

Instituto Politécnico do Porto
Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo

**Voz - a viagem interior: performance e
interdisciplinaridade no contexto do Jazz e da Música
Improvisada.**

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Música, Interpretação
Artística.

Orientador: **Prof. Dr. José M. Parra**

Mestrando: **Joana Guerreiro Borges Machado**

Ano civil: **2012**



Palavras-chave:

Voz, Jazz Vocal, Música Improvisada, Improvisação Vocal, Competências Musicais do Cantor, Ensino Formal do Jazz, Técnica Vocal, Técnica Vocal Prolongada, *Performance*, Criatividade, Experimentação, Unicidade, Novo Modo de Actuação.

Resumo:

A voz é um instrumento vivo, permeável à condição física e psicológica do seu hospedeiro, naturalmente ligada às emoções, à vivência e à criatividade. Para os cantores, a música é um dado adquirido através da audição e da imaginação, onde essa relação corpo/mente deve ser construída tendo em conta a especificidade do instrumento e uma imensa vastidão de possibilidades para a expressão. A educação musical convencional tende a subvalorizar esses comportamentos improvisativos espontâneos e a substituí-los por outros (ainda que temporariamente), que seguem uma lógica imitativa e serial. Valoriza-se a inteligência formal em detrimento da exploração sensorial, domestica-se o instinto e a criatividade.

Tornando-se no seu próprio *case-study*, a autora realiza um estudo do comportamento do cantor no contexto da música improvisada e o processo de construção de uma consciência musical que vise a competência harmónica e o sucesso na improvisação, explorando também um lado criativo e de unicidade. Através das experiências a que se submeteu e da análise dos testemunhos de cantores/improvisadores com carreiras reconhecidas que angariou, a autora encontra fundamentos para propôr um novo modo de actuação, no ensino formal, que fomente uma atitude criativa e inteligente com a voz.

Keywords:

Voice, Vocal Jazz, Improvised Music, Vocal Improvisation, Vocalists' Musical Skills, Jazz Education, Vocal Technique, Extended Vocal Technique, Performance, Creativity, Experimentation, Uniqueness, A New Approach.

Abstract:

The voice is a living instrument, permeable to all physical and psychological conditions of its host, naturally linked to emotions, experiences and creativity. For vocalists, music is taken for granted by hearing and imagining, and the body/mind relationship in this instrument must be established regarding its specificities and considering a large expanse of possibilities for expression. Conventional musical education tends to undervalue these spontaneous improvisational behaviors and to replace them (even if temporarily) with others that follow a serial and imitative logic. It also values formal intelligence in detriment of sensorial exploration, it wants to tame instinct and creativity.

Becoming her own "case study", the author studies the vocalist's behavior in the context of improvised music and the process of building musical consciousness that seeks improving competence and success in harmonic improvisation, without disregarding exploration and creative behaviour towards uniqueness. Through these experiences the author underwent, and analysing some solicited testimonials from singers/improvisers with recognized careers, the author thus finds ground for proposing a new way of performing, in Formal Education, that fosters a creative and intelligent use of the voice.



Imagem do Workshop da Companhia de Meredith Monk "Dancing Voice/Singing Body", Nova Iorque, Julho de 2010. (Da esquerda para a direita, Joana Machado é a 2ª cantora).

Índice

Resumo.....	2
Abstract.....	3
Índice de Figuras.....	7
Introdução.....	8
Capítulo 1: Revisão da literatura.....	14
Capítulo 2: Uma Experiência em Música.....	23
2.1. Experiências iniciais.....	23
2.1.1. Técnicas de Improvisação em “II-V-I’s”.....	23
Conclusão.....	29
2.1.2. Técnica Vocal.....	31
Conclusão.....	34
2.2. Outras experiências: Beyond School.....	34
Transpôr as Barreiras.....	34
2.2.1. Meredith Monk: <i>Dancing Voice/Singing Body</i>	38
Conclusão.....	44
2.2.2. Steve Coleman: Improvisação, uma Experiência Intrínseca da Música.....	45
Conclusão.....	50
Capítulo 3: A Perspectiva dos Cantores - Análise das Entrevistas Realizadas.....	52
Capítulo 4: Modelo: O Cantor – Músico.....	57
4.1. SOM.....	59
4.2. Execução Técnica.....	61
4.3. Percepção Intelectual.....	66
4.4. Criatividade / Marca Pessoal.....	70
Conclusão.....	73

Conclusões Finais.....	74
Anexos.....	76
A1. Transcrição da Aula com Connie De Jongh em 8/05/2010.....	76
A2. Transcrição da Aula com Steve Coleman em 30/07/2010.....	87
A3. Fotos do 3º dia do workshop de Meredith Monk em 31/07/2010.....	108
A4. Entrevista a Sara Serpa em Março de 2011.....	110
A5. Entrevista a Jen Shyu em Março de 2011.....	114
A6. Entrevista a Theo Bleckmann em Agosto de 2012.....	121
A7. Entrevista a Rita Martins em Agosto de 2012.....	123
A8. Entrevista a Kurt Elling em Setembro de 2012.....	128
A9. Kurt Elling - <i>Website FAQ's</i>	130
A10. Entrevista a Luciana Souza em Setembro de 2012.....	140
Bibliografia.....	143

Índice de Figuras

Fig. 1 - Triângulo ideal de competências do cantor/improvisador.....	11
Fig. 2 - <i>Voicelending</i> simples. <i>Voicelending</i> com substituição tritónica do V. Extensões alteradas do V, obtidas com a substituição tritónica.....	26
Fig. 3 - Notas <i>pivot</i> para o desenvolvimento de melodias contendo <i>voicelending</i>	27
Fig. 4 - Uso de notas <i>pivot</i> para a ilustração de <i>voicelending</i> . <i>Voicelending</i> paralelo descendente...	27
Fig. 5 - <i>Voicelending</i> convergente. <i>Voicelending</i> divergente.....	27
Fig. 6 - Panfleto do workshop <i>Dancing Voice/Singing Body</i> , Companhia de Meredith Monk, Verão de 2010.....	39
Fig. 7 - 1º sistema da partitura de <i>Now I Walk in Beauty</i> s/a s/d: www.jens-2immermann.de - consultado: 12/10/2012).....	42
Fig. 8 - Partitura da canção tradicional (<i>folk</i>) <i>Nero's Expedition</i> s/a, s/d: http://sniff.numachi.com - consultado: 12/10/2012).....	43
Fig. 9 - Partitura de <i>John, Come Kiss Me Now</i> , s/a, s/d: http://www.radfae.org - consultado: 12/10/2012.....	44
Fig. 10 - Transposição Motívica.....	63
Fig. 11 - Adaptação Motívica.....	63
Fig. 12 - Desenvolvimento Motívico.....	64
Fig. 13 - Deslocação Melódica.....	64

Introdução

A voz é a primeira manifestação de vida do ser humano. Este, quando vem ao mundo, descobre imediatamente aquele que será um dos principais veículos de auto-percepção e auto-expressão: o seu som. Muitos cantores profissionais terão certamente feito essa escolha com base na memória das suas primeiras explorações vocais da infância, inicialmente de som puro (não verbal) e das canções que aprenderam durante essa fase das suas vidas. O cantor-músico improvisador terá de lutar para conseguir equilibrar o uso dos conhecimentos adquiridos, técnicos e teóricos, com o reminescente dessa abordagem livre à música e ao seu instrumento. No capítulo *Sounds of Life* (Harrison, 2006: 4), Peter Harrison tece interessantes considerações sobre a gratificação que sente o bebé em cada descoberta sonora e na forma como, em crianças, não estabelecemos distinção entre a comunicação verbal (fala) e as excursões vocais mais líricas. Tudo é natural para nós na infância e só mais tarde, tendo em conta os contextos sociais e familiares, a nossa liberdade fica condicionada e nos inibimos dessa espontaneidade na abordagem à voz e ao som (Lemos, 2011: 40).

No que concerne ao Jazz e à Música Improvisada, pode constatar-se que há actualmente uma enorme expectativa em relação às capacidades que um cantor tem de possuir para estar à altura dos desafios que a música impõe. Com o aparecimento de Bobby McFerrin, o maior exemplo vivo do músico da voz-instrumento, surgiu uma nova forma de encarar a improvisação vocal: o desafio constante dos limites do instrumento e, para tal, a necessidade de o cantor ter uma assinatura pessoal, algo que o distinga inequivocamente. Verifica-se também outra área recente de enquadramento da voz, a dos contextos musicais exigentes, rítmica e harmonicamente complexos, e antes apenas abordados pelos instrumentistas. Nestes contextos, a pressão para que o cantor tenha um desempenho como leitor de melodias (com total controlo de afinação, timbre e vibrato) e seja, simultaneamente, um improvisador extraordinário, é enorme. O acesso a variados recursos melódicos e rítmicos, o domínio da harmonia e do tempo, são objectivos prioritários para o cantor que queira integrar o universo da música improvisada (ex: Theo Bleckmann com *John Hollenbeck's Large Ensemble*,

Sara Serpa com *Greg Osby's 9 Levels*, Jen Shyu com *Steve Coleman's 5 Elements*).

