

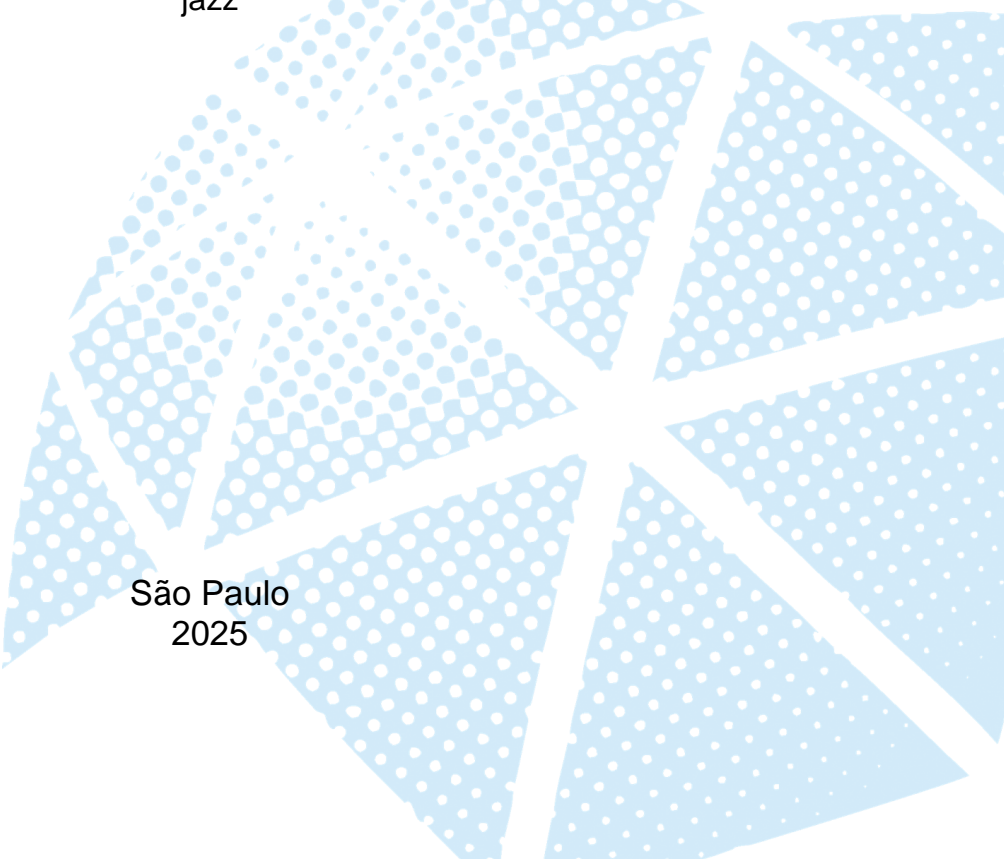
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Instituto de Artes – Campus de São Paulo

RAFAEL FERNANDES PINTO LENNERT

ERIC DOLPHY:

como a trajetória do músico e sua improvisação em God Bless the Child
entrelaçam aspectos composicionais da tradição de música europeia com o
jazz

São Paulo
2025



RAFAEL FERNANDES PINTO LENNERT

ERIC DOLPHY:

como a trajetória do músico e sua improvisação em God Bless the Child
entrelaçam aspectos composicionais da tradição de música europeia com o
jazz

Monografia apresentada à Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes,
para obtenção do título de Licenciado
em Música.

Orientador: Prof. Dr. Marcos José Cruz
Mesquita

São Paulo
2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

L567e Lennert, Rafael Fernandes Pinto, 1990-

Eric Dolphy : como a trajetória do músico e sua improvisação em God Bless the Child entrelaçam aspectos composicionais da tradição de música europeia com o jazz / Rafael Fernandes Pinto Lennert. – São Paulo, 2025.

48 f. : il.

Nome artístico do autor: Rafael Lennert.

Orientador: Prof. Dr. Marcos José Cruz Mesquita.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Dolphy, Eric, 1928-1964. 2. Música - Análise, apreciação. 3. Jazz. 4. Improvisação (Música). I. Mesquita, Marcos José Cruz. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 781.65

Bibliotecária responsável: Luciana Cortes Mendes - CRB/8 10531

RAFAEL FERNANDES PINTO LENNERT

ERIC DOLPHY:

como a trajetória do músico e sua improvisação em God Bless the Child entrelaçam aspectos composicionais da tradição de música europeia com o jazz

Monografia apresentada à
Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Instituto de Artes, São
Paulo, para obtenção do título de
Licenciado em Música em
Licenciatura em Música.

Data da defesa: 31/10/2025

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcos José Cruz Mesquita
UNESP - Instituto de Artes - Campus de São Paulo

Prof. Dr. Ricardo Tanganelli
UFMT – Faculdade de Comunicação e Artes

AGRADECIMENTOS

Dedico esse trabalho ao grande Eric Dolphy. músico excepcional e improvisador ousado, que sempre me inspirou e instigou musicalmente.

Quero agradecer a todos que participaram de alguma forma da construção desse trabalho: meu orientador, minha família e amigos.

A minha família, por toda a força e apoio incondicional.

Agradeço muito ao meu orientador, Marcos Mesquita, por também acreditar nesse trabalho e por toda a orientação que me foi dada.

Aos amigos por toda a troca e escuta de ideias, que foi fundamental durante o processo de feitura desse trabalho.

“Quando você escuta à música, assim
que ela acaba, some no ar. Você nunca
mais consegue capturá-la de novo.”
(Eric Dolphy, 1964, tradução nossa)

RESUMO

O presente trabalho teve como objetivo analisar a improvisação de Eric Allan Dolphy Jr. (1928-1964) em God Bless the Child, canção composta por Billie Holliday e Arthur Herzog Jr. Com base em uma pesquisa baseada em suas biografias e discos, são apresentados aspectos de sua formação, de sua atuação no third stream e de suas principais parcerias musicais, articulados a uma análise detalhada do solo a partir da transcrição de Roger Jannotta. O estudo observa procedimentos como fragmentação temática, contrastes de registro e justaposição, articulando com a canção original de Billie Holiday e com procedimentos composicionais da música de concerto da primeira metade do século XX. Conclui-se que Dolphy constrói uma improvisação como composição em tempo real, expandindo possibilidades formais do jazz e reposicionando o clarinete baixo como instrumento solista.

Palavras-chave: jazz; improvisação (música); análise musical, música séc XX

ABSTRACT

The present study aims to analyze Eric Allan Dolphy Jr.'s (1928–1964) improvisation on *God Bless the Child*, a song composed by Billie Holiday and Arthur Herzog Jr. Based on research drawing from his biographies and recordings, it presents aspects of his musical training, his role in Third Stream, and his main musical partnerships, articulated with a detailed analysis of the solo from Roger Jannotta's transcription. The study examines procedures such as thematic fragmentation, register contrasts, and juxtaposition, relating them both to Billie Holiday's original song and to compositional procedures of concert music from the first half of the twentieth century. It concludes that Dolphy constructs his improvisation as composition in real time, expanding the formal possibilities of jazz and repositioning the bass clarinet as a solo instrument.

Keywords: jazz; improvisation (music); music analysis; music 20th century

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 ERIC DOLPHY	10
2.1 ORIGENS E PRIMEIRO CONTATO COM A MÚSICA.....	10
2.2 PRIMEIRO CONTATO COM O CLARINETE BAIXO	12
3 ASCENSÃO E COLABORAÇÕES: A IMERSÃO NO CENÁRIO DE NOVA YORK	14
3.1 THIRD STREAM	17
4 ALGUNS TRABALHOS AUTORAIS DE ERIC DOLPHY	19
5 GOD BLESS THE CHILD	22
5.1 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-POLÍTICA DA CANÇÃO	22
5.2 A FORMA DA CANÇÃO ORIGINAL.....	24
5.3 A IMPROVISACÃO DE DOLPHY EM GOD BLESS THE CHILD E SUA TRANSCRIÇÃO	25
5.4 JUSTAPOSIÇÃO E RELAÇÃO DA IMPROVISACÃO DE DOLPHY COM O QUE SE PRODUZIU NA EUROPA NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX	33
5.5 ESCOLHAS DE ERIC DOLPHY DO MATERIAL MELÓDICO TEMÁTICO	36
5.6 ELEMENTOS QUE DOLPHY CRIOU NA IMPROVISACÃO	39
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
REFERÊNCIAS	48

1 INTRODUÇÃO

O objetivo do presente trabalho é relacionar a trajetória artística e o pensamento musical de Eric Allan Dolphy Jr. (1928-1964), multi-instrumentista estadunidense cuja obra representa um dos pontos mais altos da experimentação estética no jazz do século XX. A história do jazz é marcada por figuras que desafiaram fronteiras estéticas e ampliaram o vocabulário musical. Ao longo de sua breve porém intensa carreira, Dolphy se destacou pela originalidade de sua linguagem improvisadora e pela ampliação das possibilidades técnicas e expressivas de instrumentos como o clarinete baixo, a flauta e o saxofone alto. Sua atuação foi decisiva para a consolidação de uma vertente do jazz que dialoga diretamente com os procedimentos composicionais da música de concerto do século XX.

