor.

Os fotogramas abaixo mostram a digitação utilizada por Holland na frase *b'*, no c. 23 do *Tema 2*. Os fotogramas superiores destacam os bicordes com intervalos de quinta justa nos tempos 2 e 3, que representam ao mesmo tempo os acordes D7, D#7 e E7, e as notas da melodia que se encontram nas tônicas desses bicordes. Os fotogramas inferiores destacam o *fill* tocado por Holland no final do c. 23. (Figura 107)

Figura 107 – *EdiPA* que mostra a digitação utilizada por Holland nos bicordes com intervalos de quinta justa nos fotogramas superiores e no *fill*, nos fotogramas inferiores, no c. 23 de *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus).



Fonte: Elaborado pelo autor.

O andamento mais rápido realizado a partir do *Tema 2* contribui para que a performance tenha um fluxo rítmico mais definido, entretanto, faz com que as frases não tenham tanta respiração e que as notas da melodia e do baixo se tornem mais curtas. Dessa forma, Holland utiliza as subdivisões em quiálteras das frases para tocar as notas do baixo entre as notas da melodia, mantendo o fluxo rítmico e o andamento da performance. Isso pode ser observado através das notas do baixo D62, na segunda quiáltera do terceiro tempo no c. 24, F#2, na terceira quiáltera do primeiro tempo e Si1, na segunda quiáltera terceiro tempo do c. 25, e assim por diante. Outra abordagem que contribui com o ritmo, que é uma técnica estendida com características idiomáticas da bateria, é o leve tapa no espelho do contrabaixo realizado no último tempo do c. 27 para tocar a frase g. (Figura 108)

Figura 108 – Segundo trecho de quatro compassos do *tema 2* de *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus), com frases *d*, *e*, *f* e anacruse de *g* em azul; Notas do baixo em marrom; *Palm hit*: tapa no espelho do contrabaixo em verde. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas.

Fonte: Elaborado pelo autor.

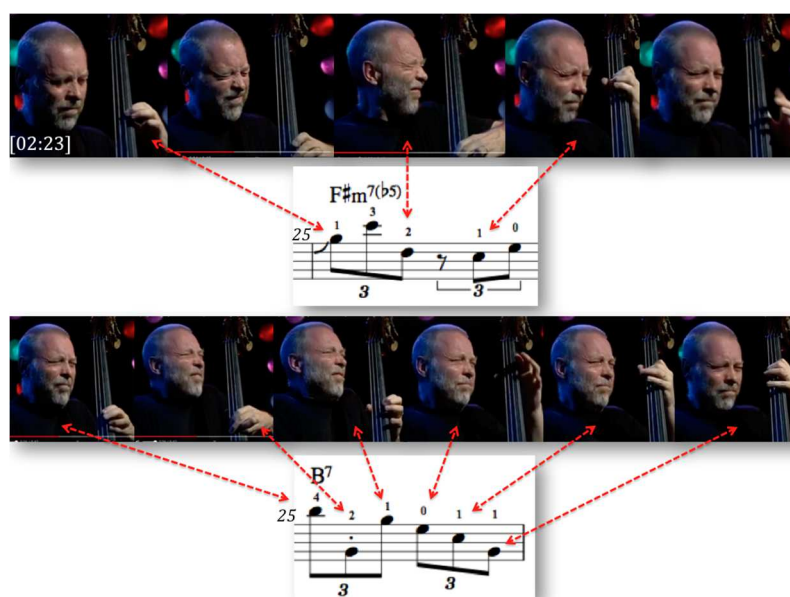
A figura abaixo mostra a digitação utilizada por Holland na frase *d*, no c. 24 do *Tema 2*. Os fotogramas superiores mostram que as notas Si² e Ré³, no primeiro tempo, são digitadas na corda I e Holland não digita a nota Lá do baixo. Já os fotogramas inferiores mostram que a nota do baixo Dó², na segunda quiáltera do terceiro tempo, é digitada na corda III enquanto as notas da melodia Lá² e Sol², na primeira e terceira quiálteras, são digitadas na corda I. (Figura 109)

Figura 109 – *EdiPA* com fotogramas que mostram a digitação da frase *d*, c. 24 do *Tema 2* de *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Os fotogramas superiores da *EdiPA* abaixo mostram que, na frase *e* do c. 25, a nota do baixo $F\sharp 2$, que harmoniza a nota da $Mi 3$ da melodia, é digitada na corda III com o dedo 2, gerando assim um bicorde arpejado com intervalo de sétima menor no primeiro tempo do compasso. Os fotogramas inferiores mostram que a nota $Si 1$ do baixo, que harmoniza a nota $R\acute{e} 3$ da melodia, é digitada na corda IV, formando um bicorde arpejado de 9^a aumentada no terceiro tempo do compasso. (Figura 110)

Figura 110 – *EdiPA* com fotogramas que mostram a digitação utilizada por Holland na frase *e* no c. 25 de *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus).



Fonte: Elaborado pelo autor.

A figura a seguir mostra a realização do tricorde da frase *f* no c. 26. Embora represente o acorde $Gbmaj7$, o tricorde soa como um $Gb6$ devido a nota $Mib 2$ da melodia, que é digitada pelo dedo 1 na corda II junto com as notas $Sib 2$, na corda I, sobre a nota do baixo $Solb 1$ na corda IV. (Figura 111)

Figura 111 – *EdiPA* com o tricorde tocado por Holland sobre Gbmaj7 no c. 26 de *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus). Vibratos representados pelas linhas onduladas pretas acima das notas.

A figura 111 apresenta uma performance e sua respectiva partitura musical. No topo, um fotograma mostra o músico Holland tocando o contrabaixo, com um círculo vermelho destacando a mão esquerda sobre o braço do instrumento. Abaixo, a partitura musical em clave de sol (basso clef) mostra a melodia e os acordes: Db7, Gbmaj7, C7 e Fmaj7. O trecho da partitura para o Gbmaj7 está circulado em vermelho. Linhas onduladas pretas indicam vibratos sobre as notas da melodia. A dinâmica é marcada como *mp* e *mf*. Um tempo de [02:29] é indicado no canto inferior esquerdo do fotograma superior.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A figura abaixo mostra a digitação utilizada por Holland na frase *f* no c. 27. O fotograma superior mostra a nota da melodia Sol2 na corda solta I. Os fotogramas do meio mostram as notas do baixo Dó2, do acorde de C7, seguida pela nota Fá1, do acorde Fmaj7, e então a nota da melodia Mi2, gerando assim um bicorde de 7ª maior. (Figura 112)

Figura 112 – *EdiPA* com fotogramas que mostram a digitação utilizada por Holland no c. 27 da frase *f* em *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus).

A figura 112 mostra a digitação utilizada por Holland no c. 27 da frase *f* em *Goodbye Pork Pie Hat*. No topo, um fotograma mostra Holland tocando o contrabaixo, com o tempo [02:32] indicado. Abaixo, a partitura musical em clave de sol (basso clef) mostra a melodia e os acordes: C7 e Fmaj7. A dinâmica é marcada como *mf*. Red arrows point from specific notes in the musical score to corresponding photographs of Holland's hands on the double bass, illustrating the fingering technique. The photographs show the player's hands in various positions, corresponding to the notes and chords mentioned in the text.

Fonte: Elaborado pelo autor.

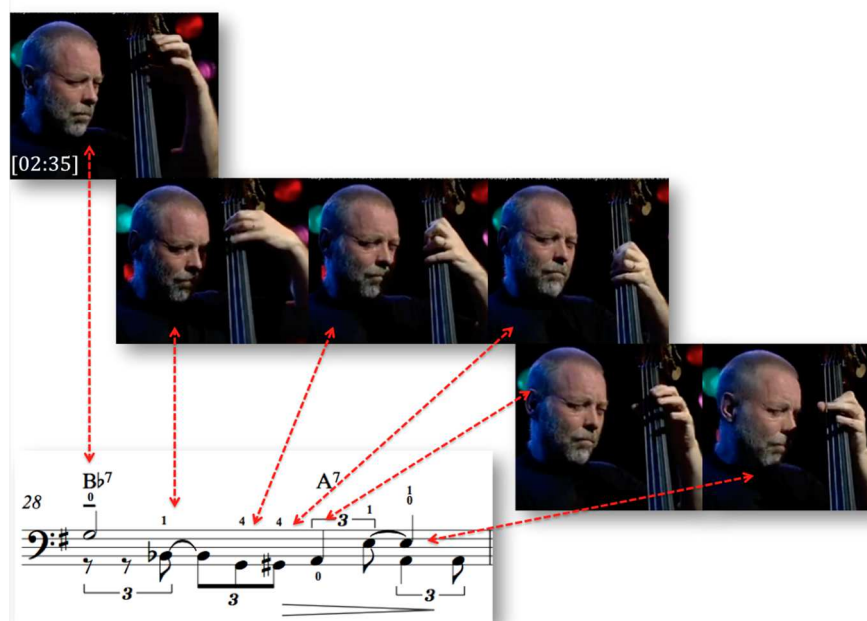
Na frase g, no c. 28, a nota da melodia Sol2, digitada na corda solta I, é harmonizada pela nota Sib1 na corda III, formando um bicorde de 6ª maior sob o acorde de Bb7 que é seguido por um *fill* caracterizado por uma linha de baixo cromática ascendente da nota Sol1 à nota Lá1, fundamental do acorde de A7. Logo em seguida, a nota da melodia Mi2, na corda II, sobre a nota Lá1 do baixo, gera um bicorde de 5ª justa. Na frase h, no c. 29, Holland altera a rítmica da melodia de colcheias, como encontrada na *leadsheet*, para figuras de semicolcheia e quiálteras de colcheia, fazendo a melodia soar mais solta e improvisada. (Figura 113)

Figura 113 – Quatro últimos compassos da exposição do tema 2 de *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus), com frases g, h e i em azul; Notas do baixo em marrom; *Fill* em verde e *hammer on* em laranja.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Os fotogramas abaixo mostram a realização da frase g, no c. 28. O fotograma acima mostra a nota da melodia Sol2, digitada na corda solta I. Os fotogramas da fileira do meio mostram a nota do baixo Sib1, na corda III, seguida pelo *fill* com as notas Sol2 e Sol#2, ambas digitadas pelo dedo 4 na corda IV. Por fim, os últimos fotogramas mostram a realização do bicorde em 5ª justa, com a nota do baixo Lá1, tocada na corda solta III, seguida pela nota da melodia Mi2 na corda II. (Figura 114)

Figura 114 – *EdiPA* com fotogramas que mostram a digitação da frase *g* e do *fill* realizados por Holland em *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus).



Fonte: Elaborado pelo autor.

A *EdiPA* a seguir mostra a digitação utilizada por Holland na realização da frase *h*, c. 29. Nesse caso, as notas do baixo Fá#2 e Si1 aparecem antes da melodia, gerando um bicerde arpejado com intervalo de 5ª no acorde B7. A seguir, a melodia aparece parcialmente improvisada, em ritmo diminuído, com semicolcheias e figuras de quiálteras de colcheias e semínimas. No último tempo do c. 29, há outro bicerde formado pelas notas da melodia Lá2, na corda I, e a nota do baixo Dó2, na corda III, gerando assim um bicerde de 6ª maior. (Figura 115)

Figura 115 – *EdiPA* com fotogramas que mostram a realização de parte da frase *h*, tocada por Holland no c. 29 de *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Finalizando a exposição do tema 2, encontra-se a frase *i* no c. 31. A nota Si₂ da melodia é digitada na corda I, e a nota do baixo Fá₂, na corda II, gerando um bicorde com intervalo de 4^a aumentada que representa o acorde de Fmaj7. (Figura 116)

Figura 116 – *EdiPA* com fotogramas que mostram a digitação utilizada por Holland no bicorde de 4^a aumentada e na frase *i*, no c. 31 do tema 2 de *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Após a exposição do tema 2, há uma sessão de improvisação dentro da forma da *vamp* com duração de 24 compassos. De uma forma criativa, Holland utiliza um ostinato como linha de acompanhamento que enfatiza a progressão harmônica dos acordes Em7-A7 exercendo as funções de acompanhante e solista ao mesmo tempo. A maioria dos ostinatos, que são variados, são tocados nos tempos 1 e 2 dos compassos e seguidos por frases improvisadas entre eles. Essas frases improvisadas ocorrem como complemento das linhas de acompanhamento do baixo, frases melódicas ou apenas curtas citações harmônicas. Note-se que, no c. 32, o ostinato é complementado por uma linha cromática. No c. 33, o ostinato é seguido pelo bicorde formado pelo trítone Dó#-Sol do acorde de A7, assim como realizado na *vamp*. Já nos c. 34-35, os ostinatos são seguidos por frases curtas. (Figura 117)

Figura 117 – Quatro primeiros compassos da sessão de improvisação em *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus), com acompanhamento em ostinato em marrom; *Blue Note* em azul; *Hammer ons* e *Pull Offs* em laranja.

The image shows a musical score for an improvisation session in the key of E minor, 4/4 time, with a tempo of 75 bpm. The score is divided into two systems, each containing two measures (measures 32-33 and 34-35). The first system (measures 32-33) features a bass line with a repeating ostinato pattern in brown, alternating between Em7 and A7 chords. The second system (measures 34-35) continues the ostinato but includes specific techniques: a blue note (F natural) in measure 34, and hammer-ons (h.o.) and pull-offs (p.o.) in measure 35. The score includes fingering numbers (0, 1, 2, 3) and dynamic markings (mp, mf). A box labeled 'Improv. [02:50]' is at the top left.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na sessão dos c. 36-39 percebe-se uma maior liberdade tanto em relação ao acompanhamento quanto ao comprimento das frases improvisadas. No c. 36, o ostinato do acompanhamento é seguido por uma frase que dura até o primeiro tempo do c. 37, fazendo com que o ostinato desse compasso comece no segundo tempo. A frase improvisada a partir do quarto tempo do c. 37 estende-se até o começo do c. 39. Note-se que a frase começa na escala de E menor pentatônica até o segundo tempo do c. 38, quando por meio de um ornamento classificado como grupeto superior, há uma apojatura para a nota Dó#3, destacando assim o acorde de A7, no terceiro tempo. (Figura 118)

Figura 118 – Compassos 36-39 da improvisação de Holland em *Goodbye Pork Pie Hat*, com acompanhamento em ostinato em marrom; Escala de E menor pentatônica em azul; *Hammer ons* e *Pull offs* em laranja. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A *EdiPA* abaixo destaca a conclusão da frase improvisada por meio do ostinato do acompanhamento no c. 39. Note-se que as notas Lá2 e Sol2 são digitadas na corda II, a nota Mi2 com dedo 4 na corda III e, por fim, a nota Lá1 com o dedo 1 na corda IV. Embora pareça uma digitação de fácil realização, é tecnicamente desafiadora devido à falta de pontos de referência visual e tátil que essa posição possui em relação ao braço do instrumento, o que torna a afinação mais complexa. (Figura 119)

Figura 119 – *EdiPA* com a posição da mão esquerda de Holland na digitação da nota Lá1 com o dedo 1 na corda IV durante a improvisação de *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus). Vibrato representado por linha ondulada preta acima da nota Lá1, na corda IV.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A sessão dos c. 40-43 começa com um ostinato de acompanhamento mais longo, que dura um compasso inteiro, até o início do c. 41. O ostinato é seguido por uma frase curta em E menor pentatônico que é resolvida por um *glissando* da nota Fá#1 à nota Sol1 e, por fim chega a nota Mi1 no primeiro tempo do c. 42. A seguir, encontra-se o *pathway A*, que é uma frase virtuosística construída por uma sequência de motivos rítmicos de fusa, semicolcheia e pausa de fusa realizadas em sentido descendente dentro do modo de A7 Mixolídio. Complementando o *pathway A*, no c. 43, há uma frase também virtuosística construída pela escala de E menor pentatônica que é iniciada pela *blue note* Sib. Holland realiza essa frase juntamente com um crescendo até culminar na nota Mi1 do c. 44 com dinâmica fortíssimo. (Figura 120)

Figura 120 – Compassos 40 – 43 da improvisação de Holland em *Goodby Pork Pie Hat*, com acompanhamento em marrom; Escala de E menor pentatônica em azul; *Blue Note* em azul claro; *Pathway A* em verde.