No campo da interpretação - embora alguns cantores ainda se inspirem na Tradição de Ella Fitzgerald e de Frank Sinatra e queiram dar continuidade a um legado que tem como objecto de trabalho o Cancioneiro Americano (*Great American Songbook*) - é cada vez mais evidente uma emergente quantidade de *singer-songwriters* que, com formação superior, dão asas à sua criatividade através da composição escrita e trazem para o estilo (Jazz) influências da música mais comercial ou *mainstream* (*Pop, Soul, R&B, Folk, Rock, Electro*, entre muitos outros), criando canções sofisticadas, mas acessíveis a um público mais vasto (Ex: Rebecca Martin, Becca Stevens, Bilal, James Blake, Gretchen Parlato, Esperanza Spalding, Lizz Wright, Luísa Sobral). Consequentemente, as vozes estão mais desprovidas de ornamentos, mais cristalinas e lisas e, sem medo, imprimem nas canções os seus percursos e histórias pessoais.

Estas são as questões levantadas pela autora há três anos atrás e que estão na origem deste documento:

- a) Existirá um percurso, através do ensino formal, adequado para o cantor que quer ter as competências improvisativas dos instrumentistas?
- b) Será possível ultrapassar os limites do próprio instrumento, transcender as convencionais e, através dos recursos que a imaginação fornece, garantir a universalidade da aplicação da voz a qualquer tipo de música?
- c) Como pode o cantor salvaguardar a sua intuição no acto de interpretar e de improvisar, e desenvolver uma linguagem de comunicação própria durante o processo de formação musical?
- d) E quanto ao espectáculo - já que o público ouve com os olhos - como se desbloqueiam as inibições do corpo de forma a que a expressão física espelhe, comunique e promova o bom desempenho do instrumento?

As mencionadas questões levaram a autora a realizar diferentes experiências - tornando-se no seu próprio *case-study*, a ler sobre assuntos transversais, numa tentativa de compreender o percurso dos instrumentistas, a mudar os seus próprios padrões e a indagar, junto de praticantes consagrados desta modalidade tão redutoramente designada de "Jazz Vocal", como estes se estabeleceram no panorama artístico, para poder fundamentar aquilo que ambicionou inicialmente: organizar e propor a implementação de um Modelo de Actuação (método de trabalho) para os futuros aspirantes a cantores de Jazz e de Música Improvisada, capaz de fomentar uma atitude criativa e inteligente com a voz.

Os seguintes excertos pretendem ilustrar a opinião partilhada por todos os entrevistados, cujos testemunhos contribuíram para esta dissertação (Sara Serpa ¹, Jen Shyu ², Theo Bleckmann ³, Rita Martins ⁴, Kurt Elling ⁵ e Luciana Souza ⁶), de que a voz é um instrumento repleto de possibilidades, porque espelho da alma e que, em muito ou tudo, difere dos demais instrumentos:

"Conseguimos fazer todo o tipo de sons associados a emoções, de uma forma espontânea e irracional [...]" Sara Serpa (A4/6/4-5) ⁷

"You are limited only by your own walls that you build up around you keeping you blocked. I think that every instrumentalist, not just singers, can do anything."
Jen Shyu (A5/8/1)

"The human voice has a limitless range of expression." Theo Bleckmann (A6/2/1)

¹ Anexos: A4

² Anexos: A5

³ Anexos: A6

⁴ Anexos: A7

⁵ Anexos: A8, A9

⁶ Anexos: 10

⁷ Formato da referência para o material constante nos anexos: Anexo / pergunta / linha (exemplo: A4/6/4-5).

“O facto de ser cantora advém precisamente de sentir que, com a voz, consigo expressar-me dentro da música com o mínimo de limitações.” Rita Martins (A7/6/1-2)

“There are limits and opportunities in every direction.” Kurt Elling (A8/6/1)

“Cada instrumento reúne um grupo de qualidades e características. Nas mãos de um hábil artista, essas características e qualidades se revelam infinitas.” Luciana Souza (A10/4/2-3)

Aquilo que é pretendido com esta dissertação é documentar um possível percurso para a obtenção de um equilíbrio consistente no SOM do instrumento (voz) entre a Execução Técnica e a Percepção Intelectual do que se está a fazer, sem perder de vista o objectivo da Marca Pessoal (*imprint*) através da criatividade ou “abandono” do raciocínio.

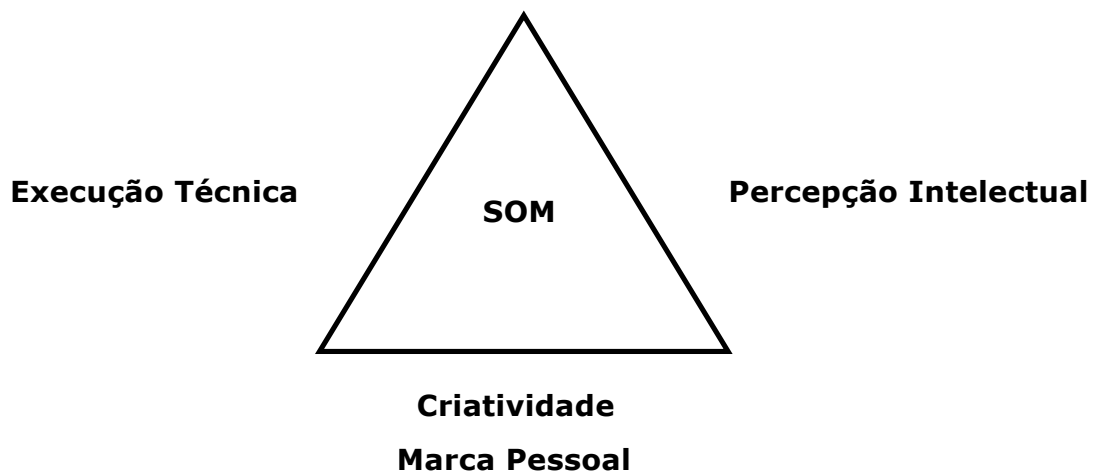


Fig. 1 - Triângulo ideal de competências do cantor/improvisador.

Metodologia:

- Revisão da Bibliografia;
- Experiências em Música;
- Entrevistas a *experts* da improvisação vocal;
- Proposta de um novo Modelo de Actuação no ensino formal.

Estrutura da Tese:

Na Introdução expõe-se uma observação da situação actual do cantor como intérprete e como improvisador, na área do Jazz e da Música Improvisada, da qual resultam as motivações que originaram esta dissertação.

No Capítulo 1, realiza-se uma revisão da literatura consultada para apoiar a necessidade deste estudo.

No Capítulo 2, a autora relata as suas experiências pessoais no âmbito da *performance* e da improvisação. As experiências estão divididas em duas partes distintas: "Experiências Iniciais" - frequência de aulas de improvisação e de técnica vocal na ESMAE (transcrição em Anexos: A1); "Outras Experiências: Beyond School" - um workshop interdisciplinar de artes performativas (fotografias em Anexos: A3) e duas aulas/conversas com um mentor musical (transcrição em Anexos: A2), em Nova Iorque. Estas, ajudam a fundamentar um possível percurso de formação para o cantor-músico improvisador.

No Capítulo 3, são analisadas as entrevistas realizadas a Sara Serpa, Jen Shyu, Theo Bleckmann, Rita Martins, Kurt Elling e Luciana Souza (em Anexos: A4, A5, A6, A7, A8 - A9 e A10).

O Capítulo 4, é dedicado à descrição do Modelo de Actuação que esta dissertação visa propor.

As experiências realizadas no âmbito desta dissertação tiveram origem numa inquietação, num impulso. Foram motivadas por uma curiosidade e uma vontade de evoluir para além daquilo que é possível com acesso apenas à informação que a escola fornece, e levaram a autora a concluir que o percurso de formação de qualquer cantor, tendo este frequentado ou não o ensino formal na área do Jazz, é baseado nos seus objectivos individuais. Logo, o papel da escola é também o

de deixar possibilidades em aberto, de mostrar o que existe mas incentivar a descoberta da área de actuação mais adequada e fiel às características de cada indivíduo. Estas, devem ser também identificadas e realçadas pela escola.