A pesquisa propõe uma abordagem analítica e contextual articulando três eixos: o percurso formativo de Dolphy e suas primeiras experiências musicais; sua inserção no cenário nova-iorquino e a colaboração com músicos como Chico Hamilton, Charles Mingus, John Coltrane, Ornette Coleman e Oliver Nelson; e a análise detalhada de sua improvisação em *God Bless the Child*.

Comparando a canção original, composta por Billie Holiday e Arthur Herzog Jr., e a improvisação de Dolphy, procurou-se mostrar os procedimentos estruturais e expressivos empregados pelo músico, destacando aspectos como a fragmentação melódica, o uso da justaposição formal e a exploração dos extremos de registro do instrumento. Essa leitura analítica é sustentada pelo diálogo com o repertório da vanguarda europeia da primeira metade do século XX, especialmente com *Três peças para clarinete solo*, de Igor Stravinsky (1918), cujas relações tímbricas e estruturais encontram ressonância na improvisação de Dolphy.

Ao reconhecer o caráter composicional de sua prática improvisadora, este estudo pretende demonstrar que a obra de Eric Dolphy transcende o âmbito da performance e se insere num campo de elaboração estética de alta complexidade, no qual a improvisação adquire estatuto de composição em tempo real. Assim, o trabalho concorre para aprofundar a discussão sobre os

limites entre escrita/improvisação e tradição/modernidade, situando Dolphy como figura central na confluência do jazz com a música contemporânea.

2 ERIC DOLPHY

Figura 1 - Eric Dolphy e seu clarinete baixo



Fonte: Dolphy, 1964? a.

2.1 ORIGENS E PRIMEIRO CONTATO COM A MÚSICA

Eric Allan Dolphy Jr. nasceu em 20 de junho de 1928, em Los Angeles, Califórnia, filho único de Sadie e Eric Dolphy Sr., de origem caribenha (Simosko; Tepperman, 1979; Horricks, 1989). Desde tenra idade teve intenso contato com a música, influenciado pelos pais, que valorizavam a arte e o incentivaram e expuseram a ensaios e performances musicais (Simosko; Tepperman, 1979).

Sempre foram comuns na casa dos Dolphy a música e a disciplina: a mãe participava ativamente do coro da People's Independent Church of Christ e levava o filho aos ensaios; mais tarde, Eric integrou o coro e se envolveu nas atividades da Westminster Presbyterian Church. Os biógrafos relatam que seus brinquedos favoritos eram instrumentos de sopro e tambores e que o clarinete entrou em sua vida nas aulas de música na escola pública (Simosko; Tepperman, 1979; Horricks, 1989).

Até a adolescência, Dolphy passou por diferentes escolas públicas em Los Angeles, tocando em bandas escolares e iniciando o estudo do oboé na Foshay Junior High. Aos 13 anos, teve o primeiro reconhecimento formal, tendo sido avaliado como instrumentista de ‘capacidade superior’ num festival da California School Band & Orchestra Association, ao mesmo tempo em que integrava orquestras estudantis de alto nível, como a Los Angeles City School Orchestra e os All-City Concerts (Simosko; Tepperman, 1979; Horricks, 1989). Nessa fase, começou sua jornada pelos instrumentos de madeira, que mais tarde desembocaria num Eric Dolphy multi-instrumentista, tocando flauta, clarinete baixo e saxofone alto.

Na adolescência, ele dedicava grande parte de seu tempo ao estudo do clarinete, preferindo a prática intensa em vez de tocar com os colegas. Estudou música com Lloyd G. Reese, um renomado organista, pianista e compositor nos EUA, que também foi professor de Charles Mingus (Simosko; Tepperman, 1979). Nas palavras de um colega de infância de Dolphy:

Eu me lembro do Eric como um garoto magricelo com um estojo de clarinete descendo a rua 36 Oeste, onde ele morava e seus pais ainda moram, e de um amigo que me disse: “Esse Eric Dolphy será formidável um dia. Tudo o que ele faz é praticar e praticar seu clarinete”¹ (*apud* Simosko; Tepperman, 1979, p. 27, tradução nossa).

Segundo Horricks (1989), durante o serviço militar no início dos anos 1950, Dolphy tocou em bandas militares, apresentou-se como flautista com a Tacoma Symphony Orchestra e aprofundou sua formação na U.S. Naval School of Music, em Washington, DC, experiência que consolidou o saxofone alto como seu instrumento principal na época.

A maneira como Eric Dolphy soava no saxofone alto é muito ligada com Charlie Parker, que sem dúvida influenciou todos os jovens músicos improvisadores das décadas de 1950, e Dolphy certamente era um deles. É notável a influência do bebop, a abordagem inovadora de Parker, e sua

¹ No original, “I remember Eric as a skinny kid with a clarinet case, hurrying down West 36th Street, where he lived and where his parents still live, and having a friend tell me: ‘That Eric Dolphy is going to be great someday. All he does is practice and practice his clarinet’” (*apud* Simosko; Tepperman, 1979, p. 27).

sonoridade e seu estilo eram evidentes no estilo que Dolphy havia desenvolvido no instrumento.

Um claro exemplo da influência de Charlie Parker e da sonoridade bebop é a gravação de *Hot House*, em 1961, de Dolphy e seu grupo. Essa música ficou bastante conhecida pela performance de Parker.

Outro exemplo notório da influência e da admiração de Dolphy por Parker é a gravação de *Ode to Charlie Parker*, feita em colaboração com Booker Little. Principalmente quando Dolphy improvisa no saxofone alto, é evidente a influência tímbrica de Parker e de seu raciocínio fraseológico, característico do bebop.

O documentário *Last Date*, produzido pelo artista holandês Hans Hylkema, mostra um trecho da vida de Dolphy contextualizando-o numa de suas turnês pela Europa. O filme o retrata em entrevistas com colegas músicos e parentes, e uma tia de Eric Dolphy conta que um de seus grandes sonhos quando jovem era tocar música sinfônica e fazer parte da Orquestra Filarmônica de Los Angeles, mas, infelizmente, ainda havia muitos obstáculos para o acesso de músicos a grandes orquestras.

2.2 PRIMEIRO CONTATO COM O CLARINETE BAIXO

Aos 16 anos de idade, Eric estudou com Merle Johnston, professor conhecido e importante em Los Angeles, e foi com ele que teve seu primeiro contato com clarinete baixo. Segundo Simosko e Tepperman (1979), apesar de enfrentar dificuldades físicas, Merle continuava ensinando e se orgulhava de ter formado grandes músicos, inclusive Eric. Foi por meio de Buddy Collette que Eric conheceu Merle e começou a ter aulas com ele. Merle ajudou Eric a adquirir um clarinete baixo numa loja de penhores e foi fundamental na construção de seu timbre no instrumento, ensinando-lhe técnicas importantes para ajustar a boquilha e aprimorar seu som.

Eric Dolphy e sua característica multi-instrumental elevou a flauta a instrumento solista e também ousou escolher o clarinete baixo para a mesma

função dentro do jazz. Isso introduziu vários aspectos tímbricos bastante incomuns na época e no gênero, e pode-se dizer que ele talvez tenha sido um dos pioneiros no uso do clarinete baixo daquela forma.

Dolphy trouxe esse atributo tímbrico único que acabava sendo definido também pelo próprio som do clarinete baixo. O fato criou bastante contraste com outros instrumentos de madeira, então bem mais comuns, além de toda a exploração que fazia de sua extensão e de seu timbre.

3 ASCENSÃO E COLABORAÇÕES: A IMERSÃO NO CENÁRIO DE NOVA YORK

O momento mais notável da carreira de Dolphy foi quando se juntou ao quinteto de Chico Hamilton, ganhando visibilidade nacional. Em Nova York, tocou com músicos importantes do jazz moderno: Chico Hamilton, Charles Mingus, John Coltrane, Oliver Nelson e Ornette Coleman.