The image shows two staves of bass guitar notation. The first staff covers measures 40 and 41. Measure 40 has chords Em7, A7, and Em7. Measure 41 has E menor pent. and A7. The second staff covers measures 42 and 43. Measure 42 has chords Em7, A7, Pathway A, Em7, and A7. Measure 43 has E menor pent. and a Blue note. Fingerings and dynamics (h.o., p.o.) are indicated throughout.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Nos c. 40-41, os acompanhamentos em ostinato ocorrem nos tempos 1 e 2 e são seguidos por trechos curtos improvisados nos tempos 3 e 4. Nos c. 46-47, há uma sequência de um agrupamento motivico formado por duas semicolcheias e duas colcheias que pode ser subdividido por três colcheias ou uma colcheia pontuada, gerando um compasso de 3/8 que é sobreposto ao compasso quaternário predominante que gera uma sensação de mudança de métrica. (Figura 121)

Figura 121 – Trecho da improvisação de Holland em *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus), com acompanhamento em ostinato em **marrom**; Mudança de métrica em **azul**; *Pull offs* em **laranja**; *Blue Note* em **azul claro**.

Fonte: Elaborado pelo autor.

No c. 50, o ostinato é tocado com figuras rítmicas diferentes dos anteriores. Note-se que ao invés de utilizar ritmos com figuras de semínimas, colcheias ou quiálteras, Holland toca o acompanhamento com subdivisões de semicolcheia. Em seguida, realiza o *pathway B*, construído por uma sequência de quiálteras de semicolcheia em sentido melódico ascendente que será analisado posteriormente. (Figura 122)

Figura 122 – Trecho da improvisação de Holland em *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus), com acompanhamento em ostinato em **marrom**; *Blue Note* em **azul claro**; *Pull Off* em **laranja**; *Pathway B* em **verde**. Vibrato representado por linha ondulada preta acima das notas.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Os fotogramas abaixo mostram as posições da mão esquerda de Holland na digitação do *pathway B*, que é um trecho virtuosístico construído por sequências de quiálteras de semicolcheia, com intervalos de terças, sentido melódico ascendente e escolhas de notas correspondentes aos arpejos dos acordes Em7 e A7. Cada grupo motivico possui três quiálteras

de semicolcheia com duas notas cada que formam intervalos de terças diatônicas, e uma das notas é repetida na primeira e terceira semicolcheia.

O *pathway b* inicia-se em A7, no c. 50, com os dois primeiros grupos nos quais as notas Lá1, Dó#2 e Mi2 são digitadas nas cordas III e II. Os três primeiros grupos do c. 51, sob o acorde de Em7, possuem as notas Mi2, Sol1, Si2 e Ré3 digitadas nas cordas II e I. Por fim, sob o acorde de A7, os demais grupos possuem as notas Mi3, Sol3, Lá3, Si3, Ré4 e Mi4 digitadas na corda I. (Figura 123)

Figura 123 – EdiPA com fotografamas que mostram a digitação utilizada por Holland na realização do *pathway B* nos c. 50-51 de *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus).

A figura apresenta uma análise técnica de uma passagem de baixo elétrico. No topo, há uma sequência de cinco fotografamas que mostram o músico Holland tocando o instrumento. Abaixo delas, um diagrama musical (EdiPA) para o baixo elétrico mostra a notação das notas e os dedos utilizados para executá-las. O diagrama é dividido em três seções: a primeira seção, sob o acorde de A7, começa no compasso 50; a segunda seção, sob o acorde de Em7, abrange os compassos 51 e 52; e a terceira seção, sob o acorde de A7, continua nos compassos 51 e 52. Reduzidas setas vermelhas conectam as fotografamas às notas correspondentes no diagrama musical, demonstrando a aplicação prática da técnica descrita no texto.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Em contraste ao sentido ascendente do *pathway B*, há uma frase virtuosística em sentido descendente em que intervalos de 2ª, 4ª, 5ª e 6ª diatônicas, digitados nas cordas I e II, são explorados de maneira melódica no capotraste do instrumento. Nos c. 54-55 a seguir, Holland faz citações que remetem ao ostinato de acompanhamento antes de voltar definitivamente para a *vamp* na sessão seguinte. (Figura 124)

Figura 124 – Compassos 52 ao 55 da improvisação de Holland em *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus), com frase virtuosística em cordas duplas em azul e trechos que remetem ao acompanhamento em marrom.

52 [03:56] *mp*

54 *mf*

Fonte: Elaborado pelo autor.

Ao chegar à nota Mi4 na corda I, no final do *pathway B*, a frase descendente é iniciada por um intervalo de 4ª justa Si3-Mi4, passa pela 5ª justa Lá3-Mi4, outra 5ª justa Sol3-Ré4, até chegar à nota Mi3 na corda II. Trata-se de uma frase de difícil realização devido a região do espelho do instrumento em que os intervalos são digitados. (Figura 125)

Figura 125 – *EdiPA* com a digitação utilizada por Holland na frase melódica descendente do c. 52 de *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus).

[03:56]

52 *mp*

Fonte: Elaborado pelo autor.

Os fotogramas contidos na *EdiPA* abaixo mostram a digitação utilizada por Holland na segunda parte da frase, no c. 53. (Figura 126)

Figura 126 – *EdiPA* com a digitação utilizada por Holland na frase descendente do c. 53 em *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus). Vibratos representados pela linha ondulada preta acima da nota Mi3 na corda II.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Para finalizar o trecho de improvisação, Holland recorre a quatro compassos da *vamp*, com os bicordes e tricordes da progressão harmônica Em7-A7, que funciona como um interlúdio para voltar ao tema. (Figura 127)

Figura 127 – *Vamp* realizada por Holland entre a improvisação e a última exposição do tema de *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus). Vibratos representados pelas linhas onduladas pretas acima das notas.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Após a *Vamp* nos c. 56-59, há a reexposição do tema pela última vez, classificada aqui como *tema 3*, que é realizada de uma forma parecida com os *temas 1* e *2*, porém, com mais movimento rítmico. (Figura 128)

Figura 128 – *Tema 3*: última exposição do tema *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus) tocada por Holland em seu arranjo.

Tema 3 [04:23]

The musical score for Tema 3 is presented in five systems, each containing two staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is annotated with various musical elements:

- System 1 (Measures 60-61):** Labeled "Frase a" and "Frase b". Chords: Em7, C7, F#maj7, Bb7, A7. Dynamics: mp. Performance markings: h.o. (hand over).
- System 2 (Measures 62-63):** Labeled "Frase c" and "Frase b'". Chords: Em7, C7, D7, D#7, E7, Bb7, A7. Dynamics: f, ff. Performance markings: h.o.
- System 3 (Measures 64-65):** Labeled "Frase d" and "Frase e". Chords: Am7, C7, F#m7(b5), B7. Dynamics: mf. Performance marking: accel. (accelerando).
- System 4 (Measures 66-67):** Labeled "Frase f" and "Frase g". Chords: Db7, Gbmaj7, C7, F#maj7. Dynamics: mp, f. Performance marking: h.o.
- System 5 (Measures 68-69):** Labeled "Frase g" and "Frase h". Chords: Bb7, A7, B7. Dynamics: mf. Performance marking: h.o.
- System 6 (Measures 70-71):** Labeled "Frase i". Chords: Em7, C7, F#maj7, Bb7. Dynamics: mp. Performance markings: h.o., rit. (ritardando).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Após a exposição do tema 3, nos c. 60-67, a *vamp* é utilizada para finalizar a performance. Os bicordes, tricordes e as frases curtas improvisadas sobre a progressão harmônica Em-A7 são tocadas por quatro vezes nos c. 72-75, seguidas pela frase *i* em *ralentando*, no c. 76. Note-se o bicorde com intervalo em trítono que é formado pela nota Mi2 da melodia, na corda II, sobre a nota Sib1 do baixo na corda III. A frase *i* culmina no tetracorde de Em(9), que será analisado posteriormente. Por fim, há uma frase curta introspectiva que é improvisada em Mi menor e conduz ao tricorde de E7, formado pelas notas Sol#3, 3ª maior digitada na corda I, Ré3, 7ª digitada na corda II, e a nota Mi1, tônica digitada na corda solta IV. (Figura 129)

Figura 129 – Sete últimos compassos do arranjo de Dave Holland para *Goodbye Pork Pie Hat*, de Charles Mingus. Vibratos representados por linhas onduladas pretas acima das notas.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Tetracordes são recursos árduos de serem realizados no contrabaixo. Os desafios de afinação devido à ausência de trastes juntamente com a espessura e a curvatura do braço do instrumento torna a digitação de quatro notas simultâneas quase impossível. Contudo, em alguns casos, esse recurso é possível, assim como a tetracorde de Em7(9) utilizado por Holland no c. 76 de seu arranjo. Com o dedo 4, a nota da melodia, e tensão de 9ª, Fá#2 é digitada na corda II, e com o dedo 1, a nota Si1, 5ª justa, é digitada na corda III. Completando o acorde, a nota Mi1 do baixo e a nota Sol2, terça menor do acorde, são digitadas nas cordas soltas IV e I respectivamente, gerando assim um tetracorde de Em(9). (Figura 130)

Figura 130 – *EdiPA* que mostra a digitação utilizada por Holland na realização do tetracorde de Em7(9) no c. 77 de seu arranjo de *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus).

The image consists of two parts. The top part is a photograph of a double bass player, likely John Holland, with a red dashed circle around his left hand on the strings. A red arrow points from this circle to a circled chord in the musical score below. The score is in bass clef, key of E minor, and includes a 'rit.' marking. The chord in question is Em7(9), with a fingering of 0, 4, 1, 0. The score also shows other chords like Em7 and A7, and various fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) for the notes.

Fonte: Elaborado pelo autor.

As análises da performance do arranjo de Holland para o tema *Goodbye Pork Pie Hat*, de Charles Mingus, revelaram uma unidade organizada e sofisticada na qual o tema é exposto por três vezes com improvisação entre a segunda e terceira exposições. A transposição da tonalidade original de Fá menor (gravações e *leadsheet*), para a tonalidade de Mi menor permitiu que as características idiomáticas de construção e afinação do instrumento fossem aproveitadas ao máximo por meio de cordas soltas, harmônicos, bicordes, tricordes e até o tetracorde no final.

O andamento encontra-se na forma livre, como na primeira exposição do tema que exhibe acelerandos, ritardandos e fermatas, e na forma constante, como pode ser visto a partir da primeira ocorrência da *vamp*. Dinâmicas são muito exploradas, com crescendos nos inícios de frase e diminuendos do meio aos finais. Durante o *tema 1*, onde o andamento é solto, os crescendos são realizados juntamente aos acceledandos e os diminuendos junto aos ritardandos.

A *vamp* com a progressão harmônica Em7-A7 contribui com a organização formal e pode ser observada como interlúdio entre o *tema 1* e o *tema 2*, entre a improvisação e o *tema 3* e no final. Durante a improvisação há uma espécie de ostinato que é repetido na maioria dos compassos. Dessa forma, Holland acompanha e improvisa ao mesmo tempo gerando também um caráter de pergunta e resposta ao solo. Durante o improviso, foram identificadas escalas menores pentatônicas, escalas pentatônicas *blues* com a acréscimo da 4ª aumentada (*blue note*), modo mixolídio, diversas realizações virtuosísticas através de frases com figuras rítmicas de fusa, *pathways* e até a ocorrência de uma dissonância métrica, caracterizada pela superposição de agrupamentos motivicos de métrica ternária sobre os compassos quaternários predominantes que gera a sensação mudança de métrica nos c. 46-47.

Cordas duplas foram amplamente exploradas tanto em forma adjacente (Cordas I e II, II e III, I, II e IV, I, II, III e IV) como de forma afastada (Cordas I e III, I e IV, II e IV), principalmente para enfatizar aspectos harmônicos. Aspectos harmônicos que foram observados principalmente na forma de bicordes e tricordes arpejados, gerando conduções de vozes simultâneas ao mesmo tempo em que o fluxo rítmico da performance era mantido. Assim como ocorreu no arranjo de *I'll Be Seeing You*, de Sammy Fain, essas características remeteram à escrita de Bach nas *Suítes para Violoncelo*, que serviram de influência para Holland.

O tetracorde de Em(9) dedilhado no final do arranjo remete à características idiomáticas de um violão ou guitarra. Já os *palm hits*, possuem elementos idiomáticos da bateria e servem para acrescentar mais ritmo à performance. Há também a ocorrência de dedilhados não planejados, frutos de situações comuns que acontecem durante improvisação quando as memórias musculares não acompanham as ideias processadas pelo cérebro. Essas ocorrências não são uma deficiência técnica. Pelo contrário, demonstram a capacidade e a inventividade de Holland em lidar com as situações inesperadas. Por fim, acredita-se que o arranjo de Holland para *Goodbye Pork Pie Hat* pode ser utilizado como exemplo para contrabaixistas de todos os níveis de como abordar baladas no formato contrabaixo solo.

CAPÍTULO 7 - MR. P.C., DE JOHN COLTRANE

Link para gravação: <https://www.youtube.com/watch?v=nj-gBEgQhyo>

O tema *Mr. P.C.* foi composto pelo renomado saxofonista John Coltrane (1926 – 1967) como uma homenagem ao contrabaixista de seu grupo Paul Chambers (1935 – 1969). Os dois trabalharam juntos desde quando eram integrantes do grupo do trompetista Miles Davis (1926 – 1991) na década de 1950. A primeira gravação do tema *Mr. P.C.* pode ser encontrada no álbum *Giant Steps*, lançado em 1960 pela *Atlantic Records* (AEBERSOLD, 1983, p. 3).

A melodia de *Mr. P.C.* possui um formato estrutural de pergunta e resposta que ocorre entre as frases antecedentes *a*, *a'*, *c* e *d* e as frases consequentes *b*, com os *kicks* dos acordes Cm–Bb–Cm realizados pela seção rítmica. No primeiro sistema, a pergunta encontra-se na frase *a* (c. 1-2) e a resposta, na frase *b* com os *kicks* Cm–Bb–Cm (c. 3). No segundo sistema, a pergunta ocorre na frase *a'*, nos c. 5-6, seguida pela resposta na frase *b* com os *kicks* Cm–Bb–Cm no c. 7. No terceiro sistema, a pergunta é composta pelas frases *c*, que começa por anacruse no c. 8 e termina no c. 9, pela frase *d*, no c. 10, e seguida pela resposta, que é a frase *b* com os *kicks* Cm–Bb–Cm no c. 11. (Figura 131)

Figura 131 – *Leadsheet* do tema *Mr. P.C.*, de John Coltrane, editada pelo autor, com análise harmônica abaixo dos sistemas; frases *a* e *a'* em azul marinho; frase *c*, em verde; frase *d*, em lilás; frases *b* com *kicks* em vermelho e *blue notes* em azul claro

Mr. P.C.

$\text{♩} = 230$ John Coltrane

Cm: i i bVII i

5 Fm7 i bVII i Blue note

9 Ab7 Blue note G7 i bVII i

sub V⁷/V V⁷

Fonte: Elaborado pelo autor.