“[...] Os alunos deveriam envolver-se activamente com os elementos comuns da música, através de experiências de participação de tipo performativo e, enquanto ouvintes e compositores; também, através de actividades educacionais que requeiram interacção pessoal, envolvimento, descoberta e interpretação da música de todas as épocas, lugares e culturas [...]” (Choksy et al., 1986: 112)

Capítulo 1

Revisão da Literatura

No que respeita a improvisação musical são normalmente consideradas e descritas duas situações: a da improvisação, como um comportamento intuitivo ou pré-escolar; e a da improvisação como uma conquista altamente sofisticada dos músicos muito avançados. O que é facto é que esta acontece em tempo real e é por isso irrepetível e incorrigível numa situação performativa. É um risco e pode, por isso, representar um insucesso. O seu objectivo é exploratório, de dissecação da melodia e da harmonia constantes na partitura, de embelezamento do objecto/canção escolhido, na tentativa de entreter, impressionar e/ou educar o público, ou simplesmente de criar beleza.

Tendo em conta a sua experiência pessoal enquanto *performer* e educadora e, apoiando-se também na afirmação de John Kratus, - professor de Educação Musical na Michigan State University College of Music - a autora pretende frisar que “em falta está uma abordagem ao ensino da improvisação que una os comportamentos intuitivos com os maduros, aprendidos, musicalmente sofisticados [...]” (Kratus, 1995, 27-38). Esta afirmação, aplicada à voz em particular, é muito relevante. A voz é um instrumento vivo, permeável à condição física e psicológica do seu hospedeiro, naturalmente ligada às emoções, à vivência e à criatividade e onde a música é um dado adquirido através da audição e da imaginação. Essa relação corpo/mente deve ser construída tendo em conta a especificidade do instrumento e a sua imensa vastidão de possibilidades para a expressão.

A educação musical convencional tende a subvalorizar os nossos comportamentos improvisativos espontâneos e a substituí-los por outros que seguem uma lógica imitativa e serial. Valoriza-se a inteligência formal em detrimento da exploração sensorial, domestica-se o instinto e a criatividade. No final do Séc. XIX, início do Séc. XX, Dalcroze interrogava-se acerca das razões pelas quais as aulas de música não residiam num potenciar das qualidades que definem o verdadeiro músico (Émile Jacques-Dalcroze 1865-1950). Esta, é ainda

uma preocupação actual. Em *Teaching Music in the Twentieth Century*, Choksy, Abramson, Gillespie e Woods (1986: 29-30) questionavam-se acerca do que poderia ser feito para corrigir um sistema de ensino em que é permitido que o músico toque sem entender a música, leia sem compreender o que está escrito, escreva (componha) sem ouvir interiormente ou sentir:

“A aprendizagem da música é sempre considerada como um conceito global, dando ênfase às conexões entre as partes constituintes e o material musical [...]” (Choksy et al. 1986: 111).

Mais tarde, alguns tentarão contrariar esse processo mecânico/intelectual⁸ para voltarem a construir uma facilidade de improvisar que depende exclusivamente das capacidades auditivas e imaginativas. Este será um processo pessoal, uma escolha, um caminho pelo qual nem todos os músicos optarão.

Para os cantores, esta necessidade ligada ao âmbito académico de tentar estabelecer uma relação teórico/prática com a música no instrumento (voz) e portanto “visual”/auditiva, pode ser muito inibidora da criatividade e da expressão artística uma vez que pode ser confundida como sendo a única abordagem válida na música, descurando os sentidos. Isso resulta, muitas vezes, numa enorme frustração e mesmo no pânico de improvisar e noutras, numa procura incansável de consciência e de racionalidade. O que falta, na maioria das vezes, é então essa combinação saudável entre espontaneidade, criatividade e *know-how* factual referido por John Kratus.

No Jazz, a improvisação é o elemento característico mais evidente. A sua riqueza e diversidade cultural (afro-americana) potenciaram uma evolução muito rápida desde o seu aparecimento no início de 1900. De acordo com Derek Gatherer (1997: 77):

⁸ Mecânico porque “táctil” e intelectual porque lógico/matemático. Ex: padrão “13-24-35...” sobre determinada escala é um recurso “táctil” porque fisicamente memorizável. Pensar: “sobre este acorde posso utilizar determinada/s escala/s para improvisar” é recorrer a informação lógica.

"[...] nos anos 30 o Jazz era quase tão sofisticado harmonicamente como a Música Clássica Europeia da mesma altura e consideravelmente mais rítmico. Vinte anos depois, nos anos 50, com o aparecimento do Cool Jazz, do Hard Bop e do Free Jazz, dispensava qualquer rigor dos sistemas tonais, permitindo liberdade total de improvisação. A sua tendência é para a sofisticação harmónica e para a abstracção técnica extrema [...]"

Embora polémica e redutora pela comparação que faz entre as nuances da evolução harmónica na Música Clássica de tradição europeia e as do Jazz esta afirmação, devidamente contextualizada, parece ser pertinente para se perceber que os objectivos são efectivamente diferentes nas duas correntes musicais.

Entende-se, quando Gatherer afirma que o Jazz dispensou o "rigor dos sistemas tonais", que o Jazz alargou os recursos tonais escalares para a improvisação a outros, de grande complexidade⁹. Podemos então imaginar que a excelência de um músico de Jazz passa pelo domínio absoluto da harmonia e por estabelecer uma relação de grande desteridade entre a sua mente (conhecimento, ideias, criatividade) e o seu instrumento (concretização).

O desenvolvimento da música na tradição ocidental está fortemente ligado à centralidade da voz. Os instrumentistas desenvolvem-se na perspectiva de serem "vocais", líricos, capazes de cantar primeiro e só depois tocar - o

⁹ Por exemplo, a abordagem a um acorde dominante (maior com a sétima menor), tipicamente um 5º grau de uma tonalidade maior, pode ser feita com inúmeros recursos se descontextualizarmos o acorde da sua "dependência" original. Para além do modo Mixolídio, podem ser usadas todas as escalas pentatónicas de sétima menor, bem como escalas/modos provindos da Menor Melódica, Menor Harmónica e Maior Harmónica, respectivamente:

~ "Lídio Dominante" (123#456b78), "Mixolídio b6" (12345b6b78) e "Superlórico" (1b2b3b4b5b6b78 *cuja quadríade funcional é 135b7, ou seja, maior com a sétima menor. O Jazz faz uma utilização desta escala sobre estes acordes (dominantes), tendo convertido a "fórmula" para 1b2#23#4b6b78 e apelidando-a de "Escala Alterada") - 4º, 5º e 7º graus da Menor Melódica;

~ "Mixolídio b2,b6" (1b2345b6b78) - 5º grau da Menor Harmónica;

~ "Mixolídio b2" (1b23456b78) - 5º grau da Maior Harmónica;

Isto, apenas em relação aos acordes dominantes.

*cantabile*¹⁰. No Jazz, contrariamente, o motor é a música instrumental. A partitura representa uma plataforma para a improvisação. Então, o objectivo de um músico de Jazz é possuir os mecanismos e recursos para improvisar. A voz, desenvolve-se nesse sentido, seguindo e imitando os instrumentistas (Gasque, 2012, pp. 11-14). Este processo pode gerar frustrações, receios e inseguranças porque os cantores não possuem os mesmos mecanismos de improvisação dos outros instrumentos e são, frequentemente, confrontados com o facto de o papel da voz no Jazz ser altamente contestado: “[...] os entendidos do Jazz excluem constantemente os cantores de uma tradição que entendem como sendo predominantemente instrumental [...]” (Pellegrinelli, 2005: 2).

Em *The Song is Who? Locating Singers on the Jazz Scene*, Lara Pellegrinelli constata a existência de uma divisão hierárquica no Jazz, entre instrumentistas e cantores. Os instrumentistas constituem a força dominante dentro desta música, gerando a maioria das suas normas e valores. Estes são os criadores e os inovadores estilísticos do Jazz, contrastando com os cantores que são raramente reconhecidos como líderes artísticos. Os cantores de Jazz são tendencialmente marginalizados, sob o argumento de serem musicalmente pouco competentes. Esta visão, trazida até aos dias de hoje pelo peso da História, afecta negativamente a confiança dos cantores de Jazz e constitui um preconceito difícil de ultrapassar. Os cantores que alcançarem alguma aceitação enfrentarão um constante desafio contra essas expectativas negativas e terão as suas competências equiparadas às dos instrumentistas (Pellegrinelli, 2005: 2-5). Podemos afirmar que o cantor enfrenta um difícil caminho na obtenção de reconhecimento das suas capacidades por parte dos instrumentistas e de outros entendidos (crítica especializada).