Aos 29 anos, entrou no quinteto do baterista Chico Hamilton, figura importante da cena do jazz em Los Angeles, e já em abril desse ano fez as primeiras gravações oficiais de sua carreira, além de ser a primeira com o quinteto, em que permaneceu até 1959 (Simosko; Tepperman, 1979).

A partir de 1958, Dolphy passa a tocar com o quinteto de Chico Hamilton, chegando à banda por indicação do amigo e multi-instrumentista Buddy Collette. O grupo já cultivava uma identidade sonora particular, com uma formação pouco usual – violoncelo, guitarra, contrabaixo, bateria e madeiras – o que o aproximava tanto do jazz da West Coast quanto de certas texturas de música de câmara (Simosko; Tepperman, 1979).

Os biógrafos destacam que a entrada de Dolphy mudou de maneira decisiva o impacto do quinteto: seu ataque mais incisivo e a intensidade de suas improvisações deram ao grupo um novo nível de energia, sem romper o clima mais contido e sofisticado que Hamilton vinha cultivando. Ao mesmo tempo em que soava mais explosivo, Dolphy conseguia se integrar ao som coletivo, alternando passagens de grande lirismo com solos de forte impacto. Contribuiu com composições como *Miss Movement*, gravada em 1959, e com solos muito importantes em faixas como *Pottsville USA* e *More Than You Know*. Gravou diversos álbuns com Hamilton entre 1958 e 1959, incluindo *Gongs East*, *Ellington Suite* e *The Original Chico Hamilton Quintet* (Simosko; Tepperman, 1979).

Entre 1958 e 1959, o quinteto de Hamilton com Dolphy circulou por festivais de grande visibilidade, como o Newport Jazz Festival, e apareceu no filme *Jazz on a Summer's Day*. Parte desse repertório chegou ao disco em versões editadas, o que limitou a presença integral dos solos de Dolphy nos registros da época (Simosko; Tepperman, 1979).

Essa relação com o grupo foi fundamental para o desenvolvimento artístico de Dolphy. Ele pôde explorar sua musicalidade num ambiente estruturado, o que lhe permitiu amadurecer como improvisador e compositor. Ao mesmo tempo, sua presença elevou o nível expressivo do quinteto, tornando-o mais ousado e musicalmente impactante.

Quando saiu do quinteto de Hamilton, decidiu se fixar em Nova York e, em 1960, entrou como membro permanente na banda de Charles Mingus, importante baixista e compositor. Os biógrafos situam a colaboração constante de Dolphy com Charles Mingus entre 1960 e 1964, período em que o grupo excursionou pela Europa e registrou algumas das obras mais ambiciosas do baixista (Simosko; Tepperman, 1979, p. XX). Muitas dessas composições têm forte dimensão camerística e dialogam com a vanguarda europeia do século XX, explorando dissonâncias e texturas pouco usuais no jazz da época, terreno em que a linguagem de Dolphy se encaixava com naturalidade.

Durante a turnê europeia de 1964, Dolphy anunciou que deixaria o grupo para permanecer na Europa, o que gerou frustração em Mingus. Em resposta, Mingus compôs a faixa *So Long Eric*, um blues de 12 compassos que expressava tanto despedida quanto ressentimento pela decisão de Dolphy. Juntos, criaram obras poderosas como *Meditations on Integration* (também chamada *Praying with Eric*), que refletia as tensões raciais e sociais da época, além de explorar novas formas de expressão musical (Simosko; Tepperman, 1979).

A relação entre eles foi marcada por profunda admiração artística e colaboração criativa. Dolphy, instrumentista virtuoso conhecido por sua abordagem vanguardista no jazz, trazia elementos importantes que provinham do Free Jazz, vertente que surge com expoentes como Ornette Coleman e outros diversos grupos que exploravam a improvisação coletiva e davam novos formatos à tradição jazzística.

A principal colaboração entre Dolphy e Coleman aconteceu na gravação do álbum *Free Jazz: a collective improvisation, Ornette Coleman Double Quartet*, lançado em 1961 pela Atlantic Records. Esse disco é considerado um marco do gênero free jazz e foi gravado num único *take* de 36 minutos, sem *overdubs* –

uma verdadeira façanha de improvisação coletiva, onde Ornette Coleman coloca dois quartetos de jazz tocando juntos, cada qual num canal diferente: no direito, Eric Dolphy (clarinete baixo), Freddie Hubbard (trompete), Charlie Haden (contrabaixo) e Ed Blackwell (bateria); no esquerdo, Ornette Coleman (saxofone alto), Don Cherry (trompete piccolo), Scott LaFaro (contrabaixo) e Billy Higgins (bateria) (Simosko; Tepperman, 1979).

Na faixa *Free Jazz*, Dolphy interage no clarinete baixo com dois bateristas em tempo real, dobrando o tempo e respondendo aos impulsos rítmicos com frases incisivas. Também improvisa com base em estruturas harmônicas internas, mesmo num ambiente que rejeitava acordes fixos, mostrando sua habilidade de usar também estruturas mais organizadas, mesmo dentro de propostas que buscavam maior liberdade formal e estética (Simosko; Tepperman, 1979).

Coleman rejeitava estruturas harmônicas convencionais dentro do jazz, buscando uma liberdade melódica e rítmica inspirada no blues e na música popular afro-americana.

Embora igualmente livre, Dolphy mantinha uma conexão mais explícita com a técnica e a tradição harmônica, criando improvisações complexas que introduziam muitos elementos de vanguarda.

A colaboração entre Eric Dolphy e Ornette Coleman representa um dos momentos mais ousados e inovadores da história do jazz moderno. Embora tenham sido relativamente menores em número, foram profundamente significativas e marcaram um ponto de convergência entre dois dos maiores exploradores da improvisação livre do século XX.

Com Oliver Nelson, em *Blues and the Abstract Truth*, especialmente na faixa *Stolen Moments*, seu solo de flauta soa bastante dissonante, mesmo dentro de um formato blues.

Com John Coltrane, teve uma amizade duradoura e uma profunda relação musical. Dolphy foi fundamental para o desenvolvimento musical de Coltrane e vice-versa. Sua participação no quinteto resultou em gravações significativas,

como os *sets* ao vivo do *Village Vanguard* e *Africa/Brass*, onde foi responsável pela orquestração e condução. Dolphy conheceu John Coltrane em 1954, nos diversos grupos em que tocaram juntos (Simosko; Tepperman, 1979). O próprio Coltrane contou um pouco sobre sua parceria com Dolphy:

Eric e eu vimos conversando sobre música há alguns anos, desde 1954. Estivemos próximos por um bom tempo. Nós observamos música. Sempre falamos sobre e discutimos o que estava sendo feito ao longo dos anos, porque nós amamos música. O que temos feito começou há alguns anos² (*apud* Simosko; Tepperman, 1979, p. 34, tradução nossa).

Coltrane é sem dúvida uma de suas grandes parcerias na busca de horizontes mais amplos para a improvisação que se fazia no começo dos anos 1960 no cenário de Nova York.

Ao lado de Coltrane, gravou discos importantíssimos na história do jazz, marcos da exploração de novos territórios na improvisação. Em sua parceria com Coltrane, Eric uniu também aspectos de vanguarda e tradição na linguagem jazzística.

3.1 THIRD STREAM

A expressão *third stream* (terceira onda, em tradução livre) foi cunhada por Gunther Schuller, idealizador do movimento. Em suas próprias palavras, significa “[...] a espontaneidade do improvisado e a vitalidade rítmica do jazz, combinadas com os procedimentos e técnicas de composição adquiridos na música ocidental ao longo de 700 anos de desenvolvimento”³ (Schuller, 1986, p. 115, tradução nossa).

² No original, “Eric and I have been talking music for quite a few years, since about 1954. We've been close for quite a while. We watched music. We always talked about it, discussed what was being done down through the years, because we love music. What we're doing now was started a few years ago” (*apud* Simosko; Tepperman, 1979, p. 34).

³ No original, “[...] the improvisational spontaneity and rhythmic vitality of jazz with the compositional procedures and techniques acquired in western music during 700 years of musical development” (Schuller, 1986, p. 115).