A forma estrutural de *Mr. P.C.* é de um *blues* em Dó menor quaternário de 12 compassos. Assim como a maioria dos temas de *blues* em tonalidade menores, a forma harmônica de *Mr. P.C.* é estruturada com quatro compassos do acorde do i grau, Cm7 (c. 1-4); dois compassos no acorde do iv grau, Fm (c. 5-6), seguido por dois compassos com o acorde de i grau, Cm (c. 7-8). No último sistema, há um compasso de Ab7 (c. 9), dominante secundário do V7 grau (*subV7/V7*); um compasso do acorde dominante do V grau, G7 (c. 10); e finalmente, o *turnaround*⁴⁸, com o retorno ao acorde de i grau, Cm, nos dois últimos compassos (c. 11-12).

A estrutura harmônica de *Mr. P.C.* se enquadra com algumas das principais características citadas por Gridley (2009, p. 460) na classificação do *Blues*: tipo de progressão harmônica, normalmente em 12 compassos, que se movimenta nos c. 5, 7, 9 e 11, da tônica para a subdominante, retorna à tônica e, por fim, o *turnaround*, que desce da dominante para a subdominante e retorna a tônica.

7.1 Arranjo e Improvisação de Dave Holland em *Mr. P.C.*, de John Coltrane

Em seu arranjo de *Mr. P.C.*, Dave Holland mantém a tonalidade de Dó menor da gravação de Coltrane e das *leadsheets* publicadas. A performance do arranjo é virtuosística, com o andamento em torno de 230 bpm, e com realizações rítmicas e melódicas de alta dificuldade técnica. O arranjo é simples, com pouca ou nenhuma variação de dinâmica, claramente priorizando a improvisação com o formato de Tema–Improviso–Tema, como uma performance em uma *jam session*⁴⁹.

Na realização de Holland, o tema de *Mr. P.C.* é exposto por duas vezes e após 12 *choruses* de improvisação, que ocorrem na forma de *blues* menor, o tema é reexposto pela última vez. No fim, assim como acontece tradicionalmente em performances desse tema, a melodia dos quatro últimos compassos é repetida por três vezes juntamente com cadências improvisadas nos

⁴⁸ *Turnaround*: Também conhecido como *turnabout* ou *turnback*. Na maioria dos temas de *jazz*, é situado no sétimo e oitavo compassos de uma sessão que são ocupados com acordes que levam de volta ao começo do *chorus*. Músicos de *jazz* costumam ocupar o *turnaround* com progressões harmônicas com o V7 grau, ii – V7 ou iii – vi – ii – V7, entre outras (GRIDLEY, 2009, p. 467)

⁴⁹ *Jam Session*: De acordo com Gridley (2009, p. 480), trata-se de uma realização musical que tem a improvisação como foco, apesar de poder basear na apresentação de um tema específico.

acordes Ab7 e G7. Após as cadências, a frase *d* da melodia é exposta e seguida pelos *kicks* dos acordes Cm–Bb–Cm, finalizando a performance de forma energética.

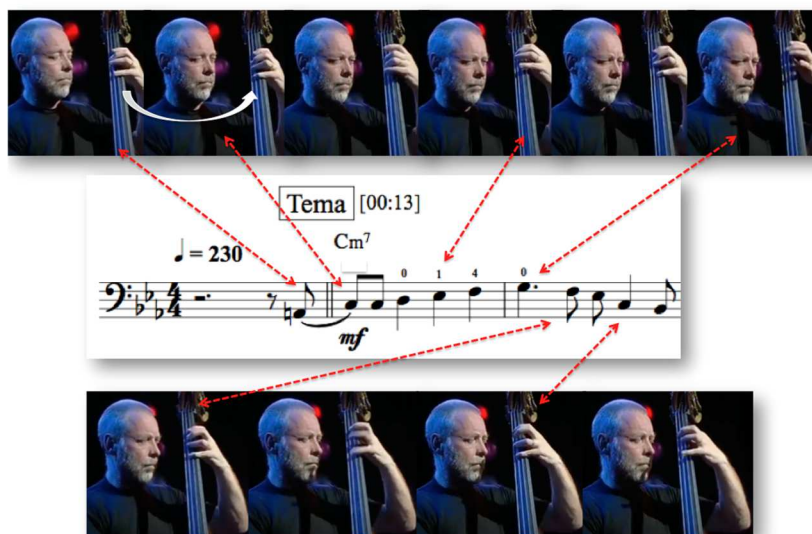
Para a primeira exposição da frase *a*, Holland acrescenta uma anacruse com a nota Lá1 que é ligada por *hammer on* à nota Dó2, ambas na corda III, contribuindo assim com fluxo rítmico da frase. Outra diferença observada em relação à *leadsheet* é que, ao invés de utilizar ritmos em colcheias, Holland toca as frases *a* e *a'* em semínimas, simplificando a realização técnica sem alterar o resultado melódico das frases. Na realização das frases *b*, os *kicks* dos acordes Cm–Bb–Cm são digitados em bicordes com intervalos de 5ª justa. No c. 10 há um bicorde com intervalo de 6ª maior formado pela nota da melodia Fá, digitada na corda II, sobre a nota do baixo Láb1, digitada na corda IV. (Figura 132)

Figura 132 – Primeira exposição do tema de *Mr. P.C.*, de John Coltrane, na performance de Holland, com frases *a*, *a'*, *c* e *d* em azul; frases *b* com *kicks* em vermelho; *Hammer ons* em laranja.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A *EdiPA* a seguir mostra a digitação utilizada por Holland na exposição da frase *a*, nos c. 1-2, com a mão esquerda posicionada em meia posição, na região grave do braço do instrumento. (Figura 133)

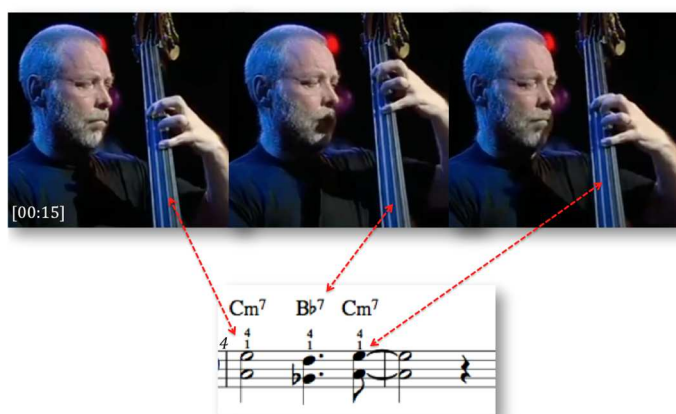
Figura 133 – *EdiPA* com fotogramas que mostram a digitação utilizada por Holland na frase *a* nos c. 1-2 de *Mr. P.C.* (John Coltrane).



Fonte: Elaborado pelo autor.

Os fotogramas abaixo mostram a realização da frase *b*, no c. 4, com os *kicks* dos acordes Cm-Bb-Cm tocados na forma de bicordes com intervalos em 5^{as} justas, que remetem a uma sonoridade proveniente de estilos como o *rock*. Note-se que as notas Dó² e Sib¹ são digitadas com o dedo 1 na corda III, e as notas Sol² e Fá², 5^{as} justas, são digitadas pelo dedo 4 na corda II. (Figura 134)

Figura 134 – *EdiPA* com fotogramas que mostram os bicordes realizados por Holland para os *kicks* dos acordes Cm-Bb-Cm, em *Mr. P.C.* (John Coltrane).



Fonte: Elaborado pelo autor.

A figura a seguir contém fotogramas que mostram a digitação utilizada por Holland na frase *a'*, nos c. 6-7. Chama a atenção a digitação da nota Fá² com o dedo 2 na corda II, já que, na meia

posição, o dedo 4 facilitaria tanto a precisão da afinação como a realização técnica do padrão de digitação 1-2-3-4-5 de Fá menor. (Figura 135)

Figura 135 – *EdiPA* com fotogramas que mostram a digitação utilizada por Holland na frase *a'*, nos c. 6-7 de *Mr. P.C.* (John Coltrane).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Para a realização da frase *c*, Holland acrescenta um bicorde com intervalo de 6ª maior para destacar o acorde de Ab7. Note-se que, no c. 10, a nota da melodia Fá2 é digitada com o dedo 1 na corda II e, logo em seguida, é harmonizada pela nota Lá1, digitada com o dedo 2 na corda IV. Note-se também que a nota Fá é também a tensão de 13ª do acorde de Ab7. (Figura 136)

Figura 136 – *EdiPA* com fotogramas que mostram a realização da frase *c* e do bicorde de 6ª sobre o acorde de Ab7, no c. 10 de *Mr. P.C.* (John Coltrane).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Em seguida, há a reexposição do tema de *Mr. P.C.*, classificada aqui como *Tema'*. Note-se que, com exceção das anacruses da frase *a* e da frase *a'*, não há diferenças quanto às realizações das frases e de bicordes tocados na primeira exposição do tema. Na segunda metade do c. 25, encontra-se a anacruse para a improvisação, que se dá a partir do c. 26. (Figura 137)

Figura 137 – *Tema'*: reexposição do tema de *Mr. P.C.*, de John Coltrane, como tocada por Holland em sua performance.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Holland começa a improvisação no c. 26 (anacruse no c. 25) com uma frase de três compassos construída a partir da escala de Dó menor pentatônica. Escalas pentatônicas são muito utilizadas para improvisar sobre formas de *blues*, além de possuírem uma sonoridade simples que dão estabilidade às tonalidades. A seguir, observa-se uma frase iniciada por anacruse com a *enclosure* diatônica Ré2-Sib1 que é seguida pela apojetura Si1 natural, preparando a nota Dó2 do c. 29. Após o arpejo de Cm7, no 29, há uma semifrase com a nota Réb3 que é digitada no contratempo do terceiro tempo. Acredita-se que Holland tenha considerado essa parte do compasso com o acorde de C7, dominante secundário do acorde de iv grau a seguir, Fm7 (V7/iv). Dessa forma, a nota Réb seria a tensão de 9ª bemol do acorde de C7.

Destaca-se também o extenso uso de cromatismos, como a semifrase ascendente do c. 32, na qual as notas Si2 natural e Dó#3, funcionam como apojeturas cromáticas, articuladas por *hammer ons* para as notas diatônicas em Dó menor, Dó3 e Ré3. Essa semifrase é resolvida pela *enclosure* Ré3-Si2 natural, que prepara a nota Dó3 do c. 33. No mesmo compasso há outro cromatismo que, em sentido descendente, parte da nota Sib2, passa pela apojetura cromática superior Lá2 natural e resolve na nota antecipada Láb2, tônica do acorde de Ab7 do c. 34. Por fim, nos c. 34-35, observa-se o *Lick a*, que é iniciado pela nota Mib2, 5ª justa de Ab7, e chega

a nota Solb2, 7ª do mesmo acorde, por um cromatismo ascendente articulado por *hammer ons*. A seguir, há um cromatismo descendente formado pelas notas Sib2-Láb2-Láb2, que é a nona bemol do acorde de G7 do c. 35. Variações do *Lick a* serão observados em outros *choruses* dessa improvisação. (Figura 138)

Figura 138 – Primeiro *Chorus* da improvisação de Holland em *Mr. P.C.*, de John Coltrane

Bass Solo

Improv. 1 [00:39] Dó menor pentatônica 9ªb de C7

26 Cm7 Cm7 p.o. h.o. p.o.

30 Fm7 Cm7 h.o. h.o.

34 Ab7 G7 p.o. Cm7 h.o.

R.H: fingers 1 and 3.

Lick a

Fonte: Elaborado pelo autor.

No segundo *chorus*, observa-se abordagens composicionais, como o desenvolvimento do motivo *a*, que é exposto no c. 38, reexposto um tom abaixo no c. 39, desenvolvido mais um tom abaixo no c. 40, e é concluído de forma *outside*, meio tom acima, no c. 41, gerando tensão. Note-se que as exposições e o desenvolvimento motivico são construídos a partir da escala de Dó menor pentatônica e sua resolução de forma *outside*, no c. 41, gera surpresa no ouvinte. A escala de Dó menor pentatônica é mais uma vez utilizada nesse *chorus* a partir da metade do c. 43 até a metade do c. 45. Percebe-se então que Holland intercala elementos musicais simples e estáveis com elementos mais complexos para gerar surpresa e evitar monotonia.

Nos c. 46-47 há a realização dos arpejos descendentes de Ebmaj7 e Dm7b5, que são digitados onde supostamente seriam os acordes Ab7 e G7 respectivamente. No caso do arpejo de Ebmaj7 sobre o acorde Ab7, a nota Ré3 é a 11ª aumentada, Sib2 é a 9ª bemol e Mib2, a 5ª justa, entretanto, a nota Sol2 natural é a 7ª maior de Ab7 e soa fora. Já no arpejo de Dm7b5 sobre o acorde G7, a nota Dó3 natural seria uma nota a ser evitada, pois é a 4ª justa e não destaca o acorde. Já as notas seguintes Láb2, Fáb2 e Ré2 são respectivamente a 9ª bemol, 7ª e 5ª justa em G7. Dessa forma, acredita-se que essa é uma abordagem modal, realizada com arpejos que se

encontram no campo harmônico de Dó menor, sem a intenção de destacar os acordes. A seguir, observa-se o cromatismo descendente formado pelas notas Sib2-Lá2-Láb2, que está presente nas variações do *lick a*. (Figura 139)

Figura 139 – Segundo *chorus* do solo de Holland em *Mr. P.C.* (John Coltrane), com desenvolvimento do motivo *a* em azul; Abordagem *outside* em vermelho; Escala de Dó menor pentatônica em lilás; Arpejos diatônicos em azul marinho; Cromatismo em verde; *Hammer on* e *Pull offs*, em laranja; Antecipação em marrom.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Holland inicia o terceiro *chorus* de improvisação utilizando uma sequência com motivos em *ride rhythm*, que é tocada no modo de Dó dórico nos c. 50-54. Como os motivos possuem a mesma célula rítmica tocada por bateristas de *jazz*, sua ocorrência dentro do solo sem acompanhamento gera um fluxo rítmico como se Holland estivesse improvisando e acompanhando ao mesmo tempo. No c. 55, há duas ocorrências de cromatismos articulados por *pull offs* que são tocados sobre o acorde de iv grau, Fm7. O primeiro acontece da nota Sib2, 4ª justa, passa pela nota cromática Lá2 natural e, por *pull off*, chega à nota Láb2, 3ª menor. O segundo ocorre a partir da nota da tônica Fá2, passa pela nota cromática Mi2 natural e, por *pull off*, chega à 7ª menor, nota Mib2.

A seguir, no c. 56, encontra-se a primeira ocorrência do *Lick b* em Cm, que é uma frase construída por um arpejo ascendente de Cm iniciado por *enclosure* e segue articulado por *hammer ons* até a nota Ré3. As articulações em *hammer on* e *pull offs* contribuem com o fluxo rítmico e facilitam as realizações técnicas das frases sob o rápido andamento da performance. Por fim, no último sistema, há uma sequência de frases de mesmo motivo rítmico que são arpejadas com notas que não correspondem diretamente à progressão harmônica da *leadsheet*.

Note-se que no c. 58, a frase possui um contorno melódico de Fm7 que é tocado sobre o acorde de Ab7. No c. 59, observa-se um arpejo de Ebmaj7(#5) tocado no lugar do acorde G7. No c. 60, há um arpejo da tríade de F sobre o acorde Cm7. Finalmente, no c. 61, observa-se os arpejos de Cm(maj7) e Dm7b5 sobre G7. Acredita-se que embora não haja uma relação entre os arpejos tocados e a progressão harmônica da *leadsheet*, exista um sentido melódico descendente gerado pelas notas Mib3, Ré3, Dó3, Si2 natural e Lá2 que se encontram no tempo 1 dos c. 58-61. (Figura 140)

Figura 140 – Terceiro *chorus* do solo de Holland em *Mr. P.C.* (John Coltrane), com sequência de motivos em *ride rhythm* em azul; Cromatismos em verde; *Lick b* em lilás; *Enclosures* em círculos em azul; Sequência de arpejos em azul marinho

Improv. 3 [01:04] Sequencia com motivos em *ride rhythm*

50 Cm7 Motivo

54 Fm7 3 p.o. p.o. h.o. h.o. h.o. Cm7 Lick b em Cm

58 Ab7 G7 Cm7 G7 Fm7 Ebmaj7(#5) F Cm(maj7) Dm7b5

Fonte: Elaborado pelo autor.