Desde os primórdios da História do Jazz que os cantores se comportam como intérpretes e simultaneamente como improvisadores, tentando imitar os instrumentistas no som, na especificidade do timbre e na forma de articular,

¹⁰ In *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, McMillan Company, 1904. pp. 456-457: “cantável, uma direcção proposta numa frase instrumental para que esta seja ‘cantada’ com sentimento”; In Kennedy, Michael, *The Oxford Dictionary of Music*, Oxford University Press, 1985, p. 123: “na música instrumental, indica um estilo particular de tocar, concebido para imitar a voz humana”.

através das sílabas que utilizam para vocalizar as melodias (*scat*). Sobre a evolução do cantor enquanto improvisador, a pouca documentação existente tende a ser meramente analítica dos comportamentos, recursos, sucessos e insucessos improvisativos, sob o ponto de vista muito específico da abordagem instrumental ao improviso. A apreciação é muitas vezes conservadora, fechando-se o contexto ao estilo (Jazz) e defendendo-se que o percurso de aprendizagem deve ser igual ao dos outros instrumentistas (Aitken e Aebersold, 1983; Gasque, 2012; Madura, 2008).

Numa aula privada que a autora teve com a cantora/compositora brasileira Luciana Souza, após ter exposto algumas das suas dificuldades e frustrações com a improvisação, Souza proferiu a seguinte frase: "Jazz singers are a different breed of Jazz musicians." ¹¹. Com esta afirmação, Luciana Souza pretendeu alertar a autora para o facto de, nos cantores, o processo de aprendizagem e construção de recursos para a improvisação ser diferente e muito mais lento do que nos instrumentistas, devido à falta de relação tátil e visual com a música. Enquanto que um instrumentista trabalha o interface com o instrumento através de exercícios musicais concretos (Ex: escalas, acordes), o cantor tem de primeiro saber o que é o instrumento (que partes do corpo estão implicadas no processo de cantar) e ulteriormente trabalhar a abordagem a conceitos musicais.

Patrice Dawn Madura concluiu que os elementos predominantes na improvisação vocal em estruturas harmónicas típicas do Jazz são o conhecimento teórico, a experiência musical na linguagem do Jazz e a capacidade imitativa, num estudo apresentado no *Journal of Research in Music Education* em 1996. Madura realizou uma análise comparativa da prestação de um grupo de cantores enquanto estes improvisavam sobre progressões "II-V-I" e "Blues" de 12 compassos, tendo como parâmetros de avaliação: aulas de voz, conhecimento

¹¹ "Os cantores de jazz são uma raça diferente de músicos de Jazz." Luciana Souza, cantora/compositora/professora. (Todas as traduções são da autora). Esta aula teve lugar em Nova Iorque, em Março de 2003, durante a frequência do Curso de Jazz e Música Contemporânea da New School University.

harmónico teórico, capacidade imitativa, experiência musical na linguagem do Jazz, criatividade e género sexual (Madura, 1996: 252-267).

Estas observações podem parecer algo superficiais e contraditórias em relação ao acto de improvisar, porque englobam as diferentes situações improvisativas e avaliam-nas segundo pressupostos generalistas. Cada cantor, à semelhança do músico, é um indivíduo. Mais tarde, em 2008, o mesmo autor comparou a improvisação vocal no contexto do Jazz e no da música livre (sem condicionantes harmónicas), para chegar à conclusão de que os factores predominantes para o sucesso nas duas situações são a sintaxe musical, a criatividade vocal e a criatividade do vocabulário silábico do cantor. Madura concluiu que é necessário que se efectuem pesquisas profundas relacionadas com os factores que influenciam o sucesso da improvisação vocal, para que se possam desenvolver técnicas de educação adequadas a este instrumento em particular, que melhor o apoiem na aquisição de competências para a improvisação. Madura afirma ainda que "até à data, podemos apenas especular sobre os factores que determinam o sucesso da *performance* improvisativa dos cantores." (Madura, 2008: 16) ¹².

Ros McMillan (1999: 263-273) relata a iniciativa que teve uma Universidade da Austrália ¹³ ao desenvolver um curso de Jazz inteiramente vocacionado para o indivíduo, o que demonstra que existe uma preocupação com a unicidade de cada músico, alargada a todos os instrumentos. Neste programa apesar de se transmitirem também as raízes do Jazz, encorajou-se os alunos a desenvolver as suas capacidades improvisativas sobre as suas próprias composições, defendendo-se que a música deve reflectir a era e a cultura dos *performers*.

O cantor, enquanto improvisador e/ou intérprete de melodias sem letra trabalha com a sua imaginação, visual e auditiva. Pode dizer-se que encarna a personagem do instrumento cujas características sonoras melhor se adequam à melodia ou estrutura harmónica em questão e mimetiza-a. Isto é um trabalho de imaginação. As escolhas que o cantor faz, não só têm que ver com a sua preparação a nível teórico/harmónico mas também com a sua capacidade

¹² Todas as traduções são da autora.

¹³ School of Music of the Victorian College of the Arts (Melbourne).

criativa e coragem para assumir-se! Pode dizer-se que há semelhanças entre a improvisação vocal e o trabalho do actor, segundo o método de Stanislavsky (1986: 98) - que assenta na capacidade do artista se questionar continuamente "e se?":

"E se eu fosse um trompete, como articularia esta frase? Como seria o meu fraseado? Mais rítmico, ou mais ligado? Que tipo de vibrato faria? Onde seriam as pausas na interpretação da melodia?"

Estas questões surgem ao cantor quando tem que interpretar uma melodia, com ou sem letra, ou quando tem que improvisar sobre uma estrutura harmónica (Berger, 2008) ¹⁴.

Se é verdade para os outros instrumentistas que existe um percurso inicial de familiarização com o instrumento, em que a improvisação é algo de impensável à partida, pela pouca conexão existente entre a destreza no instrumento e os sentidos, e por isso ser um comportamento a ser conquistado através do trabalho e do estudo, para os cantores é quase o primeiro momento de abordagem ao instrumento. Então, se na voz se parte de um comportamento intuitivo e emocional em relação à música, porquê descurá-lo à medida que o percurso de educação formal decorre? A maioria dos cantores fica aterrorizada com a ideia de improvisar, porque não possui os mecanismos dos instrumentistas. Como consequência, após o período escolar, muitos cantores de Jazz desistem de improvisar. De facto, são poucos os cantores/improvisadores que o fazem com sucesso e confiança. Pela experiência da autora e na sua opinião, em maior escassez estão ainda os cantores/professores capazes de transmitir aos alunos o método de trabalho a adoptar para que melhor possam conciliar as suas capacidades específicas com os conhecimentos a adquirir, de forma a atingirem os seus objectivos de improvisação sobre progressões harmónicas pré-compostas.

¹⁴ Afirmações durante *Your Brain on Art*, palestra da iniciativa *Leading Matters*. Stanford University Fine Art Audio, 12/02/2008. Disponível em iTunesU.

É frequente os cantores terem que estudar com instrumentistas para poderem perceber as suas rotinas de trabalho e que exercícios fazer para associarem na sua imaginação e consciência auditiva, os conhecimentos teóricos aos respectivos sons.

John Cage, nos anos 60, nas suas aulas de composição na New School University (Nova Iorque), tinha por objectivo quebrar as barreiras que tradicionalmente dividem as artes e a barreira entre a arte e a vida (Cage, 1958: 3). Nesta década e na seguinte, surgiu uma comunidade de artistas nos E.U.A. que transpunham as barreiras da sua forma de arte, conferindo teatralidade, *personae*¹⁵, transformação e narrativa às suas performances. Neste período emergiram artistas interdisciplinares, como é o caso da cantora / compositora / coreógrafa e cineasta americana Meredith Monk.

Monk¹⁶, considerada uma das maiores forças criativas das artes performativas dos últimos 40 anos, foi pioneira daquilo que são consideradas as técnicas vocais avançadas. Exploradora do uso da voz como instrumento, um dos recursos que utiliza frequentemente é a utilização de *samples* de camadas sobrepostas de melodias modais *a capella*, independentes, repetitivas, facilmente reconhecíveis pelo público, que soam a música *folk* de aquilo que poderia ser uma cultura inventada por ela. A sua voz incarna diferentes *personae* à medida do desenvolvimento das suas improvisações, dando-nos a clara sensação de estarmos perante algo extremo.

¹⁵ Plural de *persona*, na literatura, é a pessoa que se entende que está a citar um tema em particular. A *persona* é quase invariavelmente distinta do autor; é a voz escolhida por um autor para um objectivo artístico específico. A *persona* poderá ser uma personagem de uma obra ou meramente um narrador; enquanto forma e estilo de expressão de um trabalho que exhibe gosto, preconceito, emoção, ou outra característica da personalidade humana, pode ser dito que o trabalho está na voz de uma *persona*.