Em maio de 1962, Eric Dolphy foi convidado para o concerto *Jazz Profiles*, no Circle in the Square, em Nova York, regido por Schuller:

[...] em 19 de maio, ele se destacou como solista nas apresentações de Música Experimental e Jazz no Ojai Festival. Eric na verdade abriu o concerto tocando os 36 complicados e difíceis solos de flauta, *Density 21.5*, de Edgar Varèse, originalmente escrito em 1936 para George Barrere. Obras seguidas de John Cage e Luciano Berio. Depois, voltou com o baixista Jimmy Bond e o baterista Milt Turner para tocar a série de *Jazz Profiles*. Finalmente, Gunther Schuller conduziu a versão completa de *Variations on a theme of Thelonious Monk (Criss-Cross)*⁴ (Horricks 1989, p. 36-37, tradução nossa).

Tocou também no Orchestra USA. Criado por John Lewis e Schuller, o grupo gravou *Debut* (1963) e um álbum de Kurt Weill (1964), reforçando seu estilo na mescla da tradição de música europeia com a improvisação jazzística. Dolphy participou de uma gravação para a televisão junto ao grupo, onde apresentou *Journey into Jazz*, de Schuller, no Young People's Concert, ao lado de Leonard Bernstein (Simosko; Tepperman, 1979).

⁴ No original, “[...] on May 19 he was a featured soloist during a concert of Experimental Music and Jazz at the Ojai Festival. Eric in fact opened the concert performing Edgar Varese's 36 complicated and difficult flute solo, *Density 21.5*, originally written in 1936 for George Barrere. Works followed by John Cage and Luciano Berio. Then Eric returned with bassist Jimmy Bond and drummer Milt Turner to play a series of *Jazz Profiles*. And finally Gunther Schuller conducted a full version of *Variations On A Theme Of Thelonious Monk (Criss- Cross)*” (Horricks, 1989, p. 36-37).

4 ALGUNS TRABALHOS AUTORAIS DE ERIC DOLPHY

Ao mesmo tempo em que tocava com vários músicos importantes em Nova York e ganhava notoriedade e exposição, começou a gravar com seus grupos como líder trabalhos bastante singulares, o que concorreu para consolidar seu legado como compositor e improvisador.

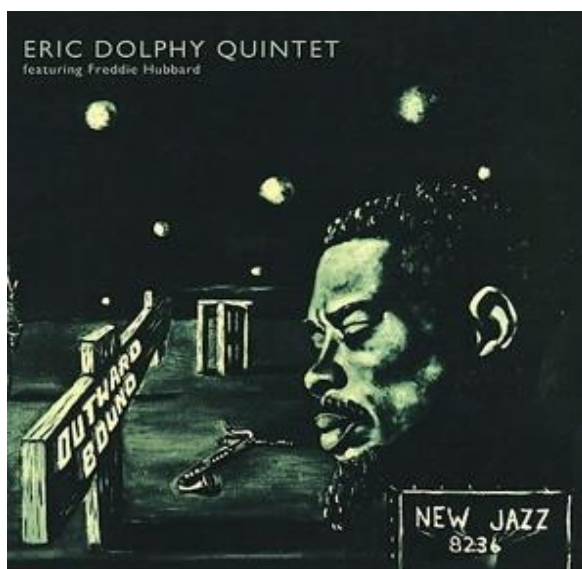
As datas, formações e locais das gravações autorais de Dolphy que seguem baseiam-se principalmente na discografia organizada por Simosko e Tepperman (1979) e nas sínteses biográficas de Horricks (1989).

Já no primeiro álbum que gravou como líder de grupo, *Outward Bound*, Dolphy mostrava bem os caminhos nada convencionais que ia tomando. É notável o uso da palavra *out* em vários dos títulos de seus discos, o que pode remeter metaforicamente a sua busca de horizontes melódicos e harmônicos para além do que se espera, perseguindo aquilo que não está nas próprias composições e improvisações.

Mesmo a arte que compunha a capa de seus discos, todas criadas pelo artista plástico e amigo Richard Jennings, que assinava *The Prophet* (Simosko; Tepperman, 1979), ia por caminhos mais arrojados que os do mercado.

Outward bound foi gravado em Hackensack, Nova Jersey, e lançado em 1 de abril de 1960. A sessão registrou várias composições de Dolphy, como *G.W.*, *245*, *Les* e *Miss Toni*.

Figura 2 - Disco *Outward bound* (1960)



Fonte: Dolphy, 1960.

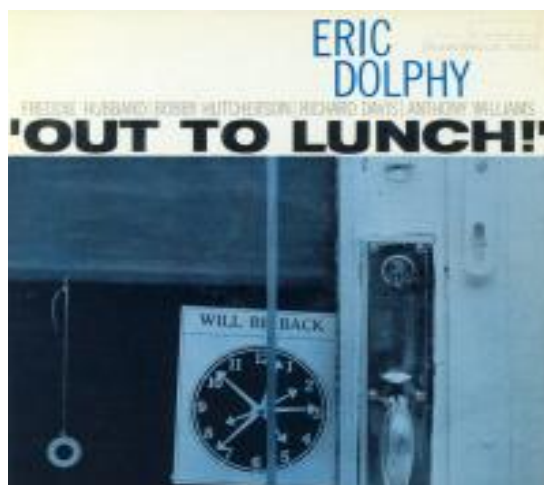
Em 15 de agosto de 1960, foi gravado *Out There*, também em Hackensack, com Ron Carter no violoncelo, George Duvivier no contrabaixo e Roy Haynes na bateria. Integraram a sessão composições como *The Baron*, *Serene* e *17 West*.

O álbum *Other Aspects* teve sessões gravadas em julho e novembro de 1960 e em 1962. Lançado postumamente, é notável por sua natureza experimental: são evidentes suas experimentações mais livres com a flauta transversal nas faixas *Inner Flight 1* e *Inner Flight 2*.

Em 16 de julho de 1961, houve sessões ao vivo no Five Spot, Nova York, que resultaram em vários LP, por exemplo: *Eric Dolphy/Booker Little quintet: at the five Spot*, volumes 1 e 2, e *Memorial Album*, posteriormente compilados no box set *The Great Concert of Eric Dolphy*. Em 6 e 8 de setembro de 1961, sessões em Copenhague, Dinamarca, lançadas como a série *Eric Dolphy in Europe*, volumes 1, 2 e 3.

Out To Lunch!, gravado em 1964, em Englewood Cliffs, Nova Jersey, é considerado uma das obras mais importantes de Eric Dolphy. Gravado pouco antes de sua morte, o álbum sintetiza bem sua visão artística e suas experimentações. Todas as composições são de Dolphy, e ele lidera um quinteto com Freddie Hubbard, Bobby Hutcherson, Richard Davis e Tony Williams. As

Figura 3 - Disco *Out to lunch!* (1964)



Fonte: Dolphy, 1964 b.

faixas exploram métricas incomuns, liberdade rítmica e improvisação coletiva, sem perder a coesão estrutural. No disco, transparece bastante a relação com o *free jazz* e o *third stream*.

5 GOD BLESS THE CHILD

5.1 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-POLÍTICA DA CANÇÃO

A canção *God Bless the Child* é uma parceria entre Billie Holiday e Arthur Herzog Jr., de 1939. A primeira gravação de que se tem registro data de 9 de maio de 1941, lançada pela Columbia/Okeh Records em 1942. Essa versão foi arranjada para a voz de Billie Holiday e Eddie Heywood e sua orquestra.

Transcreve-se aqui a letra da canção porque ela é importante para compreendermos elementos e nuances introduzidos na improvisação de Dolphy; por exemplo, o fato de estar sozinho com o instrumento, o que pode ser interpretado como um lamento solitário do músico que percebe o significado da letra de forma abstrata e pessoal.

Them that's got shall get
 Them that's not shall lose
 So the Bible said and it still is news
 Mama may have, Papa may have
 But God bless the child that's got his own
 That's got his own
 Yes, the strong gets more
 While the weak ones fade
 Empty pockets don't ever make the grade
 Mama may have, Papa may have
 But God bless the child that's got his own
 That's got his own
 Money, you've got lots of friends
 Crowding round the door
 When you're gone, spending ends
 They don't come no more
 Rich relations give
 Crust of bread and such
 You can help yourself
 But don't take too much
 Mama may have, Papa may have
 But God bless the child that's got his own
 That's got his own
 Mama may have, Papa may have
 But God bless the child that's got his own
 That's got his own
 He just worry 'bout nothin'
 Cause he's got his own

(Billie Holiday; Arthur Herzog Jr., 1939)

Billie Holiday foi uma cantora importantíssima em sua época e também influenciou diversos compositores e instrumentistas. A canção toca em pontos importantes da consciência crítica dos negros norte-americanos na sociedade, diante dos problemas que enfrentavam e enfrentam ainda hoje.