Nos c. 62-64 do primeiro sistema do quarto *chorus* há uma superposição de agrupamentos motivicos de métrica ternária sobre o compasso quaternário predominante que gera a sensação de mudança de métrica. Barras e fórmulas de compasso em 3/4 (em vermelho) foram superpostas aos compassos originais da transcrição na figura abaixo para destacar onde seriam as mudanças de métrica. Nos c. 68-69, observa-se uma variação do *lick b*, caracterizado por um arpejo ascendente de Cm7 iniciado por *enclosure* e articulado por *hammer ons* até a nota Ré3. Nos c. 70-71, encontra-se o *lick a'*, que é iniciado por um arpejo da tríade de Ebm seguido pelo cromatismo característico desse *lick*, com as notas Sib2-Lá2-Láb2. A seguir, nos c. 72-73, observa-se a terceira ocorrência do *lick b*, classificado aqui como *lick b''*. (Figura 141)

Figura 141 – Quarto *chorus* de *Mr. P.C.* (John Coltrane); Superposição de motivos de métrica com barras e fórmulas de compasso em $\frac{3}{4}$ em **vermelho**; Variações dos *licks a* e *b* em **lilás**; Cromatismos em **verde**; *Enclosures* em círculos em **azul**; Antecipações em setas em **marrom**; *Hammer on* e *Pull offs* em **laranja**.

Fonte: Elaborado pelo autor.

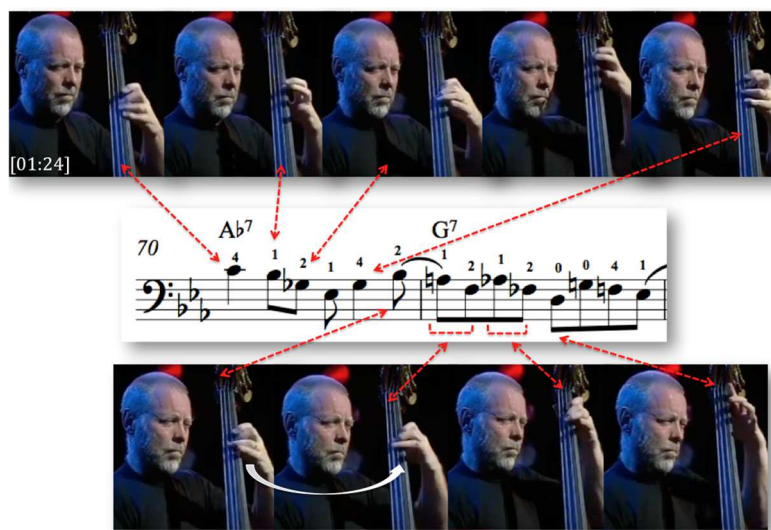
A figura a seguir mostra a digitação de um trecho do *lick b'*, que ocorre no c. 68-69. Entretanto, devido a edição das imagens, não foi possível captar os fotogramas do início do *lick*. A *EdiPA* mostra a realização a partir da nota *Mib*₂, no tempo 1 do c. 69. Destaca-se a repetição do dedo 1 nas notas *Sib*₂ e *Dó*₃ para possibilitar a digitação da nota *Ré*₃ com o dedo 4, no tempo 3 do c. 69, seguido pelo cromatismo descendente *Réb* e *Dó*₃ na corda I. As setas brancas entre duas figuras superiores representam as articulações de *hammer on* e *pull offs*. (Figura 142)

Figura 142 – *EdiPA* com fotogramas que mostra um trecho da digitação do *lick b'* em *Cm* tocado por Holland nos c. 68-69 em *Mr. P.C.* (John Coltrane).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Já os fotogramas contidos na *EdiPA* a seguir mostra a digitação utilizada por Holland no *Lick a'* nos c. 70-71. Note-se que, após o arpejo da tríade de Ebm, há o cromatismo descendente Síb-Lá-Láb. Na realização desse cromatismo, Holland utiliza um padrão de digitação em intervalo de terça maior na mão esquerda para digitar as notas Fá2 e Fáb2 na corda II após tocar as notas Lá2 e Láb2 na corda I. Essa é uma abordagem muito utilizada por instrumentistas de corda que, além de contribuir com o fraseado, gera mais movimento rítmico as frases. (Figura 143)

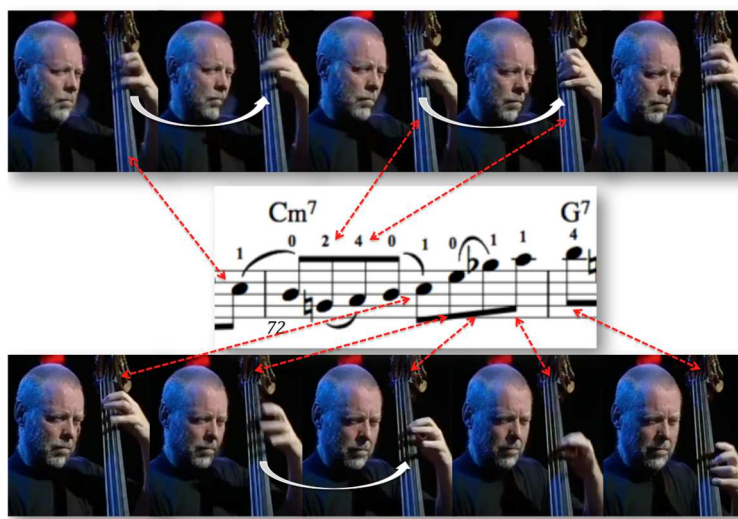
Figura 143 – *EdiPA* com fotogramas que mostram a digitação de Holland no *lick a'* nos c. 70-71 em *Mr. P.C.* (John Coltrane).



Fonte: Elaborado pelo autor.

A figura abaixo mostra a realização do *Lick b''* em Cm no c. 72 do mesmo *chorus*. Dessa vez os fotogramas mostram a digitação da *enclosure* formada pelas notas Ré e Si natural, que prepara a nota Dó no tempo 2. Note-se que Holland executa a mesma digitação do *lick b* anterior, incluindo a repetição do dedo 1 nas notas Sib2 e Dó3 para chegar na nota Ré3 com dedo 4 na corda I. Isso evidencia que se trata de uma frase planejada previamente. (Figura 144)

Figura 144 – *EdiPA* com fotogramas de mostram a digitação utilizada por Holland no *lick b''* do c. 72 de *Mr. P.C.* (John Coltrane).



Fonte: Elaborado pelo autor.

No primeiro sistema do quinto *chorus*, há uma longa frase cromática descendente que começa com uma sequência de *enclosures*, destacadas por círculos em azul, e termina com outra sequência formada pelos padrões de digitação com intervalos de terça maiores na mão esquerda, destacadas por círculos em vermelho. Note-se que, no c. 74, as notas Sol3 e Fá3 preparam a nota Fá#3. Seguindo, as notas Fá#3 e Mi3 natural preparam a nota Fá3 natural, que por sua vez, juntamente a nota Ré#3, preparam a nota Mi3 natural, e assim por diante até chegar à nota Mib3. A partir do tempo 2 do c. 75, a posição de digitação de terça maiores na mão esquerda é utilizada para digitar o trecho cromático descendente até a metade do c. 76.

Nos c. 78-80, Holland utiliza uma sequência com motivos em *ride rhythm* para gerar uma sensação de deslocamento métrico. Note-se que a sequência de figuras de uma semínima e duas colcheias começa no c. 78 na tonalidade de Fm. Na metade do c. 79, destacado por uma barra vermelha, o motivo é invertido ou espelhado para duas colcheias e uma semínima. Esse procedimento gera surpresa e a sensação de deslocamento métrico, como se os tempos fortes dos compassos fossem alterados para os tempos 2 e 4. O *chorus* é finalizado por frases arpejadas e repletas de antecipações e *enclosures* nos acordes de Ab7 e G7. Antecipações também causam dissonâncias rítmicas, embora não alterem nossa percepção métrica. (Figura 145)

Figura 145 – Quinto *chorus* do solo de Holland em *Mr. P.C.* (John Coltrane), com trecho cromático descendente formado por *enclosures* com círculos em azul e posição de digitação em terça maior em círculos vermelhos;

Deslocamento métrico gerado pela inversão de motivos em *ride rhythm* em azul com barra vermelha; Antecipações com setas em marrom.

Improv. 5 [01:28]

Fonte: Elaborado pelo autor.

Os fotogramas inferiores contidos na *EdiPA* abaixo mostram os padrões de digitação em 3ª maiores que são utilizadas por Holland na realização do trecho cromático descendente no c. 75 do quinto *chorus* da improvisação em *Mr. P.C.* (Figura 146)

Figura 146 – *EdiPA* com fotogramas que mostram a posição de digitação de terças maiores na realização do trecho cromático descendente do c. 75 em *Mr. P.C.* (John Coltrane).

Fonte: Elaborado pelo autor.

A figura abaixo mostra os padrões de digitação com intervalos em 3ªs diatônicas utilizadas por Holland para tocar os motivos em *ride rhythm* na tonalidade de Fá menor. Note-se que os motivos são digitados terças menores e maiores nas cordas duplas II e I, com primeira posição

digita nas notas Fá² e Lá^{b2}, a segunda nas notas Sol² e Sib² e, a terceira, nas notas Lá^{b2} e Dó³. (Figura 147)

Figura 147 – *EdiPA* com fotogramas que mostram os padrões de digitação com intervalos de terças menores e maiores na realização da sequência de motivos em *ride rhythm* nos c. 78-80 de *Mr. P.C.* (John Coltrane).

Fonte: Elaborado pelo autor.

No sexto *chorus* de improvisação, Holland utiliza abordagens composicionais ao repetir um mesmo padrão rítmico como elemento temático na construção das frases durante os oito primeiros compassos. Note-se que a frase *a* é exposta em Cm nos c. 86-87 e reexposta na mesma tonalidade nos c. 88-89. A seguir, a frase é exposta no iv grau, em Fm, nos c. 90-91, classificada como frase *a'*, e, por fim, reexposta pela última vez em Cm nos c. 92-93. A frase *a* é tecnicamente simples, soa musical e sua sequência proporciona coerência à improvisação, como se fosse a melódia de uma música. Seguindo, encontram-se o *lick a''*, nos c. 94-95, que possui o cromatismo Sib-Lá-Lá^b intercalado com o padrão de digitação em intervalos de terças maiores nas cordas I e II, e o *lick b'''*, no c. 96, que é iniciado por *enclosure* e seguido pelo arpejo ascendente de Cm articulado por *hammer on* até chegar na nota Ré³. (Figura 148)

Figura 148 – Sexto *chorus* da improvisação de Holland em *Mr. P.C.* (John Coltrane), com frase *a* em azul; Antecipações em setas marrons; Cromatismos em verde; Licks *a''* e *b'''* em lilás; *Hammer on* e *pull offs* em laranja.

Fonte: Elaborado pelo autor.

O sétimo *chorus* começa com outra dissonância métrica gerada pela sequência de motivos de métrica ternária que é superposta ao compasso quaternário predominante resultando na sensação de mudança de métrica. O motivo ternário pode ser observado pelas barras e as fórmulas de compasso de $\frac{3}{4}$ (em vermelho) que foram superpostas onde haveria a mudança de métrica nos c. 98-101 da figura abaixo. A dissonância métrica é resolvida pela *enclosure* formada pelas notas Sib2-Sol2, que prepara a nota antecipada Láb2, terça menor do acorde de Fm7 do c. 102. Nos c. 104-105 encontra-se o *lick b'''*, que também é iniciado por *enclosure* e segue como arpejo ascendente de Cm7 até a nota Ré3. Por fim, no último sistema, observa-se um deslocamento métrico concebido por uma sequência com frases virtuosísticas de mesmo motivo rítmico. Note-se que as antecipações que ocorrem no final dos c. 105-106-107, geram a sensação de que as frases foram antecipadas metricamente por uma colcheia. Barras de compasso (em verde) foram colocadas para facilitar a visualização do que seria a nova divisão métrica. (Figura 149)

Figura 149 – Sétimo *chorus* da improvisação de Holland em *Mr. P.C.* (John Coltrane) com superposição métrica em 3/4 em **vermelho**; *Enclosures* em círculos em azul; *Lick b'''* em Cm7 em **lilás**; Deslocamento métrico em barras de compasso **verdes**; *Hammer ons* e *pull offs* em **laranja**.

Improv. 7 [01:53]

Fonte: Elaborado pelo autor.

No oitavo *chorus* observa-se outra abordagem composicional que soa como um tema pré composto. Holland utiliza duas frases simples com contornos rítmicos iguais que são estruturadas em pergunta e resposta. A frase *a* (pergunta) é exposta em Cm, nos c. 110-111, seguida pela frase *b* (resposta) nos c. 112-113. Seguindo, a frase *a'*, nos c. 114-115, que possui o mesmo contorno rítmico e melódico da frase *a*, entretanto, encontra-se em Fm, é seguida pela frase *b'*. No último sistema, Holland gera surpresa e tensão ao expor as frases *a* e *b* de forma *outside*. Note-se que a frase *a''* possui os mesmos contornos rítmicos e melódicos da frase *a* e a frase *b''* compartilha as mesmas características com a frase *b*, porém, ambas são tocadas meio tom acima das originais. Mais uma vez, percebe-se que Holland é capaz de, ao mesmo tempo, combinar ideias simples com procedimentos musicais avançados. (Figura 150)

Figura 150 – Oitavo *chorus* da improvisação de Holland em *Mr. P.C.* (John Coltrane) com frase *a* (pergunta) e *b* (resposta) *inside*, e suas variações, em azul; Frase *a''* e *b''* *outside* em vermelho.

Fonte: Elaborado pelo autor.

No nono *chorus*, Holland utiliza sequências motivicas para realizar abordagens *inside-outside* de forma criativa. Note-se que a sequência do motivo formado por duas colcheias com articulação em *pull offs* para uma semínima é exposta por duas vezes de forma *inside* em Cm7 no c. 122. A partir do c. 123, observa-se que as escolhas de notas não pertencem a Cm e, dessa forma, torna-se *outside* até a metade do c. 124, onde há o retorno à tonalidade. Observa-se também que os motivos são separados por intervalos descendentes de 1 tom entre cada, gerando padrões de digitação no braço do contrabaixo. Acredita-se que não há uma preocupação direta com a escolha de notas, mas sim com a repetição dos motivos com o padrão de digitação separados por intervalos de 1 tom.

Na abordagem *inside-outside* seguinte, percebe-se uma sequência de um motivo formado por quatro colcheias que começa nos contratempos dos tempos 1 e 3, e as duas últimas colcheias de cada motivo são ligadas, formando síncopes que geram a sensação de deslocamento rítmico devido aos acentos que antecipam os tempos fortes 1 e 3. Essa sequência é iniciada no c. 126 de forma *inside*, na tonalidade de Fm. Então, a partir da segunda metade do c. 127, percebe-se a tonalidade de F# maior por duas exposições do motivo até a segunda metade do c. 128, onde há o retorno à Cm. Nas duas abordagens *inside-outside*, colchetes na cor azul destacam os procedimentos *inside* e colchetes vermelhos, os trechos *outside*. (Figura 151)

Figura 151 – Nono *chorus* da improvisação de Holland em *Mr. P.C.* (John Coltrane), com seqüências de motivos *inside* em azul e motivos *outside* em vermelho; Arpejos de Ab7M em lilás; Cromatismos em verde; *Hammer on* e *pull offs* em laranja.