O termo deriva do Latim *persona* e refere-se à máscara do actor. Está por isso etimologicamente ligado ao termo *dramatis personae*, que designa as personagens de uma obra dramática. in www.britannica.com - consultado em 29/10/2012.

¹⁶ Consultar biografia em www.meredithmonk.org

Tendo em conta estas duas vertentes principais: a da improvisação condicionada a uma linguagem musical específica (Jazz), que pressupõe competências e conhecimentos adquiridos através de processos racionais; e a da improvisação desligada de estruturas harmónicas pré-definidas, livre, que pretende explorar timbres, ressonâncias e contar histórias, será que, através de uma análise fenomenológica, é possível encontrar o ponto onde se cruzam todos os recursos, para que os cantores descubram a improvisação como um mundo verdadeiramente sem limites?

Capítulo 2

Uma Experiência Musical

2.1. Experiências Iniciais

Durante a frequência do Mestrado em Música - Interpretação Artística ¹⁷, foi possível usufruir de algumas aulas com o Professor Nuno Ferreira, guitarrista e coordenador do Departamento de Jazz da Esmae, e com a *vocal-coach* Connie De Jongh (Codarts, Hogeschool Voor De Kunsten), que se adequaram aos desafios propostos pela cadeira de "Combo de Jazz", leccionada pelo Professor Pedro Guedes. Dada a natureza do *ensemble* (voz, saxofone alto/flauta, saxofone tenor, piano e contrabaixo), o objectivo da cadeira foi a exploração de caminhos musicais que, convencionalmente, nenhum dos intervenientes teria antes vivido. Em "Combo de Jazz", o papel da autora como cantora teve variados contornos:

- a) Interpretação de canções, tendo em conta os dois instrumentos melódicos que intervinham constantemente no espaço da melodia;
- b) Vocalização de melodias escritas (para naipe);
- c) Improvisação sobre as estruturas harmónicas das mesmas;
- d) Improvisação livre.

2.1.1. Técnicas de improvisação em "II-V- I's"

O Professor Nuno Ferreira teve um papel fundamental nesta fase, porque partilhou técnicas muito específicas de improvisação no contexto das partituras de Jazz.

Começando por esclarecer a autora em relação à funcionalidade e aplicabilidade dos conhecimentos teóricos previamente estudados por esta (Modos da Escala Maior, Modos da Escala Menor Melódica, Modos da Escala Menor Harmónica, Escalas Simétricas - Tons Inteiros e Cromática, Arpejos Maj7,

¹⁷ ESMAE (Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, Instituto Politécnico do Porto).

7, min7, min7(b5), dim7, entre outros), os ensinamentos do Prof. Nuno Ferreira foram fundamentais para uma melhor compreensão do conceito de “Harmonia Funcional” e permitiram um maior domínio da linguagem improvisativa *jazzística*¹⁸. À medida que os praticava, a autora aplicou alguns destes exercícios nas aulas práticas dos seus alunos¹⁹.

A **Contextualização:** O Cancioneiro Americano, composto na sua maioria por peças escritas para Musicais da Broadway na 1ª metade do séc. XX (e ainda em aberto), foi adoptado desde logo pelos músicos de Jazz como objecto de trabalho, sendo que as harmonias das canções inspiraram a composição de outras melodias (Ex: Os universais *Rhythm Changes*, o *Blues* ou os casos isolados de *317 East 32nd Street* composto por Lennie Tristano sobre a harmonia de *Out Of Nowhere* de Johnny Green, *Hot House* composto por Tadd Dameron sobre *What Is This Thing Called Love?* de Cole Porter, ou ainda *Ornithology* composto por Charlie Parker sobre *How High The Moon* de Morgan Lewis) são usadas, acima de tudo, como plataformas para a improvisação. Sendo o movimento harmónico tipicamente usado em Jazz a progressão apelidada de “II-V-I”, ou simplesmente “II-V”, (quando não se verifica uma resolução), que traduz uma substituição do movimento “IV-V-I” usado na Música Clássica de Tradição Ocidental, há que entender o que se pretende então com a improvisação neste contexto.

B **Voicelading**²⁰: Acontece que aquilo que é pretendido na improvisação, é que se demonstre esse movimento de acordes através de um eficaz *voicelad*, preferencialmente cromático e descendente. A informação que temos *a priori* é que “II-V-I” é um movimento existente dentro de uma tonalidade qualquer, logo, no fundo existe uma escala comum aos 3 acordes, a Escala Maior (sendo: II - Dórico, V - Mixolídio, I - Jónio), o que permite apenas dois *voiceladings*: 1 - o 7º grau do acorde II desce 1/2 tom para ser

¹⁸ Os seguintes exercícios, são normalmente transmitidos pelo Prof. Nuno Ferreira aos alunos de guitarra e improvisação.

¹⁹ De instrumento da Licenciatura em Jazz e Música Moderna da Universidade Lusíada de Lisboa e da Escola de Jazz de Luís Villas-Boas do Hot Clube de Portugal.

²⁰ Terminologia própria da Tradição do Jazz para designar o conceito de “Condução de Vozes”.

o 3º grau do V e mantém-se porque é o 7º grau do I; 2 - o 3º grau do II mantém-se porque é o 7º do V e desce 1/2 tom para ser o 3º do I. Em CMaj7 isto equivale a "dó, si, si" e "fá, fá, mi" (sobre D-7 G7 CMaj7), o que nos limita criativamente e nos distancia da linguagem improvisativa típica do Jazz de Charlie Parker (por exemplo), caracterizada pelo uso de notas dissonantes e de melodias cromáticas (fig. 2).

C Substituição Tritónica: Os acordes têm 7 notas, as mesmas 7 das escalas que lhes correspondem, dispostas no pentagrama por 3^{as}: Quatríade + Extensões. Factos: Em acordes que tenham o 3º grau maior, a extensão 11 (que dista uma 9ª menor do 3) não funciona, soa a uma nota errada. Então, assumimos que os acordes Maiores (Maj7) e Dominantes (7) têm sempre a extensão #11, o que invalida os modos Jónio e Mixolídio. Resolvemos a questão da seguinte forma: aos acordes Maj7 corresponde o modo Lídio e aos acordes 7 corresponde... no mínimo, o modo do IV grau da Escala Menor Melódica: Lídio Dominante - 123#456b78). No "II-V-I", o II corresponde a um Dórico, tendo as extensões 9, 11 e 13. Queremos poder usar a escala na sua totalidade sem termos que omitir o 6º grau para não denunciar o V, uma vez que esse 6º grau no II corresponde ao 3º no V. O V é o grau dominante e, independentemente da sua resolução, sabemos que comporta as "extensões alteradas" b9,#9,#11 e b13 ²¹. Estas extensões alteradas obtêm-se quando realizamos uma substituição tritónica do V, ou seja, o substituímos pelo bII ou #I. Adoptamos "bII" porque o movimento privilegiado é o descendente "II-bII-I". Então temos: Dórico - Escala Alterada (ou Superlórico, o 7º grau da Escala Menor Melódica adaptado a um acorde dominante) - Lídio, o que passa a permitir inúmeros *voicelings*.

²¹ Informação fornecida nas aulas de Harmonia ou Teoria nos cursos de Jazz.

subs. TT

D-7 G7 CMaj7 D-7 Db7#11 CMaj7#11 G7alt

Fig. 2 - *Voicelading* simples. *Voicelading* com substituição tritônica do V. Extensões alteradas do V, obtidas com a substituição tritônica.

D Exercícios em "Arpejos de 13^a": Para poder estudar e interiorizar estes novos *voiceladings*, pouco familiares ao ouvido Ocidental, usou-se uma sequência de exercícios, de dificuldade crescente, que permite incluir progressivamente estas novas sonoridades no discurso improvisativo em "II-V-I's". Assumindo a substituição tritônica do grau dominante - "II-bII-I" - cantar o seguinte em toda a sequência:

- DI T, 3, 5, 7, 9, 11, 13
- DII T 3, 3 5, 5 7, 7 9, 9 11, 11 13
- DIII T 3 5, 3 5 7, 5 7 9, 7 9 11, 9 11 13
- DIV T 3 5 7, 3 5 7 9, 5 7 9 11, 7 9 11 13

Com estes quatro exercícios, o ouvido familiariza-se com as notas e é possível voltar a converter a progressão para o seu movimento original "II-V-I". Obtêm-se assim as extensões alteradas do dominante (sendo T 3 5 7 9 #11 13 do Tritono do V (bII) respectivamente os graus #11 7 b9 3 b13 T #9 do V - fig. 2).

Seguiu-se uma série de exercícios melódicos em "II-V-I's" que incluíram sempre uma (ou várias) das extensões alteradas do V.