As canções de Holiday capturavam bem a ambiguidade da experiência negra nos EUA. Nesse sentido, *God Bless the Child* é a mais emblemática. Como conta Jeremy Helligar (2021), a música nasceu de um episódio quase banal. Holiday havia pedido dinheiro à mãe, que se recusou a ajudá-la. Sua resposta irritada – *God bless the child that's got his own [money]*⁵ – inspirou a música. Enquanto *Over the Rainbow*, também composta em 1939, oferecia uma visão otimista aos já beneficiados pelo sistema, *God Bless the Child* transmitia uma mensagem de autossuficiência, marcada por um tom mais duro, realista e melancólico (Helligar, 2021).

A canção composta a partir de uma experiência pessoal, se tornou um hino da comunidade negra, reiterando a necessidade de independência e perseverança. Diferentemente das canções espirituais que prometiam salvação depois da morte, Holiday fazia um chamado terreno: sobreviver aqui e agora, mesmo na adversidade.

Ao lado de *Strange fruit*, de Abel Meeropol, outra canção importantíssima sobre o tema, pinta um retrato perturbador da violência racial, tornando-se um dos mais importantes protestos musicais da história (Helligar, 2021). *God Bless the Child* representa diferentes aspectos da luta e da resiliência negra. O governo tentou silenciar Holiday devido ao impacto de suas músicas, um tema explorado no filme *The United States Vs. Billie Holiday*, lançado em 26 de fevereiro de 2021. Não podendo legalmente impedi-la de cantar *Strange Fruit*, o governo americano usou sua relação com drogas para intimidá-la (Helligar, 2021).

Para muitos, inclusive os que cresceram nos EUA assistindo *Lady sings the blues*, com Diana Ross, a obra de Billie Holiday transcende o entretenimento e se torna um símbolo de conquista e identidade. Seu legado é crucial para a

⁵ No original, “Deus abençoe a criança que tem seu próprio [dinheiro]” (Helligar, 2021, tradução nossa).

história negra. Numa trajetória cheia de desafios e obstáculos, sua música continua inspirando e emocionando, mostrando que a excelência negra tem o poder de transformar a sociedade e abrir novos caminhos para futuras gerações.

5.2 A FORMA DA CANÇÃO ORIGINAL

Há uma transcrição num compilado de músicas de Billie Holiday em tom original arranjadas para piano e voz. Além da gravação, essa transcrição – baseada na gravação de 1941 – nos permitiu ver como Holiday canta a melodia da música e também cria inúmeras nuances. Selecionaram-se a primeira gravação da música de Holiday e sua transcrição não porque tenha sido necessariamente a versão que Dophy tomou como referência, mas para capturar os elementos musicais de Holiday e compará-los com o que Dophy faz em seu improviso.

A partitura da Figura 7 é uma versão simplificada da transcrição da gravação de 1941, que serve como base para verificar que elementos Dophy utiliza. Aí, transcreve-se apenas a melodia cantada por Holiday, com as seções da música delimitadas. A canção foi gravada originalmente Si bemol maior.

Tanto na gravação original quanto na transcrição, verifica-se que a canção é constituída por três seções. A seção A1 tem, nesse caso, um período duplo irregular com um antecedente de 10 compassos e um conseqüente também de 10 compassos, mostrando certa assimetria com a forma musical, pois seria de imaginar a forma mais “tradicional” para a seção A1 contendo 16 compassos. Essa diferença se deve provavelmente à necessidade de adequar a primeira parte da letra a uma primeira seção da melodia, respeitando a métrica das palavras e valorizando a poesia.

A parte B contém 8 compassos, e a última seção da música A2 tem 10 compassos. Segundo Berry (1976), essa estrutura é o que configura um formato A1-B-A2, uma forma ternária incipiente, ou binária circular. Há uma introdução instrumental e uma coda com o trecho final da letra que não estão nesse exemplo.

Figura 4 - Melodia cantada por Billie Holiday

God Bless The Child

Arthur Herzog Jr. / Billie Holiday

A1

B

A2

Fonte: Elaborado pelo autor, 2025.

5.3 A IMPROVISAÇÃO DE DOLPHY EM *GOD BLESS THE CHILD* E SUA TRANSCRIÇÃO

O solo de clarinete baixo foi gravado em 8 de setembro de 1961, durante uma apresentação com seu grupo, que estava em turnê pela Europa, em Studenterforeningen Foredragssal, Copenhagen, Dinamarca.

Essa improvisação está no disco póstumo *Eric Dolphy in Europe*, volume 1, lançado em 1964. Como mostra o comentário no topo da transcrição feita por

Roger Jannotta em 1977, existem outras duas gravações dessa improvisação ao vivo. O autor considera essa a interpretação mais bem-sucedida. Comparando-a com outras versões gravadas disponíveis, percebem-se elementos idênticos e uma constituição formal semelhante.

A gravação – e a versão – de 8 de setembro também foi apontada pelos biógrafos como a mais bem-sucedida entre as disponíveis:

A versão de *God bless the child* gravada no dia 8 é a melhor entre as três conhecidas e uma obra-prima. Dolphy não só estava totalmente envolvido e com tempo para si mesmo, mas estava particularmente inspirado, como mostram sua atenção ao próprio lirismo emocional e ao uso da dinâmica⁶ (Simosko; Tepperman, 1979, p. 61, tradução nossa).

Cabe sublinhar que o clarinete baixo é um instrumento transpositor em Si bemol. Tudo o que é escrito para o instrumento está uma nona maior acima do que realmente soa. Assim, a tonalidade real que executa o solo é Mi bemol maior, e não Fá maior.

Na transcrição que segue abaixo, nota-se que Dolphy construiu de forma bastante singular uma improvisação cuja estrutura contém a sequência melódica de *God Bless the Child*.

Há evidências de um pensamento bastante racional e composicional de Eric Dolphy durante a improvisação, na qual ele escolheu elementos específicos para ocupar lugares também específicos ao longo do solo. Percebe-se uma improvisação cuidadosamente elaborada, que preserva ideias melódicas/rítmicas que se repetem, firmando uma identidade estrutural própria que dialoga com o formato original da melodia da canção.

Entre as Figuras 5 e 11, observa-se a transcrição completa de sua improvisação, com as seções delimitadas de acordo com o aparecimento dos fragmentos da melodia original. Esses fragmentos foram identificados por

⁶ No original, “[...]The version of God Bless the Child recorded on the 8th is the best of the three known versions, and a masterpiece. Dolphy was not only fully involved and at leisure to time it himself, but was particularly inspired, as attention to his emotional lyricism and use of dynamics demonstrates” (Simosko; Tepperman, 1979, p. 61).

Jannotta originalmente colocados entre chaves na partitura. Para destacar esses trechos da melodia original da canção, eles foram marcados em vermelho.

A linha azul correndo verticalmente indica o trecho que corresponde à seção A1, respeitando a totalidade e a conclusão da repetição dos fragmentos temáticos. A linha amarela indica a seção B, e a linha verde, a seção A2.

Figura 5 - Transcrição do solo de Dolphy (p.1)

It may be noted that an earlier recording of Dolphy's on *God Bless the Child* is somewhat less successful. The elements present in the version we have considered here also exist in this earlier recording, but the music flows less easily. This September 1961 recording, I believe, demonstrates both the art of Dolphy's musical imagination and his technical virtuosity.

GOD BLESS THE CHILD

Recorded by Eric Dolphy, 8. September 1961
Transcribed by Roger Jannotta *)

[Brackets] indicate sections of original song "God Bless the Child" by Billie Holiday and Arthur Herzog. Chord symbols refer to harmony implied in the improvisation.

B♭ Clarinet Solo (in B♭) **INTRODUÇÃO**

♩ = c. 72

*) All rights reserved - Roger Jannotta 1977

Fonte: Jannotta, 1977.

Figura 6 - Transcrição do solo de Dolfy (p.2)

Handwritten musical score for a solo by Dolfy, page 2. The score is written on ten staves of music, numbered 11 through 29. It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. Several measures are highlighted with red circles and red bars. The score includes performance instructions such as "rit.", "accel.", "gliss.", "pp", "mf", "f", "sf", "wide vibrato", and "a tempo". Chord symbols like Eb7(#11), Db7(#11), C7, F, F-(Bb7), C7, F7, Bb- (maj7), Bb maj7, Eb7(#11), D-, A-, Dmaj, and Fmaj are present. There are also handwritten annotations like "rit.", "gliss.", "pp", "mf", "f", "sf", "wide vibrato", and "a tempo".