Improv. 9 [02:17]

122 Cm⁷ *Inside* *Outside* Cm⁷ h.o. h.o.
 126 Fm⁷ *Inside* *Outside* Cm⁷ *Inside*
 130 Ab⁷ G⁷ Cm⁷ G⁷
 Ab7M Ab7 p.o. p.o. h.o. p.o. p.o. p.o. h.o.

Fonte: Elaborado pelo autor.

No primeiro sistema do décimo *chorus* há frases com abordagem *inside-outside* concebidas por passagens cromáticas ascendentes e descendentes articuladas por *hammer ons* e *pull offs*. Ao longo desse trecho, há escolhas de notas que, comparadas à progressão harmônica da *leadsheet*, parecem ter sido realizadas de forma livre e aleatória, com o propósito de gerar surpresa e tensão. Esse trecho pode ter sido influenciado por uma prática que se tornou conhecida na performance do segundo quinteto clássico de Miles Davis, chamada de “*time, no changes*”. De acordo com John Fordham, era uma forma de tocar que dava ênfase à acompanhamentos rítmicos sem os padrões ditatoriais das progressões harmônicas e que, às vezes, chegavam muito perto da improvisação livre (THE GUARDIAN, 2010). Os músicos seguiam o tempo e a forma da música, mas tocavam de forma livre harmônica e melodicamente. (Figura 152)

Figura 152 – Décimo *chorus* da improvisação de Holland em *Mr. P.C.* (John Coltrane) com cromatismos em verde; *Enclosures* em círculos azuis; *Hammer ons* e *pull offs* em laranja.

Improv. 10 [02:30]

Fonte: Elaborado pelo autor.

No décimo *chorus* encontra-se o procedimento *CESH* – *Contrapuntal Elaboration of Static Harmony*, que pode ser traduzido como *Elaboração Contrapontística de Harmonia Estática*. Coker (1989, p. 87) define o termo *CESH* como um procedimento harmônico no qual um acorde de longa duração possui uma voz que se move enquanto as outras notas do acorde permanecem no mesmo lugar. Na realização de Holland, observa-se que há arpejos descendentes, entretanto, devido ao rápido andamento da performance, algumas notas são digitadas como *ghost notes*. Na frase *a* em Cm, nos c. 146-149 e 153-154, as notas Sol₂, Fá₂ e Dó₂ são mantidas enquanto o movimento descendente ocorre de forma cromática com as notas Dó₃ (tônica), Si₂ (7^a maior), Sib₂ (7^a menor) e Lá₂ (6^a maior) na corda I.

Acredita-se que Holland teve a intenção de tocar os arpejos das tríades, entretanto, a digitação das vozes cromáticas descendentes juntamente com as tríades no andamento rápido da performance é complexa. Na frase *b* em Fm, nos c. 150-151, Holland digita as *ghost notes* estáticas Dó₃, Sib₂ e Fá₂ enquanto toca a linha cromática descendente com as notas Fá₃ (tônica), Mi₃ (7^a maior), Mib₃ (7^a menor) e Ré₃ (6^a maior). No final do *chorus*, encontra-se o *lick a''*, com o cromatismo com as notas Sib₂-Lá₂-Láb₂ na corda I, seguidas pelas notas Fá₂ e Fáb₂ na corda II, realizado com o padrão de digitação de terças maiores. (Figura 153)

Figura 153 – Décimo primeiro *chorus* da improvisação de Holland em *Mr. P.C.* (John Coltrane) com as frases *a* e *b* realizadas com o procedimento *CESH* (Elaboração Contrapontística de Harmonia Estática), em azul; Cromatismos em verde; *Lick a'''* em lilás; *Pull Offs* em laranja

CESH – Contrapuntal Elaboration of Static Harmony

Fonte: Elaborado pelo autor.

A *EdiPA* abaixo possui fotogramas que mostram a digitação utilizada por Holland na realização do *CESH* em Cm. (Figura 154)

Figura 154 – *EdiPA* que mostra a digitação de Holland na realização do *CESH* em Cm, no décimo primeiro *chorus* de *Mr. P.C.* (John Coltrane).

Fonte: Elaborado pelo autor.

O décimo segundo e último *chorus* da improvisação de Holland em *Mr. P.C.* possui aspectos temáticos retirados da melodia. Devido a organização em que os materiais temáticos são apresentados, acredita-se que se trata de um *chorus* previamente composto como parte do

arranjo para anteceder a melodia após a improvisação. A frase *a*, da melodia original do tema, é exposta nos c. 158-159 e seguida pela frase *a'*, que possui o mesmo motivo rítmico, mas é realizada de forma *outside*, na tonalidade de F#m, gerando surpresa e tensão.

Seguindo, o motivo da frase *a* da melodia, concebido por quatro colcheias e uma semínima, é utilizado em sequência nos c. 162-165. Note-se que os motivos são divididos em intervalos descendentes de um tom entre si, e sua sequência resulta no procedimento *outside* nos c. 163-164. Como o motivo é dividido em três tempos, sua sequência resulta na sensação de mudança para uma métrica ternária. As barras e as fórmulas de compasso ternárias (em azul) foram sobrepostas na figura abaixo. No último sistema, encontra-se o *lick a''''* com o cromatismo Sib-Lá-Láb com o padrão de digitação de terça maior nas cordas I e II. (Figura 155)

Figura 155 – Último *chorus* de improvisação em *Mr. P.C.* (John Coltrane), com frase *a* *inside* em azul marinho; Frase *a'* *outside* em F#m em vermelho; Superposição métrica em azul claro e motivos *outside* em vermelho; *Lick a''''* em lilás; Cromatismos em verde; Antecipações em setas marrons.

Improv. 12 [02:54]

158 Cm7 Frase *a* em Cm Cm7 Frase *a'* em F#m - *Outside*

162 Fm7 Cm7 *Outside*

166 Ab7 G7 Cm7 *Lick a''''*

Fonte: Elaborado pelo autor.

Após o último *chorus* preconcebido, o tema de *Mr. P.C.* é exposto novamente e classificado aqui como *Tema''*. De forma criativa e para diferenciar das realizações anteriores, a frase *a* e a frase *b* são expostas uma oitava acima durante os quatro primeiros compassos do *tema''*. Note-se que a frase *b'* com os *kicks* Cm-Bb-Cm também é exposta uma oitava acima no c. 172. No c. 176, há a frase *b''* com os bicordes em intervalos de 5ª justa tocados em Fm, Mib e Cm, diferente da *leadsheet* e das realizações anteriores.

Ao final da exposição do *Tema''*, o último sistema é tocado por três vezes, o que é um procedimento comum entre os músicos de *jazz* para terminar performances de vários *standards* do gênero em *jam sessions*. As duas primeiras exposições das frases *c*, *d* e *b* do último sistema são tocadas a tempo, mantendo o andamento original da performance nos c. 177-184. (Figura 156)

Figura 156 – *Tema''*: terceira e última exposição do tema de *Mr. P.C.* realizada após doze *choruses* de improvisação, com frases *a*, *a'*, *c* e *d*, em azul; E frases *b*, *b'* e *b''* com *kicks* em vermelho.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Entretanto, a terceira e última repetição, a partir do c. 185, é realizada em *rubato*, com *ritardando* e *accelerandi*. A frase *c* é exposta e seguida por uma cadência virtuosística formada por um arpejo de uma oitava e meia e uma frase curta em *Ab7* que termina em *fermata* na nota *Láb*. (Figura 157)

Figura 157 – Cadência com frase *c* em azul e arpejo e frase em *Ab7* em vermelho.

The musical score for Figure 157 is presented in two systems. The first system, starting at measure 182, features a bass clef and a key signature of two flats. It includes a time signature of 3/4 and a tempo marking of [03:19]. The chord progression is *Ab7*, *G7*, *Cm7*, *Bb7*, and *Cm7*. A blue bracket labeled 'Frase c' spans measures 187-189, which are marked 'rit.'. The second system, starting at measure 186, is marked 'Tempo livre' and *mf*. It features a red bracket labeled 'Arpejo e frase em *Ab7*' spanning measures 186-189. This system includes detailed fingering numbers (1, 2, 4) and a triplet of eighth notes in measure 188.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Durante a realização da cadência, observou-se um dedilhado complexo realizado por Holland durante a frase curta em *Ab7* nos c. 188-189. Os fotogramas contidos na *EdiPA* abaixo mostram que Holland digita uma sequência de notas utilizando apenas o dedo 1 da mão esquerda. Acredita-se que isso ocorreu porque trata-se de uma frase improvisada que foi realizada no momento. (Figura 158)

Figura 158 – *EdiPA* com fotogramas que mostram a digitação da frase improvisada com a repetição do dedo 1 da mão esquerda durante o c. 188.

The figure shows an *EdiPA* (Electronic Digital Image Processing) of a musician's left hand. It consists of a sequence of six photographs showing the hand in various positions while playing. A white curved arrow indicates the movement of the first finger. Below the photographs is a musical staff with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The staff shows the notes corresponding to the photographs, with red arrows pointing from the notes to the hand images. The notes are: G4 (finger 4), A4 (finger 4), Bb4 (finger 1), C5 (finger 1), D5 (finger 1), Eb5 (finger 1), F5 (finger 4), G5 (finger 1), Ab5 (finger 2), Bb5 (finger 1), C6 (finger 4). A triplet of eighth notes is indicated over the last three notes of the phrase.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Após a fermata em *Ab7*, a frase *d* é exposta no c. 190 e seguida por outra cadência formada por um arpejo ascendente de *G7* em duas oitavas, nos c. 191-192, e uma frase descendente na escala de *G* tons inteiros nos c. 193-194. Seguindo, há uma sequência virtuosística de figuras de

quíalteras com as notas Mib, Fá e Sol com articulação em *hammer on* nos c. 196-198. (Figura 159)

Figura 159 – Cadência com frase *d* em azul, arpejo de G7 em vermelho, escala de Sol tons inteiros em verde e sequência virtuosística de quiáteras com *hammer ons* em lilás.

190 G7

194

Fonte: Elaborado pelo autor.

A figura abaixo mostra a digitação utilizada por Holland no trecho virtuosístico formada por sequência de figuras em quiáteras nos c. 196-198. Primeiro, Holland digita a nota Mib2 na corda II com o dedo 1, realiza um glissando à nota Fá2 com o mesmo dedo e, então, digita a nota Sol2 na corda solta I. A partir daí, passa a digitar a nota Mib2 com o dedo 1, por meio da articulação em *hammer on*, a nota Fá2 com o dedo 4 e a nota Sol2 na corda solta I. (Figura 160)

Figura 160 – *EdiPA* com fotogramas que mostram a digitação de Holland na realização da sequência de quiáteras articuladas por *hammer ons* em *Mr. P.C.* (John Coltrane).

[03:37]

196

Fonte: Elaborado pelo autor.

Finalizando a performance do arranjo, a frase *d* é exposta seguida pela frase *b* com os *kicks* dos bicordes Cm-Bb-Cm. Para fornecer mais dramaticidade e energia ao final, no c. 200, Holland simula a presença de uma bateria ou uma sessão rítmica combinando os *kicks* nos tempos 1 e 3 com tapas com a mão direita aberta no espelho do instrumento nos tempos 2 e 4 em dinâmica forte. Em seguida, Holland utiliza o mesmo bicorde em intervalo de 5ª justa em Cm para realizar um *pizzicato* no qual a mão direita toca as cordas com movimentos muito rápidos e repetitivos para baixo e para cima, simulando assim a “batida” de um violão ou guitarra. Tal técnica é classificada por Turetzky (1974, p. 7) como *pizzicato tremolo*. (Figura 161)

Figura 161 – Final da performance do arranjo de *Mr. P.C.*, com frase *d* em azul, frase *b* com *kicks* em vermelho, tapas no espelho do instrumento em verde e *pizzicato tremolo* em lilás.

The image shows a musical score for the final of the *Mr. P.C.* arrangement. It is written in bass clef, 4/4 time, with a tempo marking of 105. The score starts at measure 199. The first part, labeled 'Frase d' in blue, consists of a sequence of notes. The second part, labeled 'Frase b - Kicks' in red, features a series of chords: Cm7, Bb7, and Cm7. Above the Bb7 and Cm7 chords, there are 'X' marks indicating 'hit fingerboard' (X = hit fingerboard). Green arrows point to these 'X' marks with the label 'Tapas no espelho do contrabaixo'. The final part of the score is labeled 'Pizzicato tremolo' in purple, showing a rapid, repetitive pattern of notes. A legend at the bottom indicates 'X = hit fingerboard'.

Fonte: Elaborado pelo autor.

As análises da performance de Holland no tema *Mr. P.C.*, de John Coltrane, revelaram um arranjo de estrutura simples, porém, de enorme dificuldade técnica devido ao andamento rápido, em torno de 230 bpm, e por ser repleto de procedimentos melódicos, rítmicos e métricos complexos. O arranjo é estruturado no formato tema-improviso-tema, com duas exposições da melodia seguidas por doze *choruses* de improvisação, uma reexposição da melodia e, por fim, uma coda com cadência em *rubati* que conduz ao final.

Foram identificados diversos elementos composicionais como aumento, diminuição, transformação, espelhamento de ritmos, oitavação de frases do tema, exposição e desenvolvimento de motivos rítmicos e melódicos, escalas pentatônicas, escala de tons inteiros, cadências virtuosísticas, variações de dinâmicas e a elaboração de um *chorus* composto previamente no final da improvisação, que conduz à volta do tema. A improvisação é construída de forma planejada e, a cada *chorus*, novos elementos técnicos e musicais são expostos de forma didática e gradual que aumentam a dificuldade técnica.

Os materiais temáticos são metodicamente expostos, desenvolvidos e concluídos. As abordagens *inside-outside* são exploradas principalmente através de sequências de motivos que começam de forma *inside*, tornam-se *outside* por meio de padrões de digitação com intervalos simétricos no braço do instrumento (oriundos de escalas pentatônicas) e então, resolvidos de forma *inside*. As sequências são utilizadas também para gerar dissonâncias rítmicas e métricas, principalmente através da repetição de agrupamentos motivicos de métrica ternária sobrepostas aos compassos quaternários predominantes, gerando assim diversos tipos de deslocamentos e sensações de mudanças de métrica. Há também a utilização dos motivos em *ride rhythm* tanto para criar efeitos *outside* como para gerar deslocamentos métricos. O conceito “*time, no changes*” foi identificado no décimo *chorus*, com a ocorrência das frases com escolhas de notas que nada tem em comum com a progressão harmônica. O procedimento *CESH*, no décimo primeiro *chorus*, evidencia a abordagem complexa realizada de forma crescente e consciente da improvisação, além de trazer um elemento contrapontístico à realização. Destaca-se a ampla utilização dos *licks a e b*, cujo contornos melódicos evidenciam os padrões de replicação característicos ao repertório de frases de Holland. Destaca-se o padrão de digitação com intervalos de 3ª maior no cromatismo descendente com as notas Sib2-Lá2-Láb2 digitadas na corda I e as notas Fáb2 e Fáb2 digitadas na corda II. Há também arpejos de tétradas que são realizados com duas notas digitadas na corda I e duas na corda II.