DV Usar o *Voicelading* como nota de topo da melodia (ou como nota de baixo).

DVI Descer (subir) diatonicamente;

DVII Descer com arpejo;

DVIII Descer com estrutura interválica definida (tríades, quatríades, etc.).

Possíveis notas pivot

Fig. 3 - Notas *pivot* para o desenvolvimento de melodias contendo *voiceleading*.

voiceleading c/ nota pivot voiceleading paralelo desc.

Fig. 4 - Uso de notas *pivot* para a ilustração de *voiceleading*. *Voiceleading* paralelo descendente.

voiceleading convergente voiceleading divergente

Fig. 5 - *Voiceleading* convergente. *Voiceleading* divergente.

Para o próximo exercício, utilizou-se a partitura de *Blues For Alice*²², uma composição de Charlie Parker, ideal para a prática de *skills* de improvisação em “II-V’s”:

E **Target Notes** (“Notas Alvo”): Sendo indispensável conhecer o “mapa harmónico” dos temas sobre os quais se vai improvisar, é interessante

²² Partitura disponível em *The New Real Book*, vol.2.

conhecer profundamente os movimentos intrínsecos das progressões. Para além da consciência do movimento do baixo (ou tónica dos acordes), é também necessário conhecer os "arpejos de 13ª". Ou seja, as escalas implícitas. Sabendo esta informação torna-se possível delinear uma estratégia de abordagem aos temas, definindo uma hierarquia de "notas alvo": 3ª, 7ª, 5ª, 9ª, 11ª, 13ª. Apenas uma de cada vez que se canta sobre a partitura.

F **Ornamentação:** Existem no *Bebop*²³, padrões de movimento que podem ser adoptados como exemplos para se compreender e trabalhar uma linguagem improvisativa adequada a este tipo de composições harmónicas assentes em progressões do tipo "II-V-I". Podemos isolar os seguintes:

FI **C** - cromatismo (ascendente);

FII **V** - vizinhança (*upper neighbour*);

FIII **DC** - duplo cromatismo (ascendente ou descendente);

Nesta abordagem às "Notas Alvo" da harmonia, podemos utilizar estes padrões como formas de aproximação à "nota alvo" escolhida, quer individualmente, quer em combinações de padrões:

FIV **V+C** (no caso da "nota alvo" ser a 3ª Maior do acorde, isto corresponde a 4 #2 3);

FV **V+DC** (no caso da "nota alvo" ser a 3ª Maior do acorde, isto corresponde a 4 2 #2 3), a este padrão é comum denominar de *enclosure*;

FVI **C+DC** (no caso da "nota alvo" ser a 3ª menor do acorde, isto corresponde a #2 4 3 b3).

Posteriormente, poder-se-ão usar diferentes "notas alvo" para cada acorde e realizar conexões lineares (ligações melódicas) entre estas, recorrendo aos padrões acima enumerados, bem como outro tipo de conexão mais livre.

G **Ritmo:** A necessidade de trabalhar com um metrónomo e de controlar o tempo, usando vocabulário melódico (ex: arpejos de 13ª) para praticar.

²³ Apelido para o movimento do Jazz dos anos 40, do qual Charlie Parker é um dos precursores.

GI Em 4/4, dividimos a unidade (semibreve) em 2 (mínima), 4 (semínima) e 8 (colcheia) - usando o arpejo de 13ª até à 9ª - por 3ªs (no caso das mínimas), por quatríades (no caso das semínimas);

GII Em 4/4, dividimos a unidade (semibreve) em 3 (tercina de mínima) e 6 (tercina de semínima), usando o arpejo de 13ª até à 13ª - usando tríades (no caso da tercina de mínima) e quatríades ascendentes e descendentes (no caso da tercina de semínima: | 1 3 5 7 5 3 | 1.....);

GIII Em 5/4, usar o arpejo até à 11ª: | 1 3 5 3 1 | 5 3 1 3 5 |;

GIV Em 7/4, usar o arpejo até à 8ª: | 1 3 5 7 5 3 1 |;

O objectivo foi de usar o metrónomo, primeiro em todos os tempos, depois em 2 dos 4 tempos do compasso quaternário (sentir no 1 e 3 ou 2 e 4), e finalmente usando um único *beat* que é primeiramente o 1, depois o 2, depois o 3 e finalmente o 4. Contra o *beat*, usar os recursos rítmicos praticados, incluídos em melodias construídas com os recursos trabalhados para os "II-V-I's" e/ou melodias de temas concretos.

O passo seguinte seria a polirritmia mas não foi suficientemente desenvolvida pela autora, embora os apontamentos do Prof. Nuno Ferreira sugiram uma série de práticas a abordar futuramente.

Conclusão:

Esta foi uma experiência totalmente racional, uma abordagem que visou promover a intelectualização do processo da improvisação. Teve um importante papel no esclarecimento auditivo das harmonias típicas dos *Jazz Standards* o que, com treino intensivo, facilita a improvisação nestes contextos e a torna num sistema de organização mental de recursos cujo uso é despoletado por alertas auditivos. Permite fazer escolhas conscientes dos mecanismos trabalhados, escolhas essas que são do foro do gosto, abstractas e pessoais.

No entanto, a relação do cantor ("tocador da voz") com o seu instrumento não é táctil e, se este método é totalmente eficaz para os outros instrumentistas, deixa algumas frustrações no cantor. A voz não está desligada do pensamento,

ou das emoções. Sendo esta forma de abordar a improvisação um evocar de uma linguagem antiga (*Bebop*, anos 40 e 50 do séc XX), muitos cantores não sentem ter uma relação honesta com o que cantam quando a põem em prática e procuram enriquecer o seu vocabulário silábico (abstracto) explorando uma articulação livre, relacionada com questões rítmicas (A4/4/3)²⁴ e, fazendo referência ao som de outras línguas (A5/4/15-27).

“De facto, podemos encontrar inúmeros exemplos sobre um tipo de resposta a uma situação de improvisação que pouco ou nada têm de verdadeira invenção, como no abuso da colagem formulaica em algumas linguagens do Jazz e do *Bebop*, e onde podemos assistir ao encadeamento de padrões, *licks* e *malhas*²⁵, numa sequência onde não é claro nem o equilíbrio formal nem tão pouco as resoluções harmónicas das vozes, numa torrente descontrolada de fórmulas e citações [...]”. (Aguiar, 2012: 46)

Sem dúvida, o treino intelecto-auditivo (*earmind* - Shyu, A5/6/5) e a confortabilização com a dissonância (ex: extensões alteradas em acordes dominantes 7) que esta abordagem permite, abrem muitas portas para que surjam outros caminhos no discurso improvisativo do cantor, para além das referências enraizadas desde a infância, provenientes de um universo tonal, mas não promovem o desenvolvimento de uma linguagem pessoal ou o entendimento da música (partitura, progressões harmónicas) como um “livro em branco” com potencial para que seja contada uma história. Preenchem o lado da racionalização de possíveis recursos a utilizar e possibilitam a sua associação racional/auditiva mas, não permitem que se estabeleça uma relação emocional com as músicas. Esta informação deve ser complementada com outros tipos de experiências com menos condicionantes.

²⁴ Formato da referência para o material constante nos anexos: Anexo / pergunta / linha (exemplo: A4/4/3).

²⁵ “Palavras que representam um grande conjunto de frases, membros de frase ou pequenas citações que são usadas e profundamente mecanizadas, com o objectivo de serem utilizadas sobre contextos harmónicos semelhantes, também chamadas de fórmulas” (Aguiar, 2012:46).

2.1.2. Técnica Vocal

Conhecer o Instrumento:

A visita de Connie De Jongh à ESMAE, durante a primavera de 2010, para dar uma *masterclass* e uma aula privada a cada um dos mestrandos cantores foi uma agradável surpresa. Com um passado pouco consistente em aulas de técnica vocal com Elina Vassiltchikova (*The New School*, Nova Iorque, 2002-2004) e Jeannie Lovetri (*The Voice Workshop*, Nova Iorque, 2003), orientadas para o “Canto Jazz”, das quais apenas obtive explicações metafóricas e pouco incisivas no que respeita a mecânica do instrumento, a autora tinha descoberto um método eficaz de treino, sob a orientação de Lúcia Lemos (Lisboa, Portugal), desde 2004, ao qual, até então, se mantinha fiel. Com Lúcia Lemos, tinha ganho uma enorme consciência anatómica do instrumento, facto que a ajudou a desenvolver a sua voz de forma consciente e que a levou a colaborar com a otorrinolaringologista Dra. Clara Capucho²⁶ na recuperação de vozes através do canto (em complemento da terapia da fala). Por outro lado, observava que o cariz clássico dos vocalisos praticados nas aulas a distanciavam da forma mais “humana” como usava o seu instrumento profissionalmente, sentindo ainda algumas lacunas na homogeneidade da sua voz.