Figura 7 - Transcrição do solo de Dophy (p.3)

Handwritten musical score for a saxophone solo, measures 30-43. The score includes melodic lines, chord progressions, and performance instructions. Red highlights are present on several melodic phrases. Annotations include 'rit.', 'mf', 'f', 'mp', 'ff', 'gliss', 'flutter', 'witeg bequ.', and 'A1'. Measure numbers 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 42, and 43 are clearly marked.

Figura 8 – Transcrição do solo de Dolphy (p.4)

Handwritten musical score for Dolphy's solo, featuring ten staves of music. The score includes various annotations, dynamics, and red highlights. Key elements include:

- Staff 1:** Treble clef, key signature of two flats. Measure 44 is highlighted in red. Dynamics include *f* and *ff*. Chords: $Bb\ maj^7$.
- Staff 2:** Treble clef. Measure 45 is circled. Dynamics include *rit.*, *f*, and *mf*. Chords: $Eb^7(9)$.
- Staff 3:** Treble clef. Measure 46 is highlighted in red. Dynamics include *p*, *PPPP*, and *mf*. Chords: $F\ maj^7/A\ b\ maj^7$.
- Staff 4:** Treble clef. Measure 48 is circled and highlighted in red. Dynamics include *pp* and *mf*. Chords: $F\ \sharp 9$, $C^3sus + F$.
- Staff 5:** Treble clef. Measure 50 is highlighted in red. Dynamics include *f*. Chords: Bb^7 .
- Staff 6:** Treble clef. Measure 51 is circled. Dynamics include *ff*. Chords: $F-(maj^7)$.
- Staff 7:** Treble clef. Measure 52 is circled. Dynamics include *gliss.* and *fff*. Chords: $Bb\ maj^7$.
- Staff 8:** Treble clef. Measure 53 is circled and highlighted in red. Dynamics include *f*. Chords: $Bb\ maj^7$.
- Staff 9:** Treble clef. Measure 54 is circled. Dynamics include *acc.*. Chords: $Eb^7(9)$.

Figura 9 - Transcrição do solo de Dolphy (p.5)

Handwritten musical score for a saxophone solo, page 5. The score is in G major and 4/4 time. It features various dynamics (p, mp, f, rit., accel., a tempo), articulations (acc., rit., accel., rit.), and phrasing (quasi, molto rit., zeer rustig). Red highlights mark specific melodic phrases. Measure numbers 53-65 are indicated. Chord symbols include F+7(F9), A-, D-, E7, D7, F+ maj3, F-(Bb7), and F-7. A circled 'A' is present at the end of measure 65.

Figura 10 - Transcrição do solo de Dophy (p.6)

Handwritten musical score for a solo on page 6. The score consists of eight staves of music. The first two staves have sections highlighted in red. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Chord symbols like $Bb\ maj7$, $Eb7(9-11)$, F , $F-(Bb7)$, $Gb\ maj7$, and $F(bass)$ are present. Measure numbers 66, 67, 68, 69, and 70 are indicated. The word "CODA" is written in red at the end of the second staff. Handwritten annotations include "sust" and "sued". The score concludes with a double bar line and an "x" mark.

5.4 JUSTAPOSIÇÃO E RELAÇÃO DA IMPROVISAÇÃO DE DOLPHY COM O QUE SE PRODUZIU NA EUROPA NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

A concepção de um improviso num instrumento melódico como o clarinete baixo sem acompanhamento é bastante relacionada com o que foi produzido por compositores europeus da primeira metade do século XX, com o que certamente Dolphy teve contato durante seus estudos de clarinete e mais tarde também com o clarinete baixo. Um exemplo dessa relação é a segunda das *Três peças para clarinete*, de Igor Stravinsky, compostas em 1918, após a *História do soldado*, pantomima de câmara em que a clarineta desempenha importante papel.

Nessa peça, observam-se algumas características bastante semelhantes ao que Dolphy constrói em seu improviso em *God Bless the Child*. Primeiramente, o elemento formal mais significativo é a construção em justaposição. A justaposição se caracteriza por um procedimento em que “[...] cada frase ou seção musical chega a alguma espécie de ‘pontuação’, seguindo-se, então, outra frase ou seção. Com certa frequência, estes trechos são separados por uma pequena cesura” (Mesquita, 2023, p. 15).

Nesse trecho da peça de Stravinsky, intercalam-se elementos e ideias melodicamente contrastantes, separados por vírgulas, um após o outro.

Figura 11 - Trecho da Peça para clarinete de Stravinsky

The image displays a musical score for a clarinet piece by Igor Stravinsky. It consists of five staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mp* and features a series of eighth notes with slurs. The second staff continues with similar rhythmic patterns, marked *mp*, and includes a *subito pp* marking. The third staff shows a change in dynamics to *mf* and includes a bracketed section. The fourth staff is marked *mf* and continues the melodic line. The fifth staff concludes with a *subito meno f* marking and a final flourish. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: Stravinsky, 1918.

Outra semelhança importante é a exploração das extremidades do registro do instrumento, observada tanto na peça de Dolfy como na de Stravinsky.

Stravinsky aparece como uma referência de orquestração e contraste tímbrico: Dolfy estudou como ele usava os sopros para criar tensão e textura. A ideia de fragmentação temática, em que pequenos motivos são desenvolvidos e transformados, também o influenciou bastante.

Em *God Bless the Child* de Dolfy, há evidências dessa técnica: ele introduz uma célula melódica e justapõe outras ideias melódicas, que seguem certas direções, e padrões que se repetem, a maioria quase que intacta durante todo o solo, mostrando uma construção lógica e minuciosa. Essa sucessão de elementos cria a unidade formal da peça, que, por mais alongada e diluída que pareça, segue a mesma forma da canção, pois Dolfy justapõe elementos temáticos fragmentados da canção e outras ideias melódicas que usa na improvisação. Portanto, é uma improvisação cuidadosamente elaborada, que preserva elementos melódicos recorrentes, que se repetem ao longo do solo, firmando uma identidade estrutural própria, mas que dialoga com a forma original da melodia do tema.

Outro exemplo dessa relação com Stravinsky é observado no trecho solo de clarinete baixo presente na primeira parte da sagração da primavera de Stravinsky (Figura 16), onde se encontram figurações rítmicas e desenhos melódicos semelhantes aos elementos apresentados na improvisação de Dolfy, além da exploração dos registros do instrumento, também nessa peça:

Figura 12 – Trecho do solo de clarinete baixo na Sagração da Primavera.

EXAMPLE 7-82. Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, Part I, "L'Adoration de la terre," mm. 28–31

The image shows a musical score for Bass Clarinet (Bb Bs. Cl.) from Stravinsky's 'Le Sacre du printemps', Part I, 'L'Adoration de la terre', measures 28-31. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 64. The music starts at measure 28 with a dynamic of *f stacc.* and continues through measure 31. The score includes a 'Solo' marking above the staff. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs. The dynamics are marked *f* and *f stacc.*

Na introdução e em outros trechos da improvisação de Dolphy, há dois elementos ou motivos melódicos cruciais na constituição e na noção formal do improviso, analisado no tópico 5.4. O primeiro é o arpejo, de grande importância para a compreensão formal da improvisação. O segundo são as figurações e melodias, também com esse caráter de “sobe e desce”, que são encontrados em vários momentos da improvisação.

Gesto melódico bastante característico do que já foi escrito sobre a clarineta são as *volatas*, um tipo de recurso rítmico-melódico muito conhecido e utilizado na tradição europeia em estudos e peças para instrumentos de madeira, como se vê nesse trecho do *Concerto para piano para a mão esquerda*, de Maurice Ravel (Figura 13). A clarineta faz movimentos melódicos em arpejos ascendentes e descendente, algo bastante conectado com o que Dolphy constrói em sua improvisação.

Figura 13 - As volatas num trecho do concerto de Ravel

EXAMPLE 7-73. Ravel, Piano Concerto for the Left Hand, third movement, 2 mm.
after 52

Fonte: Adler, 2016 b.

5.5 ESCOLHAS DE ERIC DOLPHY DO MATERIAL MELÓDICO TEMÁTICO

Como se vê na transcrição de Jannotta, entre os compassos 1 e 2, Dolphy apresenta uma introdução (também presente na versão original da canção, mas de outra forma) onde expõe uma ideia musical que será o motivo central de toda a improvisação: um arpejo em Fá maior com a segunda maior adicionada, seguido de um arpejo em Fá menor também com a segunda maior adicionada.