Quanto às técnicas tradicionais e estendidas, foram identificados o uso de cordas duplas adjacentes (Cordas I e II, II e III) e afastadas (Cordas II e IV) que enfatizam aspectos harmônicos e rítmicos, especialmente através dos *kicks Cm-Bb-Cm*. Os *kicks* e o *pizzicato tremolo* serviram para enfatizar características idiomáticas de uma guitarra em estilos como o *rock n' roll*. Já as batidas no espelho do instrumento enfatizam aspectos idiomáticos de uma bateria. Destaca-se também a extensa utilização de *enclosures* que, além de embelezar as notas, evidenciam a consciência e o senso de direção de frase de Holland. Importante mencionar também a ampla utilização das articulações em *hammer ons* e *pull offs*, contribuem com as realizações virtuosísticas porque economizam golpes de *pizzicato* na mão direita e remetem aos fraseados idiomáticos de instrumentos de sopro no *jazz*. Acredita-se que os diversos elementos técnicos e musicais identificados nessa análise possam servir como um valioso material para o estudo do contrabaixo e também de improvisação para instrumentistas de todos os níveis.

CAPÍTULO 8 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho de natureza analítica e criativa, é um estudo de caso focado nas práticas de performance do contrabaixista britânico Dave Holland (1946) e utilizou como fonte primária o vídeo do concerto *Dave Holland Solo at JazzBaltica 2003*, no qual toda a performance é realizada na instrumentação contrabaixo solista sem acompanhamento. Após a seleção das cinco peças para serem analisadas, concebeu-se duas outras fontes primárias por meio de transcrições baseadas na percepção atenta de sons dos áudios e imagens dos excertos de vídeo: 1) As transcrições da performance dessas peças realizadas por Holland nesse concerto; e 2) As *leadsheets* (editadas pelo autor) das peças tocadas por Holland utilizadas como fontes de dados analíticos e comparativos. Refere-se à estas duas fontes como sendo primárias porque, sem as mesmas, a presente pesquisa não seria possível.

Esse trabalho teve como objetivo a compreensão dos aspectos de arranjo e improvisação do contrabaixo solo nas performances das cinco peças selecionadas e que fazem parte da gravação em vídeo *Dave Holland Solo at JazzBaltica 2003*. Por meio de análises de áudio, vídeo e análises musicais das transcrições em forma de partitura, buscou-se a identificação, a análise, a compreensão e a apresentação dos aspectos considerados relevantes às práticas de performance de Holland. E, assim, com o propósito de fornecer materiais significativos ao estudo e um modelo para a prática e a popularização do contrabaixo sem acompanhamento.

Procurando compreender as características estilísticas de Holland, buscou-se mapear os contextos social e profissional nos quais esteve inserido desde sua infância na cidade de Wolverhampton, na Inglaterra. Holland se envolveu com instrumentos de cordas ainda na infância, e a partir da adolescência, começou a tocar baixo elétrico e, em seguida, contrabaixo acústico. Estudou contrabaixo de maneira não-formal, procurando emular a sonoridade de alguns de seus ídolos, como Ray Brown, Leroy Vinnegar, Charles Mingus, Scott LaFaro, Jimmy Garrison, Gary Peacock e Oscar Pettiford (MCRAE, 1984, p. 83). Ao se mudar para Londres, recebeu estudos formais de música e contrabaixo na *Guildhall School of Music and Drama*, onde era o primeiro contrabaixista da orquestra, e ali foi influenciado pela música de Messiaen, Bartók e Stravinsky. Em Londres, foi influenciado pela improvisação coletiva através da música de Louis Armstrong e King Oliver durante o renascimento do estilo *New Orleans* que ocorreu naquela cidade durante a década de 1960. Em outra vertente, o ambiente

multicultural londrino possibilitou que Holland fosse influenciado pela complexidade rítmica e o aspecto polifônico de estilos musicais não ocidentais, tais como a música da Índia, do Afeganistão e da África Central.

Holland se tornou um contrabaixista ativo no cenário do *jazz* londrino e fazia parte do *Spontaneous Music Ensemble*, que era o grupo musical de base no *Ronnie Scott Club*, famoso clube de *jazz* em Londres. Através desse grupo em que acompanhava grandes nomes do *jazz* norte americano, como Joe Henderson, Ben Webster e Coleman Hawkins, Holland adquiriu experiências profissionais que contribuíram para dar visibilidade e impulsionar sua carreira (CARR, 2000). A virada na carreira ocorreu no ano de 1968, quando Holland se juntou ao renomado quinteto de Miles Davis por dois anos (HOLLAND, 2022). Entretanto, desejando dedicar-se mais ao contrabaixo acústico e à estilos musicais ligados ao *free jazz*, Holland decidiu deixar o grupo de Miles no início da década de 1970.

Considerando sua produção dentro da instrumentação contrabaixo solista sem acompanhamento, Holland lançou o álbum *Emerald Tears* em 1977. Na década de 1980, após se recuperar de um ataque cardíaco, Holland passou por um período estudando violoncelo, e gravou o álbum solo *Life Cycle*. Em decorrência de sua carreira repleta de projetos como *sideman* e *bandleader*, Holland só lançaria um novo projeto solo em 1993, através do álbum *Ones All*. Por fim, após dez anos, apresentou o concerto *Dave Holland Solo at JazzBaltica 2003*, cuja gravação em vídeo é a fonte primária utilizada nesse trabalho.

Os procedimentos metodológicos foram diversos e partiram inicialmente das transcrições em forma de partitura e de observação auditiva e visual das gravações. Para isso, as performances de cada arranjo foram tiradas de ouvido através do *software Transcribe!*, o que permitiu que andamentos fossem manipulados durante as ocorrências de trechos virtuosísticos nos quais a velocidade de execução de frases dificultam a percepção do que foi tocado. Ao mesmo tempo, os elementos identificados nos áudios eram grafados em pauta por meio do *software* de notação musical *Sibelius*. A seleção das peças a serem transcritas e analisadas se deu visando mais variedade, de acordo com as diferenças de características de estilo, caráter, forma, andamento e, principalmente, da presença de abordagens técnicas, melódicas, rítmicas e métricas consideradas relevantes. Portanto, as cinco peças selecionadas foram: 1) *Three Step Dance*, de Glen Moore; 2) *I'll Be Seeing You*, de Sammy Fain; 3) *The Whirling Dervish*, de Dave Holland; 4) *Goodbye Pork Pie Hat*, de Charles Mingus; 5) *Mr.P.C.*, de John Coltrane.

Durante os processos de transcrição e notação, as *leadsheets* foram editadas e utilizadas como elemento comparativo para identificação das características melódicas, rítmicas, métricas e harmônicas. O método de análise musical de Grela (1992) e seus modelos analíticos paramétrico, comparativo, funcional e de inter-relações contribuíram com a identificação das estruturas formais e interpretativas das performances. O conceito de recursos dramáticos, trazidos por Baker (BAKER apud FABRIS, 2010, p. 10) também contribuíram com a identificação e a notação de elementos interpretativos, tais como vibratos, *glissandos*, portamentos, articulações, padrões de digitação e outros recursos que de alguma forma influenciam no resultado sonoro.

As análises comparativas de padrões estéticos dos diversos elementos musicais contidos nas realizações de Holland receberam enorme contribuição de Santiago (2006), que baseado nos conceitos de Martin (1996), Kernfeld (1983) e Berliner (1994), sugere modelos e fórmulas para a identificação e classificação de estilos de improvisação e fraseados. Os autores Coker (1989) e Levine (1995) também contribuíram com a classificação de diversos conceitos inerentes ao vocabulário do *jazz*. Os processos analíticos referentes aos conceitos teóricos da música, como análise harmônica, identificação de escalas e arpejos, frase, semifrase, períodos, estruturas, análise musical, ornamentos, entre outros, foram embasados pelos seguintes materiais didáticos: *Teaching of Jazz*, de Jerry Coker (1989), *Harmonic Practices in Tonal Music*, de Robert Gauldin (2004), *Jazz styles: History and Analysis*, de Marc Gridley (2009), *Theory for Today's Musician*, de Ralph Turek (2007), *Harmonia: Método Prático*, vol: 1, 2 e 3, de Ian Guest (2006, 2010, 2017), *Teoria da Música*, de Bohumil Med (1996), *The Jazz Piano Book*, de Mark Levine (1995).

As diversas abordagens rítmicas e métricas identificadas nas práticas de performance de Holland evidenciaram a necessidade por matérias que pudessem contribuir com suas classificações. O artigo *A Polirritmia e suas Derivações, Associações e Similaridades Musicais*, de Pauli e Paiva (2015), a tese *Polirrítmicos nos Estudos de György Ligeti*, de Sara Cohen (2007), o método *Intro to Polirhythms: Contracting and Expanding Time Within Form*, de Hoenig e Weidenmueller (2009) e o livro de teoria musical *Harmonic Practice in Tonal Music*, de Robert Gauldin (2004) foram alguns dos trabalhos que contribuíram de forma significativa com as análises referentes à ritmo e métrica. Finalmente, as análises do binômio som-imagem foram realizadas através do método de Borém (2016), *mAAVm* (Método de Análises de Áudios e

Vídeos de Música), principalmente sua ferramenta *EdiPA* (Edição de Performance Audiovisual), que contribuiu com a visualização de aspectos de dedilhado, entre outros.

Constatou-se que, na formação de Holland, houve tanto estudos musicais não-formais, a partir de gravações de contrabaixistas de *jazz* que o influenciaram, como estudos formais, com os quais refinou sua técnica de contrabaixo e conhecimento musical teórico, incluindo o repertório erudito através da posição de contrabaixista principal da *Guildhall School of Music and Drama*. Portanto, observou-se que dentro das práticas de performance de Holland, técnicas e conceitos do autodidatismo, técnicas acadêmicas avançadas e influências musicais populares e eruditas ocidentais e orientais convivem harmoniosamente e tornam sua forma de tocar contrabaixo única. As análises dos contextos sociais, culturais, acadêmico e profissionais juntamente às análises de suas práticas de performance no concerto *Dave Holland Solo at JazzBaltica 2003* mostraram que suas realizações musicais não aconteceram de forma momentânea, e que, na verdade, existe um planejamento minucioso decorrente de sua experiência que torna sua performance uma vitrine repleta de abordagens técnicas e musicais no contrabaixo solo.

As análises de seus recursos dramáticos revelaram uma série de abordagens interpretativas. Os vibratos, representados em minhas transcrições por linhas onduladas acima das notas, são realizados com muita amplitude, e intercalados às articulações em *tenuto*, tornam o som de Holland quente, cheio e expressivo. Os tenutos são utilizados também para enfatizar notas importantes durante as realizações de fraseados virtuosísticos. Através da combinação de diferentes tipos *pizzicatos* com as abordagens de mão esquerda, Holland fornece uma variedade de articulações que influenciam no resultado de suas interpretações musicais, tais como staccatos, marcatos, acentuações, *ghost notes*, microrritmos, entre outros. Os *glissandos* e portamentos trazem características interpretativas que provavelmente foram influenciadas por estilos como o *blues*. As articulações em *hammer on* e *pull offs* embelezam as interpretações, contribuem de forma significativa com a realização técnica de fraseados virtuosísticos e fornecem às frases uma sonoridade idiomática característica de instrumentos de sopro em estilos como o *bebop*. A extensa utilização de *enclosures* contribui para embelezar e proporcionar sentido melódico e coerência aos fraseados, além de evidenciar a consciência das escolhas de notas de Holland. Apojaturas diatônicas e cromáticas superiores e inferiores foram amplamente observadas e também contribuem para embelezar e fornecer sentido às frases.

O virtuosismo de Holland foi apresentado através da identificação de diversas técnicas tradicionais e estendidas contidas em sua performance. Destacam-se as diferentes formas de posicionamento de mão direita, como a posição oblíqua em relação ao espelho do instrumento em que os *pizzicatos* são realizados com os dedos indicador (1) e médio (2), proporcionando uma sonoridade mais cheia e expressiva; e a posição transversal em relação ao espelho, com *pizzicatos* realizados com os dedos indicador (1) e anelar (3), que é utilizada para realizar fraseados mais rápidos e complexos. Não foi possível identificar se Holland utiliza a técnica de *pizzicatos* utilizando três dedos consecutivos (indicador, médio e anelar). Observou-se, em algumas imagens, que na posição transversal, os dedos médio (2) e anelar (3) ficam juntos na realização dos *pizzicatos*. O *pizzicato tremolo* foi uma técnica utilizada para simular práticas idiomáticas de uma guitarra e remete à estilos mais pesados, como o *rock n' roll*. Já as batidas com a palma da mão direita aberta no espelho do instrumento, classificada nas transcrições como *palm hit*, simularam características idiomáticas que remetem às frases ou viradas de uma bateria. Cordas duplas foram identificadas em todas as combinações possíveis, tanto adjacentes (Cordas I e II, II e III, III e IV) como afastadas (Corda I e III, I e IV, II e IV), e serviram para a realização de aspectos harmônicos e rítmicos, como os *kicks* dos acordes D, A e E em *Three Step Dance*, e dos acordes Cm-Bb-Cm em *Mr. P.C.*. Destacam-se também arpejos e frases escalar-interválicas realizados em cordas duplas adjacentes em um padrão de digitação com duas notas para cada corda.

As abordagens harmônicas foram identificadas na forma de bicordes, tricordes e até uma ocorrência de tetracorde, e foram utilizados para fornecer acompanhamento harmônico às melodias. Em *Goodbye Pork Pie Hat*, as harmonizações ocorrem tanto de forma simultânea, com nota da melodia e baixo soando ao mesmo tempo, como em formato mais contrapontístico, com as notas do baixo alocadas em pontos estratégicos das subdivisões da melodia. Em *I'll Be Seeing You*, as harmonizações ocorrem de forma simultânea, mas também de forma arpejada, evidenciando sua influência pela escrita de J. S. Bach nas *Suítes para Violoncelo*. Importante mencionar que, no caso dessas duas peças citadas acima, a tonalidade foi alterada para que as características idiomáticas do instrumento contribuíssem com as realizações melódicas e harmônicas simultâneas por meio de harmônicos e notas soltas. No caso de *Three Step Dance*, as abordagens harmônicas são, em sua maioria, realizadas pelas notas da melodia tocadas sobre pedais de acompanhamento em ostinato em cordas soltas, e em *The Whirling Dervish*, os bicordes com as notas da melodia e do baixo são arpejados muito rapidamente.

Em suas realizações, Holland utiliza diversos elementos composicionais, tais como aumento, diminuição, transformação, espelhamento, oitavação de frases da melodia, citação de semifrases, frases e motivos provenientes dos temas, sequências, agrupamentos motivicos, ostinatos, *vamps*, interlúdios, estruturas em pergunta e resposta, codas, introduções, cadências, etc. Dinâmicas são utilizadas com maior abundância nas baladas, como *I'll Be Seeing You* e *Goodbye Pork Pie Hat*, e são combinadas com variações de andamento através de respirações de frase, rubatos, accelerandos, ritardandos e fermatas. Como contraste, há os temas que são tocados com pouca variação de dinâmica e nenhuma variação de andamento, como *Three Step Dance*, *The Whirling Dervish* e *Mr. P.C.*. A capacidade de tocar e manter andamentos rápidos de forma consciente e controlada é, de fato, uma característica musical de Holland que impressiona.

Em seus improvisos foram identificados os modelos escalar-interválico, temático e motivico, que são combinados de forma equilibrada e coerente. Holland frequentemente desenvolve suas ideias melódicas a partir de estruturas motivicas ou temáticas curtas que são sequenciadas, agrupadas, transformadas, espelhadas, desenvolvidas e concluídas com enorme coerência e que, provavelmente são conceitos influenciados pela música de Messiaen, Bartók e Stravinsky. Sequências de agrupamentos motivicos curtos são utilizados para construir abordagens *inside-outside* através de intervalos simétricos de mesmo padrão de digitação no braço do instrumento, gerando surpresa e tensão. Sequências de agrupamentos motivicos curtos são utilizados também para gerar diversos tipos de dissonâncias rítmicas e métricas, que é uma das principais características que tornam o estilo de Holland único. Ao longo das performances, o ouvinte é constantemente surpreendido por deslocamentos rítmicos, antecipações, hemíolas, síncope, substituições de divisões de tempo, deslocamentos métricos e superposições de agrupamentos motivicos de métrica ternária sobre compassos quaternários, gerando a sensação de mudança de métrica. Foram identificados também diversos tipos de fórmulas, tais como frases cromáticas descendentes em cordas duplas adjacentes com um padrão de digitação de terça maior na mão esquerda, *licks* na forma de frases curtas com características idiomáticas de instrumentos de sopro, e os *pathways*, que frequentemente aparecem como agrupamentos motivicos formados por arpejos de tétrades realizadas em um padrão de digitação com duas notas em cada corda.