A abordagem de Connie De Jongh permitiu uma nova visão sobre o instrumento. Apresentando uma panóplia de exercícios pouco familiares à autora e um “esquema visual” da voz²⁷ completamente novo, com o qual empatizou de imediato (A1: 76-87), a aula concentrou-se, desde o início, na uniformização e mistura das ressonâncias graves com as agudas e no controlo de posições do maxilar para uma optimização do espaço intra-oral que melhor possibilitassem esse fenómeno. Tendo já desenvolvido um bom mecanismo de sustentação física

²⁶ Hospital de Egas Moniz, Lisboa.

²⁷ Connie De Jongh explica a voz como um “0” no que respeita as sensações que o cantor tem das ressonâncias. Quando um agudo é cantado, a parte superior do “0” é mais sentida. O inverso verifica-se quando se canta um grave. Para garantir a homogeneidade do som, o cantor terá que ser capaz de criar um “yoyo” mental, compensando os agudos com a profundidade conferida pela ligação ao corpo, e colocando a voz no palato durante os graves.

da voz (proporcionado por Lúcia Lemos), a autora pôde usufruir de um tratamento personalizado que respondeu às suas necessidades específicas em relação à “humanização” do seu som, para melhor servir a música que interpreta. Um dos aspectos mais surpreendentes de Connie De Jongh foi a sua forma de actuar, circundando a autora enquanto esta realizava os exercícios e alinhando com as suas mãos o pescoço, os ombros, a bacia, o espaço entre os maxilares, o septo nasal, e todo um conjunto de “encaixes” improváveis, resultando que o som emitido fosse consideravelmente mais fluido e notavelmente mais volumoso. Isto alertou a autora para uma mais focada auto-consciência em relação à sua postura e a um vício de recorrer a gestos bruscos para materializar fisicamente os exercícios ²⁸.

As referências visuais (uma vez que o instrumento é invisível e portanto, abstracto, por natureza) que a autora adquiriu com Lúcia Lemos têm sobretudo que ver com o aparelho respiratório e com a musculatura abdominal e dorsal que controla a sustentação vocal, muito importante para a localização de qualquer necessidade de esforço no corpo, mas em relação ao timbre e à homogeneidade do registo vocal restavam algumas dúvidas, uma vez que o sistema de treino vocal de Lúcia Lemos é compartimentado (ressonâncias agudas 1º, ressonâncias graves depois, desenvolvimento da musculatura laringeal e ligação desta com a abdominal-dorsal em 3º) e tem melhor aplicação ao canto lírico (Harrison, 2006: 225-230) , em que os limites do instrumento estão melhor definidos (Sopranos de x a x nota, Mezzo Sopranos de x a x nota, etc.).

No campo da improvisação vocal existe uma vontade comum aos cantores de desafiar os limites do instrumento. “Não há limites”, é a regra que se considera ser fundamental ²⁹. Para tal, o desenvolvimento do instrumento, tendo em conta a saúde do mesmo (Harrison, 2006: 136-137), deve assistir os cantores na

²⁸ Desde então que optou por praticar em frente a um espelho e nota grandes desenvolvimentos em relação à tranquilidade física que tem vindo a alcançar.

²⁹ Serpa, A4/6/3-5: “[...] O único limite que posso pensar é o facto de o meu instrumento ser também o meu corpo [...]”; Shyu, A5/4/35-37: “[...] Sinto-me sempre inclinada a dar ao público aquilo que este não espera, “mudar a sua direcção”, como disse uma vez Joni Mitchell [...]”.

comunicação da criatividade, eliminando progressivamente as incapacidades e/ou fragilidades.

Connie De Jongh fala do "8" intra-oral - este foi um momento de revelação para a autora: se as ressonâncias agudas se localizam, maioritariamente, no crânio e na cavidade nasal e as ressonâncias graves na cavidade torácica, existe uma tendência para que o cantor visualize a música de forma vertical (agudos em cima, graves em baixo), o que potencia um desequilíbrio nessa ambicionada homogeneização dos registos. Não só esta unidade depende da mistura das ressonâncias, o que significa que ambas terão de funcionar em simultâneo, como também a quantidade de ar emitido terá de ser controlada e doseada ao longo desse registo único (ideal). Isto significa que a visualização deste processo ficará invertida (como o princípio da câmara obscura).

Se para cantar um agudo, temos que pensar no reflexo físico, muscular, que o corpo tem de ter para lhe conferir profundidade, para cantar um grave temos que pensar em colocá-lo no palato para lhe imprimirmos "leveza" e conseguirmos que este tenha um som etéreo. Mas, quando cantamos uma melodia que contém graves e agudos, como se faz então esse cruzamento de ressonâncias? Adiciona-se um elemento ao nosso "campo de visão" que permita que esse cruzamento, habitualmente chamado de "passagem", aconteça subtilmente. Este processo consiste essencialmente em reduzir a projecção de ar - o "8" de Connie De Jongh. Cada cantor sabe, ou irá descobrir com o tempo, em que sítio se dá a sua zona de "passagem" - problemática partilhada por todos os cantores, independente de estilos musicais (Harrison, 2006: 88-89) - e terá que trabalhar para melhor "disfarçar" esse *handicap*. O "8" - pensado tridimensionalmente - implica que, ao revés de se aumentar o fluxo de ar, recolher ou "trazer para nós" a voz tem grandes benefícios para a atenuação da "passagem". Foi extremamente elucidativo este aspecto da aula com Connie De Jongh, bem como todos os exercícios realizados no âmbito da "mistura" das ressonâncias ³⁰.

³⁰ A autora passou a adoptar alguns destes exercícios no seu treino diário, adicionando-os aos anteriormente praticados, e está bastante satisfeita com os resultados obtidos.

Conclusão:

É da maior importância que o cantor aprenda a conhecer e a controlar o seu instrumento. Uma voz saudável e "elástica" permite uma melhor expressão, quer a nível da interpretação, quer a nível da improvisação. Os cantores que não procurarem construir uma relação consciente com os seus instrumentos não terão total controle dos mesmos. O domínio técnico do instrumento permite mais opções para o som, ampliar o registo vocal, maior controle da respiração, variedade dinâmica e tímbrica e óptima execução musical.

O estabelecimento de uma relação de confiança com um professor é algo do foro da empatia: há que perceber se a forma de comunicar do professor é facilmente assimilável. Apesar das claras diferenças entre o canto lírico e o canto Jazz (Prem e Parncutt, 2007: 2), - que recorre ao uso de microfones para a amplificação e usa, muitas vezes, um registo falado para cantar - abordar o instrumento da forma mais atlética possível trará grandes benefícios para a capacidade de resistência que o cantor ganhará com um treino mais intensivo da sua voz. Como um atleta ou um bailarino trabalham a sua flexibilidade física, o cantor terá de treinar a sua voz de forma a que esta permita o maior número de possibilidades para a expressão e bom desempenho vocal.

2.2. Outras Experiências: Beyond School

Transpôr as Barreiras

O discurso improvisativo não está dissociado do domínio técnico do instrumento. Se a mente do cantor é activa e tem exigências e expectativas em relação ao som através do qual as suas ideias devem materializar-se, então é possível assumir que será a música a definir onde e como o instrumento precisa de expandir e crescer. Quando falamos de voz, falamos do corpo enquanto instrumento, e este está em constante mudança. Precisa de uma calibragem recorrente e diligente para poder sobreviver às antagonias que surgem no dia-a-dia, no fundo, com a vida: é frequente verificar que em más condições (cansaço, má alimentação, estados depressivos, etc.) o instrumento funciona e que em

dias “perfeitos” (dormimos, alimentamo-nos de forma saudável, estamos psicologicamente bem, etc.) somos por vezes surpreendidos negativamente. O inverso também se verifica. Mas então como se garantem os “mínimos”, ou quais são as regras consistentes para se obter um instrumento funcional em todas as ocasiões?

Em *The Voices Of My Voice*, Theo Bleckmann (2008: 34-44) defende a técnica vocal como a prática de princípios básicos que concernem a respiração, o apoio vocal, o relaxamento e a produção vocal para a obtenção de um conjunto de ferramentas que permitam equilibrar o comprimento do som, o volume, a cor, a forma, o estilo e o som das vogais e, resumidamente, a saúde vocal dos cantores. Afirma ainda que, o recurso à técnica vocal (visto que muito já foi escrito ou dito sobre o assunto, e que cada professor tem as suas próprias ideias sobre como cantar e como não o fazer) deve surtir nos cantores uma sensação de mais-valia e não de subtracção de capacidades ou de castração. Pode deduzir-se então que aquilo que é pretendido com a prática da técnica vocal, ou o estudo da “afinação” meticulosa do instrumento, é a obtenção de uma liberdade técnica que despolette relaxamento e liberdade artística. Para isso, é aconselhável que o cantor (músico-improvisador) explore o seu instrumento, se liberte das regras e da necessidade de controle do mesmo e navegue por géneros musicais diferentes, para poder cruzar fronteiras e descobrir por si próprio quais as suas reais capacidades vocais - “Como um cientista à procura de descodificar o seu próprio ADN!” (Bleckmann, 2008: 38).