Figura 14 - Arpejos na introdução do solo de Dolphy



Fonte: Jannotta, 1977.

Note-se que a constituição desses arpejos tem elementos fundamentais para toda a improvisação não só pelo arpejo como motivo organizacional de ideias musicais, mas por também conter em si mesmos elementos da melodia original, na seção A da canção.

Percebe-se ainda uma relação interessante entre o uso dessa construção melódica baseada na alternância entre dois arpejos, que varia entre um maior e outro menor: é uma relação com a ambiguidade, também expressa na letra da canção.

Como se observa na transcrição do solo, ao final do compasso 2, tem início, com caráter de anacruse (característica idêntica à rítmica construída no tema original), o primeiro fragmento da melodia de *God Bless the Child*, agora intercalado com elementos da introdução. Esse primeiro fragmento temático soa como trampolim que impulsiona os arpejos apresentados antes (Figura 15).

Figura 15 - Primeiro fragmento de God Bless The Child



Fonte: Jannotta, 1977.

Comparando com o que Holiday canta na primeira gravação de *God bless the Child*, nota-se que Dophy seleciona e cria elementos fixos em sua improvisação a partir do material melódico presente no tema. Na Figura 16, se veem as alturas que ele selecionou da seção A1 da versão de Holiday.

Figura 16 - Alturas selecionadas por Dophy na seção A

A1

Fonte: Elaborado pelo autor, 2025.

Como se vê, usa-se quase todo o material melódico da seção A1. Selecionando da transcrição de seu solo os trechos em colchetes, onde estão as notas da canção original, e excluindo os elementos que estão entre trechos

tocados da melodia original, verifica-se que Dophy fez o seguinte ordenamento para constituir a seção.

Figura 17 - Sequência da melodia de God Bless the Child na seção A1

A1

Fonte: Elaborado pelo autor, 2025.

A seção A2 é idêntica ao antecedente da seção A1. Na Figura 19, estão destacadas em vermelho as alturas da melodia cantada por Holiday que Dophy escolheu para constituir a seção B.

Figura 18 - Alturas selecionadas na seção B

B

Fonte: Elaborado pelo autor, 2025.

Dolphy acabou resumindo bastante a seção B, como se vê na primeira vez em que ela aparece no improviso. Como mostra a Figura 19, ele valorizou o motivo contido nos saltos de terça, compassos 23 e 24 e depois 26 e 27.

Figura 19 - Motivo melódico usado para a seção B



Fonte: Jannotta, 1977.

5.6 ELEMENTOS QUE DOLPHY CRIOU NA IMPROVISACÃO

Como se viu acima, Dolphy utilizou na improvisação trechos da melodia original, colocando-os como fragmentos e, em sua maioria, intactos.

Diferentemente de Holiday, que muitas vezes varia a melodia da canção e seu ritmo, Dolphy estabiliza o que é elemento temático. Sua interpretação captura algumas outras características da canção original, como a grande extensão de alturas da melodia e os saltos consideráveis.

Na primeira gravação de Holiday, em 1941, percebe-se que ela flutua sobre o pulso, portanto, nada soa a tempo. Nesse aspecto, Dolphy faz algo semelhante: seu pulso durante o solo é bastante plástico e dinâmico.

Do compasso 3 ao final do compasso 7, esses dois fragmentos se justapõem entre os arpejos apresentados inicialmente, mas aparece outro

fragmento temático, que levará até a segunda parte dos fragmentos temáticos presentes na parte A1, culminando no Mi bemol, como se vê no compasso 8. Dophy continua usando arpejos, justapondo outros fragmentos, seguindo a ordem cronológica da melodia original do tema do compasso 7 ao 9.

Nos compassos 9 e 10, crescem-se dois fragmentos temáticos, agora com novos elementos (integrados numa nova estrutura fraseológica), mas ainda assim respeitando a ordem cronológica do tema. Veja-se o exemplo na Figura 20: no compasso 9, Eric traz esse novo elemento melódico.

Figura 20 - Movimento escalar descendente



Fonte: Jannotta, 1977).

Na Figura 21, outro elemento importante de Dophy, ainda no compasso 9.

Figura 21 - Movimento escalar ascendente



Fonte: Jannotta, 1977.

Esses elementos são frequentes na improvisação, levando em conta que se apresentam de várias maneiras, mantendo os sentidos ascendente e descendente.

A partir da metade do compasso 10, Dolphy suprime alguns fragmentos temáticos, tocando apenas trechos finais que compõem a totalidade da parte A.

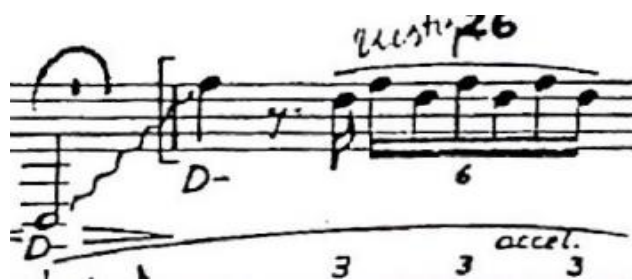
A partir das delimitações observadas na transcrição do solo, entende-se onde estão os elementos temáticos entre colchetes, como mostra a transcrição de Roger Jannotta: a primeira exposição da parte A do tema está nos compassos 3 a 10.

A partir dessa primeira exposição temática, Dolphy apresenta o consequente da parte A, de maneira quase idêntica ao trecho que corresponde a seu antecedente, entre os compassos 13 e 22.

Entre os compassos 23 e 28, observam-se duas fermatas, que delimitam aquilo que é o conteúdo temático da parte B da canção.

Nesse trecho, Dolphy expõe a melodia em fragmentos, de forma mais irregular, deixando de lado alguns elementos temáticos e justapondo outros mais heterogêneos, contendo saltos e articulações em glissandos cromáticos (derivados de elementos apresentados anteriormente), como se observa entre os compassos 25 e 27. Dolphy se utiliza dos glissandos em vários momentos da improvisação, às vezes para chegar à nota certa do tema, como acontece no final do compasso 25.

Figura 22 - Glissando ascendente



Fonte: Jannotta, 1977.

Em outros momentos, se vale do mesmo recurso para repousar em alguma nota próxima a um semitom acima (no caso, sol bemol) com tonalidade em que executa *God Bless the Child*, como se observa ao final do compasso 28.

Do compasso 29 até o compasso 37, Dolphy retoma os elementos temáticos da seção A, justapondo com os mesmos elementos das exposições anteriores da mesma parte. Assim, ele encerra a primeira exposição completa da forma da canção, apresentando todo o material melódico que compõe a estrutura da improvisação. Uma vez mais, todos esses elementos justapostos têm um encaixe específico e se respeita a ordem de aparecimento, mesmo quando há maior liberdade improvisatória, como na reexposição ou repetição da forma.

Na reexposição formal de *God Bless the Child*, Dolphy apresenta novamente e sem alterações o que é a seção introdutória (compassos 38 e 39).

Nessa reprise, ele se dá mais liberdade improvisatória, desenvolvendo e criando variações dos elementos anteriores.

Dolphy permite que esses motivos rítmicos e melódicos fluam mais livremente, sempre justapondo entre os fragmentos temáticos, construindo frases e ideias musicais que privilegiam a exploração dos extremos de altura do clarinete baixo, como se observa ainda da seção A, entre os compassos 40 e 52.

Há um elemento fundamental no desenvolvimento da improvisação, que tem função estrutural em sua forma e atua majoritariamente como cesura entre partes. Aparece já no início do solo, nos compassos 12 e 13 (Figura 23).

Figura 23 - Elemento de cesura



Fonte: Jannotta, 1977.

Seu significado formal na improvisação pode apontar como estratégia pontuar cisões e transições entre as partes da forma ou para criar contraste com as estruturas frasais em legato, predominantes também durante a improvisação.

Como se vê na Figura 24, Dolphy constrói ainda uma ideia baseada no apoio numa nota mais aguda (no caso, Sol), usando-a como pedal. Acresce-se o staccato na articulação da ideia, o que cria a sensação de finalização ou fechamento, como se vê na passagem do compasso 47 ao 48, onde retorna a seção temática A (vejam-se os colchetes entre os compassos).

Figura 24 - Staccato como fechamento de seção



Fonte: Jannotta, 1977.

Eric continua respeitando a ordem dos elementos, pois são importantes para a unidade do arranjo, no qual recursos como movimentos ascendentes e descendentes extremos começam a surgir como expressão de exploração de registro e de timbre, misturando já elementos como arpejos e descidas escalares e explorando registros como o *clarino*,⁷ como acontece no compasso 40, e *chalumeau*, no compasso 41 (Figura 25).