De uma maneira geral, este trabalho identificou diversos elementos simples de serem realizados musicalmente e tecnicamente, ao mesmo tempo em que observou elementos extremamente complexos, de difícil assimilação tanto de realização técnica quanto musical. O que conduz

diretamente à reflexão de Holland sobre sua abordagem musical: “Estou tentando criar música que existe em múltiplos níveis, com elementos mais simples misturados com elementos mais complexos...” (HOLLAND, 2022).

Finalmente, este conjunto de cinco estudos de caso teve o objetivo de identificar, analisar, compreender e apresentar características e conceitos considerados relevantes sobre as práticas de performance do contrabaixista Dave Holland e sua abordagem no contrabaixo sem acompanhamento. Partindo das fontes primárias, o concerto *Dave Holland Solo at JazzBaltica 2003* e as *leadsheets* dos temas selecionados, editadas pelo autor desse trabalho, produziu-se mais duas fontes primárias: as transcrições dos exemplos e em forma de partitura dos arranjos apresentados por Holland em seu concerto e suas respectivas *EdiPs* completas (BORÉM, 2018). Espera-se que as transcrições (anexadas ao final dessa tese) e as análises aqui apresentadas possam servir como uma ferramenta relevante não apenas para a compreensão das práticas de performance e o estilo musical de Holland, mas também como material didático relevante ao aprendizado, o estudo, o ensino e a prática de diversas técnicas de arranjo e improvisação do contrabaixo sem acompanhamento em música popular.

REFERÊNCIAS

- AEBERSOLD, Jamey. **A New Approach to Jazz Improvisation**. Volume 27. New Albany: Jamey Aebersold, 1983.
- ALVES, Cléber José Bernardes. **Paulo Moura e a Bossa Nova Instrumental: análises e reflexões sobre práticas interpretativas e arranjos (1968-1969)** Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Música da UFMG, 2019.
- BERLINER, Paul F. **Thinking in Jazz: The Infinitive Art of Improvisation**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- BERENDT, Joaquim E. **The Jazz Book: From Ragtime to Fusion and Beyond**. New York: Lawrence Hill Books, 1992.
- BORÉM, Fausto. **mAAVm: um Método de Análises de Áudios e Vídeos de Música e suas Ferramentas**. Belo Horizonte: UFMG (Projeto de pesquisa submetido ao CNPq) 2018.
- BORÉM, Fausto. **MaPA e EdiPA: Duas Ferramentas Analíticas para as Relações Texto-Som-Imagem em Vídeos de Música**. Música theórica. Salvador: TeMA, p.1-37. 2016.
- CARR, Ian. **“Dave Holland.” Jazz: The Rough Guide**, 2ª ed. Edited by Orla Duane. London: Rough Guides, 2000.
- CARR, Ian; PRIESTLEY, Brian. **Jazz: The Essential Companion**. New York: Prentice Hall Press, 1988.
- CHALMERS, Geoff. **Dave Holland – Live Interview at the 2021 Dutch Double Bass Festival**. Produção de Dutch Double Bass Festival. 2 Dez. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=voSYu31u3Uo>. Acesso em: 5 de outubro de 2022.
- COHEN, Sara. **Polirrítmos nos Estudos para piano de György Ligeti** (primeiro caderno). Rio de Janeiro, 193p. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, UNIRIO, 2007.
- COKER, Jerry. (1989). **Teaching of Jazz**. Rottenburg: Advance Music. ^[1]_{SEP}
- DOUG, Ramsey. **Jazz Matters: Reflections on the Music & Some of Its Makers**. London: The University of Arkansas Press, 1989.
- DOWNBEAT. **Home Page**. Disponível em: <https://www.downbeat.com/> Acesso em: 6 de outubro de 2022.
- EVANS, Tony Dudley. **Dave Holland Interview with Tony Dudley Evans (Cheltenham Jazz Festival 2010)**. Produção de Cheltenham Festivals. 29 Mar. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=59zxSJ2XVZU&t=434s>. Acesso em: 10 de abril de 2023.
- FABRIS, Bernardo Vescovi. **O Saxofone de Nivaldo Ornelas e Seus Arredores: investigação e análise de características musicais híbridas em sua obra e interpretação**.

(Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, UFRJ, 2010.

FORDHAM, John. 50 great moments in jazz: How Miles Davis's second quintet changed jazz. **The Guardian**, 13 Out. 2010. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2010/oct/13/miles-davis-second-great-quintet>. Acesso em: 08 de maio de 2022.

GAULDIN, Robert. **Harmonic Practice in Tonal Music**. 2. ed. New York: W. W. Norton & Company, Inc, 2004.

GILBERT, Andrew. A man alone: solo bass conversations with Dave Holland. **Kqed Arts**, 20 mar. 2018. Disponível em: <https://www.kqed.org/arts/13827359/bass-conversations-with-dave-holland>. Acesso em: 5 de fevereiro de 2019.

GRIDLEY, Marc C. **Jazz Styles: History and Analysis**. 10ª ed. Edited by Sarah Touborg. New Jersey: Pearson Education, 2009.

GRELA, Dante. **Análisis Musical: una propuesta metodológica**. Rosário [Argentina]: Apostila, 1992.

GUEST, Ian. **Harmonia, 1: Método Prático**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

GUEST, Ian. **Harmonia, 2: Método Prático**. 3ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 2006.

GUEST, Ian. **Harmonia Método Prático: modalismo**. 1ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 2017.

HAZELL, Ed. "Dave Holland." In: **The New Grove Dictionary of Jazz**, 2ª ed. Edited by Barry Kernfeld, 2: 265. New York: Grove Dictionaries, 2002.

HOENIG, Ari; WEIDENMULLER, Johannes. **Intro to Polyrhythms: Contracting and Expanding Time Within Form**, Vol. 01. Pacific: Mel Bay Publications, 2009.

HOLLEY, Major. **"Dave Holland." The Virgin Encyclopedia of Jazz**. Edited by Colin Larkin. London: Muze UK Ltd, 1999.

HOLLAND, Dave. **All About Jazz**. Disponível em: <https://www.allaboutjazz.com/musicians/dave-holland>. Acesso em: 6 de outubro de 2022.

HOLLAND, Dave. **Home page**. Disponível em: <https://daveholland.com/>. Acesso em: 21 de junho de 2023.

JENKINS, Todd S. **"Dave Holland." Free Jazz and Free Improvisation: An Encyclopedia**. Edited by Todd S. Jenkins. London: Greenwood Press, 2004.

JONES, John Bush. **The Songs That Fought the War: popular music and the home front, 1939 – 1945**. University Press of New England, 2006.

LAWS, Christopher. **Behind the Song: Charles Mingus – “Goodbye Pork Pie Hat”**. 20 de julho de 2016. Disponível em: <https://culturedarm.com/behind-the-song-charles-mingus-goodbye-pork-pie-hat/>. Acesso em: 30 de abril de 2022.

LEVINE, Mark. **The Jazz Theory Book**. Petaluma, CA: Sher Music CO, 1995.

LIEBMAN, Jon. **Dave Holland**. 2 set. 2013. Disponível em: <https://forbassplayersonly.com/interview-dave-holland/>. Acesso em: 15 set. 2022.

LYONS, Ben. **The 101 Best Jazz Albums: A History of Jazz on Records**. New York: William Morrow and Company Inc, 1980.

MARANESI, Elenice. **O Piano Popular de César Camargo Mariano: a descrição de um processo de transcrição**. 2005. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal de Goiás.

MARTIN, Henri. **Charlie Parker and thematic improvisation**. United States of America: Scarecrow Press, INC. 1996.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4. ed. rev. e ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MEYER, Leonard B. **Style and Music: theory, history and ideology**. The University of Chicago Press, Ltd., London, 1989.

MICHEL, Karen. **“Dave Holland: A Jazz Bassist’s Bassist.”** NPR Music, 2012. Disponível em: <https://www.npr.org/2010/07/23/128213469/dave-holland-a-jazz-bassists-bassist>. Acesso em: 17 de junho de 2023.

MILKOWSKY, Bill. **Dave Holland: A Bassists’ Tribute**. JazzTimes. 30 de setembro de 2020. Disponível em: <https://jazztimes.com/features/interviews/dave-holland-a-bassists-tribute/>. Acesso em: 9 de outubro de 2022.

OH, L. M. H. (2005). **New method of rhythmic improvisation for the jazz bassist: an interdisciplinary study of Dave Holland’s rhythmic approach to bass improvisation and North Indian rhythmic patterns**. Disponível em: https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/235/. Acesso em: 5 de fevereiro de 2019.

OUSLEY Jr., Larry James. **“Solo Techniques for Unaccompanied Pizzicato Jazz Double Bass.”** Dissertação (Ph.D.), University of Miami, 2008.

PAULI, Elvis; PAIVA, Rodrigo Gudin. **A Polirritmia e suas Derivações, Associações e Similaridades Musicais**. Revista Música Hodie, Goiânia, V.15 - n.1, 2015, p. 87-103.

PRASAD, Anil. **Dave Holland: Fundamental Truths**. Innerviews: Music Without Borders, 2022. <https://www.innerviews.org/inner/holland2.html>. Acesso em: 17 de junho de 2023.

PANKEN, Ted. **For Dave Holland’s 65th Birthday**. 01 de outubro de 2011. Disponível em: <https://tedpanken.wordpress.com/2011/10/01/for-dave-hollands-65th-birthday-a-jazziz-feature-from-2002-a-downbeat-feature-from-2005-and-a-wkcr-interview-from-2008/>. Acesso em: 17 de junho de 2023.

PANKEN, Ted. **For John Surman's 72nd Birthday, a Jazziz Feature Article from 2009**. 30 ago. 2016. Disponível em: <https://tedpanken.wordpress.com/tag/dave-holland/>. Acesso em: 15 fev. 2019.

QUEIROZ, André Machado. **Esdra "Neném" Ferreira: uma investigação sobre seu estilo de tocar bateria**. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Música da UFMG, 2021.

RE, Adrien M. (2004). **The role of transcription in jazz improvisation: Examining the Aural Imitative Approach in Jazz Pedagogy**. Ball State University, Muncie. Disponível em: https://bsu.summon.serialssolutions.com/#!/search?ho=t&include.ft.matches=t&l=en&q=1285406-01bsu_inst. Acesso em: 5 de fevereiro de 2019. (Tese de Doutorado em Música)

RIBEIRO, Hugo L. **Transcrição Musical: Qual a sua importância, qual o seu futuro?** Salvador: UFBA, 2018. Disponível em: <https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Ribeiro-Transcricao.pdf>. Acesso em: 10 de junho de 2022.

ROBINSON, J. Bradford. "Free Jazz." In **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, 2ª ed. Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell, 9: 222. New York: Grove Dictionaries, 2001.

SADIE, Stanley. Transcrição. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa/editado por Stanley Sadie. Editora – assistente, Alison Latham. Tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SANTIAGO, Gabriel da Fonsêca. **Improvisação Musical**: técnicas de composição aplicadas à performance instrumental. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

SEEGER, Charles. **Prescriptive and Descriptive Music-Writing**. *The Musical Quarterly*, v. 44, n. 02, p. 184-195, 1958.

SHER, Chuck. **The New Real Book**. Petaluma, CA: Sher Music Co, 1988.

SHIPTON, Alyn. "Double Bass." In **The New Grove Dictionary of Jazz**, 2ª ed. Edited by Barry Kernfeld, 1: 643. New York: Grove Dictionaries, 2001.

TUREK, Ralph. **Theory for Today's Musician**. New York: The McGraw-Hill Companies, Inc. 2007.

TURETZKY, Bertram. **The Contemporary Contrabass**. Los Angeles: University of California Press, 1974.

VIEIRA, Alexandre de Souza. **A Integração da voz com o contrabaixo acústico: criação e interpretação**. Dissertação (Mestrado em música), Programa de Pós-Graduação Profissional em Música. UFBA, 2018.

YANOW, Scott. **Jazz: A Regional Exploration**. London: Greenwood Press, 2005.

LEITURA RECOMENDADA

BUTTERFIELD, Craig. “**The Improvisational Language of Niels-Henning Orsted Pedersen: A Performance Study.**” Ph.D. diss., University of North Texas, 2008.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Música.** Universidade Estadual do Maranhão. Curso de Licenciatura em Música. São Luis: UEMA, 2017.

HOLMES, Thom. “**Miles Davis.**” *Jazz: American Popular Music.* Edited by Richard Carlin. New York: Facts on File Inc, 2006.

REFERÊNCIAS DE ÁUDIO E VÍDEO

COHEN, Marc. Friends. Oblivion Records. 1973. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/5IzL0TrO87OSMBQc8OCG1O#login>. Acesso em: 23 de dezembro de 2022.

CHALMERS, Geoff. **Dave Holland – Live Interview at the 2021 Dutch Double Bass Festival.** Produção de Dutch Double Bass Festival. 2 de dezembro de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=voSYu31u3Uo>. Acesso em: 5 de outubro de 2022.

EVANS, Tony Dudley. **Dave Holland Interview with Tony Dudley Evans (Cheltenham Jazz Festival 2010).** Produção de Cheltenham Festivals. 29 de março de 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=59zxSJ2XVZU&t=434s>. Acesso em: 10 de abril de 2023.

HOLLAND, Dave. **Dave Holland Solo at JazzBaltica 2003.** Produção de JazzBaltica. Salzau: Große Konzertscheue, 4 de julho de 2003. 51min59s, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DkUSBCrMqts&t=195s>. Acesso em: 20 de abril de 2023.

HOLLAND, Dave. **Dave Holland plays Goodbye Pork Pie Hat (Charles Mingus) at JazzBaltica 2003.** Edição de Pablo Souza. 3 de agosto de 2022. 05min47s, son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IfCJS_FHeAo. Acesso em: 30 de junho de 2023.

HOLLAND, Dave. **Dave Holland plays I’ll Be Seeing You (Sammy Fain) at JazzBaltica 2003.** Edição de Pablo Souza. 28 de setembro de 2022. 04min23s, son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=I2kgo2NOE_w&t=183s. Acesso em: 30 de junho de 2023.

HOLLAND, Dave. **Dave Holland plays Mr. P.C. (John Coltrane) at JazzBaltica 2003.** Edição de Pablo Souza. 28 de setembro de 2022. 04min21s, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nj-gBEgQhyo>. Acesso em: 30 de junho de 2023.

HOLLAND, Dave. **Dave Holland plays Three Step Dance (Glen Moore) at JazzBaltica 2003.** Edição de Pablo Souza. 28 de setembro de 2022. 07min02s, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=La2qGdTVbiE>. Acesso em: 30 de junho de 2023.

HOLLAND, Dave. **Dave Holland plays The Whirling Dervish (Dave Holland) at JazzBaltica 2003**. Edição de Pablo Souza. 22 de setembro de 2022. 05m35s, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=snYxx-Zn97Q&t=19s>. Acesso em: 30 de junho de 2023.