Figura 25 - Extremos do registro do clarinete baixo atingidos no solo



Fonte: Jannotta, 1977.

⁷ De acordo com Adler (2016), considerando os sons reais, o alcance do clarinete baixo vai de um C2 até um G4. Escrito na clave de Sol, tudo soa uma nona maior abaixo do que está escrito. Os registros *chalameau* e *clarino* do clarinete baixo são baseados nos mesmos registros do clarinete. No clarinete baixo, o registro *chalameau* está entre um C2 e um G3, e o *clarino*, entre um A3 e um G4.

Nesses compassos, observa-se um crescendo para o fortíssimo até culminar num Sol bemol, nota mais aguda atingida durante a improvisação, que depois desce até bem perto da nota mais grave atingida no solo, o Mi bemol. Sobre essa exploração de registros, Horricks (1989, p. 65, tradução nossa) comenta:

As alternâncias mercuriais entre os registros extremo grave e agudo evocam, para esses ouvidos, uma flutuação ideal de tensão e emoção, a partir da atmosfera predominante de profundo desespero e penúria (as notas extremamente graves, roucas, ásperas, de timbre negro) até breves vislumbres da possibilidade de tempos melhores (os harmônicos cintilantes de Dolphy), exatamente como sugeria a canção lamuriosa de Billie Holiday.

Sejam fragmentos temáticos de *God Bless the Child*, sejam elementos apresentados antes ou outros que são variações dos anteriores, essa primeira repetição configura a parte mais livre da improvisação.

Porém, tanto na primeira apresentação formal da música como na reprise, observa-se um procedimento diferente do que ocorre na improvisação jazzística mais comum na época, caracterizada pela apresentação completa do tema seguida de improvisações de seu formato, sem a necessidade de repetir qualquer elemento anterior.

Dolphy preserva nessa reprise a maneira como apresentou a melodia do tema e manteve suas características rítmicas/melódicas e seu ordenamento cronológico; ao mesmo tempo, assume mais liberdade improvisatória sobre as outras ideias musicais.

Há uma estrutura harmônica implícita sugerida na transcrição de Roger Jannotta, porém não é discutida aqui.

Por se tratar de uma improvisação sem acompanhamento, Dolphy acabou desenvolvendo uma autossuficiência interessante ao longo de quase todo o solo de *God Bless the Child*, o que reitera mais uma vez a relação com a peça de Stravinsky e aquilo que foi escrito para a clarineta na primeira metade do século XX. Há evidências de um pensamento bastante racional e composicional em Eric Dolphy nessa improvisação, para a qual ele escolheu elementos específicos para ocupar certos lugares no decorrer do solo.

Encerrando sua improvisação, na última seção do solo e já encerrada a reprise, Dolphy apresenta uma coda: volta aos arpejos apresentados na introdução, acrescenta outros, de acordes próximos ao Fá maior e mantém o Fá como nota pedal. Essa sobreposição dos arpejos a uma nota pedal é o procedimento de conclusão de seu discurso, onde reafirma mais uma vez o arpejo de Fá maior (Figura 26).

No penúltimo sistema da improvisação, Dolphy torna ao procedimento de cesura, como se vê nos compassos 47 e 48, onde são apoiados saltos numa nota aguda.

Figura 26 - Coda

The image shows a handwritten musical score for a coda section, consisting of five systems of music. The notation includes various chords and melodic lines. Key annotations include:

- System 1: Chords $F^{(top)}$, F , and $F^{(Bb)}$. A bass line is marked $F(bass)$.
- System 2: Chords G^7/F and F^7 .
- System 3: Chords G^7/F and $Fmaj^7$.
- System 4: Chord $C^+P(b9)$.

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and includes dynamic markings like mp and f . The notation is dense and characteristic of jazz improvisation.

Fonte: Jannotta, 1977.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procura demonstrar que a obra de Eric Dolphy constitui um ponto de inflexão na história do jazz do século XX, ao articular, de modo consciente e sistemático, a improvisação como prática composicional. A análise de sua trajetória, da formação em Los Angeles à inserção no circuito nova-iorquino e de suas principais colaborações revelou um músico que, sem abdicar da tradição afro-americana, expandiu o vocabulário técnico-expressivo de instrumentos como o clarinete baixo. Tal expansão não se deu por mera acumulação de recursos, mas por uma elaboração estética que integra organização formal, consciência tímbrica e rigor estrutural.

No eixo analítico central, a leitura comparativa entre a canção *God Bless the Child* e a improvisação solo de Dolphy permitiu explicitar procedimentos de fragmentação temática, justaposição e variação motívica que aproximam a prática do improviso de um fazer composicional “em tempo real”. Ao selecionar e ordenar cronologicamente fragmentos do tema, ainda que interpolados por arpejos, movimentos escalares, explorações do registro do instrumento e deslocamentos rítmicos, Dolphy constrói uma macroforma que espelha, comenta e tensiona a forma ternária (ABA) da canção, preservando a identidade temática sem renunciar à liberdade expressiva. A exploração calculada dos extremos de registro e a alternância entre legato e articulações incisivas reforçam a dimensão arquitetônica do solo, no qual cesuras, notas pedal e clímax dinâmicos funcionam como marcadores de seções.

Sintetizam-se três contribuições principais deste trabalho: a demonstração de que a improvisação de Dolphy sobre *God Bless the Child* mobiliza um modelo formal próprio, em que a ordenação temática organiza a progressão; a evidência de que sua técnica instrumental, especialmente no clarinete baixo, está intrinsecamente ligada a um projeto estético de expansão de timbres, registros e articulações, e não apenas a virtuosismo; e a explicitação de uma lógica de intertextualidade (Holiday, Stravinsky, práticas camerísticas) que ilumina a dimensão composicional do improviso.

Conclui-se, portanto, que Eric Dolphy não só amplia os limites técnicos do jazz como reformula sua ontologia criativa: ao converter a improvisação num espaço de composição estruturada, ele desloca as fronteiras entre escrita/performance, tradição/modernidade, popular/erudito. Nesse movimento, sua obra permanece como referência para estudos que procuram compreender a improvisação não como ausência de forma, mas como forma em si mesma – uma prática de invenção que se inscreve na temporalidade do instante.

Referências

ADLER, S. **Trecho do solo de clarinete baixo na Sagração da Primavera**. 1 partitura . New York: W.W. Norton And Company, 2016 a.

ADLER, S. **As volatas num trecho do concerto de Ravel**. 1 partitura. New York: W.W. Norton And Company, 2016 b.

BERRY, Wallace. **Form in music**. New York: W. W. Norton, 1976.

DOLPHY, Eric. **Foto de Eric Dolphy com clarinete baixo**. 1 fotografia. Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/84/09/5c/84095c66443c48a22c095a6c5b7ea0fb.jpg>. Acesso em: 17 out. 2025.

DOLPHY, Eric. **Out to Lunch! Album**. 1964. 1 capa de álbum. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/c/cc/Dolphy_Out_To_Lunch.png. Acesso em: 26 nov. 2025.

DOLPHY, Eric. **Outward Bound Album**. 1960. 1 capa de album. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/8/83/Outward_Bound_%28album%29.jpg. Acesso em: 26 nov. 2025.

HELLIGAR, J. Billie Holiday's God bless the child gave blacks their own mournful but hopeful Over the rainbow. **Variety**, 21 fev. 2021. Disponível em: <https://variety.com/2021/music/news/billie-holiday-god-bless-child-black-history-month-1234907327/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

HOLIDAY, B. **Billie Holiday**. [s.l.]: Hal Leonard, 2002.

HORRICKS, R. **The importance of being Eric Dolphy**. Great Britain: D. J. Costello, c1989.

JANNOTTA, R. **Transcrição de God bless the child**. 1 partitura. [S.l.]: [s.n.], 1977.

MESQUITA, M. Segmentação e temporalidades musicais. In: LIMA, S. R. A.; MARUM, N.; GIANESELLA, E. (Ed.). **XX anos do PPG em música do IA-Unesp**, São Paulo, v. 2. p. 7-20, 2023.

SCHULLER, G. **Musings: the musical worlds of Gunther Schuller**. New York: Oxford University Press, 1986.

SIMOSKO,V.; TEPPERMAN, B. **Eric Dolphy**. [s.l.]: Da Capo, 1979.

STRAVINSKY, I. **Three pieces for clarinet solo**. 1 partitura. [s.l: s.n.], 1918.