ANEXO: TRANSCRIÇÕES DOS ARRANJOS ANALISADOS

(A partir da próxima página)

Three Step Dance

As played by Dave Holland at JazzBaltica 2003

Transcribed by Pablo Souza

Intro [00:02]

Glen Moore

Performed by Dave Holland

♩ = 95
E⁷



A [00:19]



B [00:32]



2

C [00:50]

24 

mf

26 

mp

D [01:01]

29 

mf

31 

33 

mp

E [01:16]

35 

mf

38 

40 *A*⁷

42 *D* *A* *E*⁷

f *mp*

F [01:38]

46 *E*⁷

mf

48 *E*⁷

50 *E*⁷

mp

G [01:52]

52 *E*⁷

mf

54 *E*⁷

56 *E*⁷

58 *E*⁷

4

H [02:10]

61 F^7 *mf*

64 A^7

66 A^7 *mp*

I [02:23]

68 A^7 *mf*

70 A^7

72 A^7 *mp*

J [02:36]

75 A^7 *mf*

78 A^7

K |02:47|

87 *A⁷*

mf

83 *A⁷*

mf

86 *A⁷*

mf

89 *A⁷*

mp

97 *D* *A* *E⁷*

Palm hit

f *mp*

L |03:12|

94 *E⁷*

mf *f* *mf*

97

mf

99 *A⁷*

f *mf*

101 *A⁷*

mf

6

M [03:31]

104 E^7
mp

107 E^7
mf

110 E^7

112 E^7
mp

N [03:48]

114 E^7
mf

116 E^7

118 E^7
mp

O [04:02]

121 E^7 E^7 E^7
p *mp* *mf*

124 A^7 E^7
f *mp*

127 E^7

R [04:57]

151 A^7

mf

153 A^7

155 A^7

f

157 A^7

mf *mp*

S [05:13]

160 A^7

162 A^7

164 A^7

167 D A^7 E^7

T [05:31]

170 *mf*

172

174 *mp*

U [05:44]

177 *mf*

179 *p* *mf*

181

183

185

10

V [06:02]

187 A^7

f

189 A^7

191 A^7 D A^7

mf

Final [06:16]

193 E^7

mp

195 E^7

197 E^7

199 E^7

f

201 E^7

mp

203 E^7 rit.

mp

I'll Be Seeing You

As played by Dave Holland at JazzBaltica 2003

Transcribed by Pablo Souza

Samy Fain

Performed by Dave Holland

A [00:03]

$\bullet = 60$ *mf* *accel.* *rit.* *accel.* *rit.*

Gmaj⁷ B⁷ Em⁷ Am⁷ E⁷

6 *mf* *accel.* *rit.*

Am⁷ D⁷ Gmaj⁷ B⁷

10 *mp* *rit.* *p*

Em⁷ Am⁷ D⁷ Gmaj⁷ D⁷

74 *mp* *p*

Detailed description of the musical score: The score is written for bass clef in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two main sections, A and B. Section A begins at measure 3 and ends at measure 14. It features a tempo of 60 beats per minute and a dynamic of mezzo-forte (mf). The melody is primarily in the right hand, with some bass notes in the left hand. Chord changes are indicated above the staff: Gmaj7, B7, Em7, Am7, E7, Am7, D7, Gmaj7, and B7. Performance instructions include 'accel.' and 'rit.'. Section B starts at measure 16 and ends at measure 26. It begins with a dynamic of mezzo-piano (mp) and includes 'rit.' and 'p' markings. Chord changes are Em7, Am7, D7, Gmaj7, and D7. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

2

C |00:47|

18 *mf* *accel.* *rit.*

Gmaj7 B7 Em7 Am7 E7

22 *f* *accel.* *rit.*

Am7 D7 Bm7(b5) E7

D |01:08|

26 *mf* *accel.* *rit.*

Am7 B7 Em7 A7

30 *mf* *rit.* *accel.* *rit.*

Am7 Eb6 D7

33 *accel.* *rit.*

E |01:47|

35 *G*maj7 *accel.* *B*7 *E*m7 *A*m7 *E*7 *rit.*

39 *accel.* *A*m7 *D*7 *G*maj7 *rit.* *B*7

F |02:10|

43 *accel.* *E*m7 *A*m7

47 *D*7 *rit.* *G*maj7 *D*7 *rit.*

G |02:35|

51 *G*maj7 *B*7 *E*m7 *A*m7 *E*7

accel.

55 *A*m7 *D*7 *B*m7(b5) *E*7 *rit.*

4 **H** [02:58]

59 *f* *Am*⁷ *accel.* *B*⁷ *Em*⁷ *mp*

62 *A*⁷ *rit.* *accel.* *f* *Am*⁷

64 *E*^b₆ *rit.* *D*⁷ **I** [03:26] *accel.* *mf*

67

70 *rit.* *mp*

73 *rit.*

The Whirling Dervish

As played by Dave Holland at JazzBaltica 2003
Transcribed by Pablo Souza

INTRO [00:04]

Dave Holland

$\text{♩} = 200$

mf

5

9

13

A [00:22]

mp

17

21

25

29

2

B [00:41]

33 Bb $E\flat$ maj7 $Dm7$ $Gm7$ $Cm7$ $F7$

f

37 Bb $E\flat$ maj7 $Dm7$ $Gm7$ $Cm7$ $F7$

mf

41 Bb $E\flat$ maj7 $Dm7$ $Gm7$ $Cm7$ $F7$

mf

45 Bb $E\flat$ maj7 $Dm7$ $Gm7$ $Cm7$ $F7$

mf

A [01:00]

49 Gm $D7(b9)$ Gm Cm $D7(b9)$ Gm

mp

53 Gm $D7(b9)$ Gm Cm $D7(b9)$ Gm

mf

57 Gm $D7(b9)$ Gm Cm $D7(b9)$ Gm

mp

61 Gm $D7(b9)$ Gm Cm $D7(b9)$ Gm

mp

INTRO [01:18]

65 *mf*

69

SOLO [01:28]

73 *mf*

77

81

85

[01:46]

89

93

4

97 Cm⁷ Gm⁷ Cm⁷ Cm⁷ Gm⁷ Cm⁷

mf

101 Cm⁷ Gm⁷ Cm⁷ Cm⁷ Gm⁷ Cm⁷

mp

[02:04]
105 Cm⁷ Gm⁷ Cm⁷ Cm⁷ Gm⁷ Cm⁷

mf

109 Cm⁷ Gm⁷ Cm⁷ Cm⁷ Gm⁷ Cm⁷

113 Cm⁷ Gm⁷ Cm⁷ Cm⁷ Gm⁷ Cm⁷

mf

117 Cm⁷ Gm⁷ Cm⁷ Cm⁷ Gm⁷ Cm⁷

[02:22]
121 Cm⁷ Gm⁷ Cm⁷ Cm⁷ Gm⁷ Cm⁷

mf

125 Cm⁷ Gm⁷ Cm⁷ Cm⁷ Gm⁷ Cm⁷

129 Cm^7 Gm^7 Cm^7 Cm^7 Gm^7 Cm^7

mf

133 Cm^7 Gm^7 Cm^7 Cm^7 Gm^7 Cm^7

p

[02:40]

137 Cm^7 Gm^7 Cm^7 Cm^7 Gm^7 Cm^7

mp

141 Cm^7 Gm^7 Cm^7 Cm^7 Gm^7 Cm^7

mf *f*

INTRO [02:49]

145 Cm^7 Gm^7 Cm^7 Cm^7 Gm^7 Cm^7

mf

149 Cm^7 Gm^7 Cm^7 Cm^7 Gm^7 Cm^7

6

A & improv. [02:58]

153 *p*

157 *f* *mf*

161

165

[03:16]

169 *mf*

173

177 *f*

181

[03:34]

185 Gm D7(b9) Gm Cm D7(b9) Gm D7(b9)

189 Gm D7(b9) Gm Cm D7(b9) Gm D7(b9)

193 Gm D7(b9) Gm Cm D7(b9) Gm D7(b9)

197 Gm D7(b9) Gm Cm D7(b9) Gm D7(b9)

[03:52]

201 Gm D7(b9) Gm Cm D7(b9) Gm D7(b9)

205 Gm D7(b9) Gm Cm D7(b9) Gm D7(b9)

209 Gm D7(b9) Gm Cm D7(b9) Gm D7(b9)

A [04:06]

213 *Gm* *D7(b9)* *Gm* *Cm* *D7(b9)* *Gm* *D7(b9)*

p

217 *Gm* *D7(b9)* *Gm* *Cm* *D7(b9)* *Gm*

B & improv. [04:15]

221 *Bb* *Ebmaj7* *Dm7* *Gm* *Cm7* *F7*

f

225 *Bb* *Ebmaj7* *Dm7* *Gm* *Cm7* *F7*

mf

229 *Bb* *Ebmaj7* *Dm7* *Gm* *Cm7* *F7*

233 *Bb* *Ebmaj7* *Dm7* *Gm* *Cm7* *F7*

mp

[04:33]

237 *Bb* *Ebmaj7* *Dm7* *Gm* *Cm7* *F7*

mf

241 *Bb* *Ebmaj7* *Dm7* *Gm7* *Cm7* *F7*

245 $B\flat$ $E\flat\text{maj}^7$ Dm^7 Gm^7 Cm^7 F^7 9

249 $B\flat$ $E\flat\text{maj}^7$ Dm^7 Gm^7 Cm^7 F^7

B [04:51]

253 $B\flat$ $E\flat\text{maj}^7$ Dm^7 Gm^7 Cm^7 F^7

257 $B\flat$ $E\flat\text{maj}^7$ Dm^7 Gm^7 Cm^7 F^7

FINE [05:00]

261 Cm^7 Gm^7 Cm^7 Cm^7 Gm^7 Cm^7

265 Cm^7 Gm^7 Cm^7 Cm^7 Gm^7 Cm^7

269 Cm^7 Gm^7 Cm^7 Cm^7 Gm^7 Cm^7

273 Cm^7 Gm^7 Cm^7 Cm^7 Gm^7 Cm^7

Goodbye Pork Pie Hat

As played by Dave Holland at JazzBaltica 2003

Transcribed by Pablo Souza

Charles Mingus

Performed by Dave Holland

Tema 1 [00:38]

$\bullet = 40$

Em⁷ C⁷ F⁷maj⁷ Bb⁷ rit.

Em⁷ accel. C⁷ D⁷ rit. D⁷ E⁷

accel. Am⁷ C⁷ F⁷m⁷(b5) B⁷

D⁷ Gb⁷maj⁷ rit. accel. C⁷ F⁷maj⁷

Bb⁷ A⁷ B⁷ D⁷

Em⁷ rit. C⁷ F⁷maj⁷ Bb⁷

2 [01:41] A tempo

14 *mp* *mf* *accel.*

16 *rit.* *accel.*

18 *rit.*

Tema 2 [02:04]

♩ = 65

20 *mf* *rit.*

22 *accel.*

24 *mp* *mf*

26 *mf*

28 $B\flat^7$ A^7 B^7 $D\flat^7$

30 $E\text{m}^7$ C^7 $F\text{maj}^7$ $B\flat^7$

Improv. [02:50]

$\bullet = 75$

32 $E\text{m}^7$ A^7 $E\text{m}^7$ A^7

mp

34 $E\text{m}^7$ A^7 $E\text{m}^7$ A^7

mf

[03:04]

36 $F\text{maj}^7$ A^7 $E\text{m}^7$ A^7

38 $E\text{m}^7$ A^7 $E\text{m}^7$ A^7

② ③ ④ 3

[03:17]

40 $E\text{m}^7$ A^7 $E\text{m}^7$ A^7

4

42

Em⁷ A⁷ Em⁷ A⁷

[04:10]

5

56

Em⁷ A⁷ Em⁷ A⁷

58

Em⁷ A⁷ Em⁷ rit. A⁷

Tema 3 [04:23]

60

Em⁷ C⁷ F⁷ maj⁷ B^{b7} A⁷

mp

62

Em⁷ C⁷ D⁷ D⁷ E⁷ B^{b7} A⁷

f *ff*

64

Am⁷ accel. C⁷ F⁷ maj⁷(b5) B⁷

mf

66

D⁷ G^b maj⁷ C⁷ F⁷ maj⁷

mp *f*

68

B^{b7} A⁷ B⁷ D^{b7}

mf

6

70

rit.

Em⁷ C⁷ F^{maj7} B⁷

Fine [05:13]*A tempo*

72

Em⁷ A⁷ Em⁷ A⁷

74

Em⁷ A⁷ Em⁷ A⁷

rit.

76

Em⁷ A⁷ Em⁷

rit.

78

F⁷

Mr. P.C.

As performed by Dave Holland at JazzBaltica 2003

Transcribed by Pablo Souza

John Coltrane

Performed by Dave Holland

Tema [00:13]

$\bullet = 230$

mf

Cm⁷ Cm⁷ Bb⁷ Cm⁷

6 Fm⁷ Cm⁷ Bb⁷ Cm⁷

10 Ab⁷ G⁷ Cm⁷ Bb⁷ Cm⁷

Tema' [00:26]

14 Cm⁷ Cm⁷ Bb⁷ Cm⁷

18 Fm⁷ Cm⁷ Bb⁷ Cm⁷

22 Ab⁷ G⁷ Cm⁷ Bb⁷ Cm⁷

The image shows a bass line transcription for the piece 'Mr. P.C.' in 4/4 time, key of C minor. The tempo is marked as quarter note = 230. The piece is divided into two sections: 'Tema' (measures 1-13) and 'Tema'' (measures 14-26). The notation includes fingerings, slurs, and accents. Chord changes are indicated above the staff. The first section 'Tema' starts with a half rest followed by a quarter note G2, then a series of eighth notes: A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The second section 'Tema'' follows a similar pattern with different chordal accompaniment.

2

Bass Solo

Improv. 1 [00:39]

26 Cm⁷ Cm⁷

30 Fm⁷ Cm⁷

34 Ab⁷ G⁷ Cm⁷

R.H.: fingers 1 and 3.

Improv. 2 [00:52]

38 Cm⁷ Cm⁷

42 Fm⁷ Cm⁷

46 Ab⁷ G⁷ Cm⁷ G⁷

Improv. 3 [01:04]

50 Cm⁷ Cm⁷

54 Fm⁷ Cm⁷

58 Ab⁷ G⁷ Cm⁷ G⁷

Improv. 4 |01:16|

62 Cm⁷ Cm⁷

66 Fm⁷ Cm⁷

70 Ab⁷ G⁷ Cm⁷ G⁷

Improv. 5 |01:28|

74 Cm⁷ Cm⁷

78 Fm⁷ Cm⁷

82 Ab⁷ G⁷ Cm⁷

Improv. 6 |01:41|

86 Cm⁷ Cm⁷

90 Fm⁷ Cm⁷

94 Ab⁷ G⁷ Cm⁷ G⁷(b9)

4

Improv. 7 [01:53]

98 *Cm⁷* *Cm⁷*

102 *Fm⁷* *Cm⁷*

106 *Ab⁷* *G⁷* *Cm⁷*

Improv. 8 [02:05]

110 *Cm⁷* *Cm⁷*

114 *Fm⁷* *Cm⁷*

118 *Ab⁷* *G⁷* *Cm⁷* *G⁷*

Improv. 9 [02:17]

122 *Cm⁷* *Cm⁷*

126 *Fm⁷* *Cm⁷*

130 *Ab⁷* *G⁷* *Cm⁷* *G⁷*

6 Tema" [03:07]

170 Cm^7 Cm^7 Bb Cm^7
p

174 Fm^7 Cm^7 Bb Cm^7
mf

178 Ab^7 G^7 Cm^7 Bb^7 Cm^7

⊕ [03:19]

182 Ab^7 G^7 Cm^7 Bb^7 Cm^7 *rit.*

Tempo libre

186 Ab^7 *mf*

190 G^7

194

199 $\text{♩} = 105$ Cm^7 Bb^7 Cm^7 *f*