Para a improvisação vocal sobre progressões harmónicas definidas, no contexto do Jazz, o ensino formal muitas vezes conduz o cantor a desenvolver a sua linguagem silábica não-verbal (*scat*) através da imitação do som dos outros instrumentos. Parte-se do exemplo e da observação das rotinas dos instrumentistas para a construção dos recursos do vocalista. Aqui, paradoxalmente, é a voz que imita os instrumentos. Este é um facto relevante, sobretudo para jovens cantores pouco experientes ou seguros na improvisação, mas, passado algum tempo, surgem impedimentos e bloqueios quando estes querem improvisar noutro tipo de contexto (atonal, livre, modal). Verifica-se que, salvo excepções em que foram simultaneamente realizados outros tipos de

experiências no campo da improvisação, todos os cantores tendem a soar da mesma forma, têm um discurso semelhante (Gasque, 2012: 10).

“A imitação é apenas o resultado de uma apreensão da música feita através dos ouvidos de outrém, enquanto a audição ³¹ constitui um processo interior altamente especializado e individual [...]” (Gordon, 2000: 15-40).

“[...] Não será tanto por preguiça, mas talvez pelo desejo de singrarem e de serem aceites, que ouvimos muitos cantores a imitar o que já foi feito, porque acreditam que é isso que vende [...]” (Shyu, A5/11/10-12).

Para além do exemplo do trompete (sobretudo os de Miles Davis e de Chet Baker, profundamente melódicos) enquanto instrumento respirante, de articulação clara e exacta, pouca relação existe entre a linguagem improvisativa do cantor e a dos demais instrumentos. Se analisarmos o discurso improvisativo de Betty Carter, Carmen McRae, Anita O’Day, Sarah Vaughan ou mesmo o de Ella Fitzgerald (uma *natural*), concluimos que cada uma possui uma forte “marca pessoal” que não advém directamente da personificação de outros instrumentos. Estas cantoras revelam-nos profundo conhecimento musical e partilham connosco o seu imaginário traduzido em melodias, histórias musicais únicas. Basta ouvirmos gravações de um mesmo tema interpretado por cada uma delas. Tomando como exemplo a canção *Sometimes I’m Happy* de Vincent Youmans e Irving Caesar, nas versões ao vivo de Sarah Vaughan e de Betty Carter ³² : temos facilmente a sensação de estarmos a ouvir composições diferentes, cantadas em linguagens musicais distintas. Sarah Vaughan, num arranjo harmónico do tipo *Rhythm Changes* tocado a 250 bpm, brinca com a história da canção, dando ênfase às resoluções da melodia. O seu *scat* (com “sh’s” e “doolia’s”) de cerca de três minutos alude à linguagem típica do *Bebop*.

³¹ Audição é um termo criado por E. Gordon que significa para a música o que pensar significa para a língua. É a capacidade de ouvirmos com compreensão na nossa cabeça, sons que podem estar, ou não, fisicamente presentes. Através da audição os alunos poderão atribuir significado à música que ouvem, executam, improvisam e compõem. www.giml.org - consultado em 29/10/2012

³² in *Sassy Swings The Tivoli*, disco 1, Mercury Records, 1963 e *Feed The Fire*, Verve, 1993, respectivamente.

Desenvolvendo as suas ideias progressivamente através das técnicas de transposição motívica, repetição e desenvolvimento motívico, Vaughan incorpora ainda, de forma criativa, as melodias de *Shave and a Haircut* e *Happy Birthday to You*. Já Betty Carter, sobre um arranjo moderno, *medium swing*, que incide num *ostinato* criado pelo piano e o contrabaixo, respeita a melodia composta na partitura original mas desloca-a livremente pelos compassos. Com um estilo inconfundível, atrasa a melodia, resolvendo-a sempre de forma inesperada. No seu sólo, utiliza uma linguagem silábica muito própria (com "lálálong's") e o conteúdo é consideravelmente mais melódico e desprendido da tradição. Carter recorre à melodia e à letra durante o sólo, "fintando" o *ostinato* sempre de forma distinta em cada *chorus*³³ da harmonia.

Voltando à questão da indissolução da técnica e da improvisação vocal, havendo uma hierarquia clara quanto à parte que comanda a necessidade de evolução do instrumento, aquilo que se pretende provar é a quantidade de possibilidades existentes para as formas sonoras de improvisação vocal. Em última análise: a imaginação é o limite.

Em *The Soul's Messenger*, Meredith Monk (2010: 265-269) partilha um momento de revelação que teve algures nos anos 60, de que a voz teria a mesma flexibilidade e extensão do que a de um pé, ou mesmo do que a espinha dorsal, e que poderia encontrar e construir um vocabulário pessoal para a sua voz do mesmo modo que conseguia movimentar partes do seu corpo - conduzida pela simples vontade de o fazer. Monk define este como um momento que mudou a sua vida de forma irrevogável e, a partir do qual, explorar as possibilidades ilimitadas da voz se tornou o cerne do seu trabalho. Sendo pioneira daquilo a que se hoje se chama de "Técnica Vocal Prolongada" (*Extended Vocal Technique*), Monk descreve que pensa na voz como algo detentor de inumeráveis personagens, paisagens, cores, texturas, formas de produzir som e mensagens não-verbais. Esta é uma das mais criativas formas de pensar em som vocal porque, de facto, a voz não tem que revelar apenas o que sentimos, a nossa personalidade, as nossas experiências pessoais ou os conhecimentos teórico-práticos que adquirimos. Se nos restringirmos apenas às

³³ *Chorus* é o nome que se dá, em Jazz, a cada "volta" de harmonia.

notas ou às frases musicais ficamos limitados no nosso discurso e, para qualquer instrumento, a aplicabilidade do som pode ser ainda mais universal (Monk, 2010: 265).

O Som é um reflexo da natureza (A2: 104) e do mundo urbano. A membrana entre a “voz-fala” e a “voz-som” é muito delicada e ténue, prende-se com a vastidão do vocabulário que possuímos: se apenas soubermos 5 palavras, comunicar será uma tarefa difícil. O mesmo se verifica com os sons, na música.

Meredith Monk pensa na voz como uma linguagem em si mesma e explora o gesto vocal: o saltar, girar, cair... vocal. Esta exploração imaginativa conjuga um processo intelectual rigoroso (de refinar e transformar o material criativo em formas concretas) com uma procura pelo “abandono” do intelecto às emoções e uma adaptação às circunstâncias *Here and Now* (Aqui e Agora) para descobrir novas formas de som. Guiada pelo uso da sua sensibilidade musical e confiança em si própria, esta corajosa mulher abriu portas significativas para que se dê continuidade à experimentação vocal.

2.2.1. Meredith Monk: *Dancing Voice/Singing Body*

Durante 2010 a autora preparou e registou dois discos sobre poesia ³⁴. Perspectivando a encenação das apresentações ao público e querendo completar a sua *performance* nestes projectos, investigou o trabalho de Meredith Monk e constatou que, em finais de Julho de 2010, haveria um workshop dado pela sua Companhia, em Nova Iorque. A autora deslocou-se então a Nova Iorque com o objectivo de conseguir desbloquear algumas das suas inibições físicas e de ganhar fundações sólidas para o desenvolvimento de ligações directas entre a *performance* vocal e a expressão corporal no workshop *Dancing Voice/Singing Body* ³⁵.

³⁴ **Desnudo**, em dueto com Amílcar Vasques Dias, composto sobre poesia feminina hispano-árabe do séc. XI, editado em Portugal pela *NUMÉRICA* em Março de 2011, e **Travessia dos Poetas, Rosapeixe**, composto em parceria com Abe Rábade sobre poesia portuguesa, editado internacionalmente pela *NUBA RECORDS/KARONTE* em Dezembro de 2010.

³⁵ Com o apoio da Fundação GDA.

Este workshop foi dividido em seis aulas, conduzidas por diversos membros da Companhia, do passado e do presente. Surpreendentemente, o local escolhido foi o gigante *loft* de Meredith Monk, um 4º andar de um prédio na zona de Tribeca. (O tom ensaístico desta passagem deve-se ao facto de esta experiência ter sido de exploração sensorial, em que os ensinamentos chegaram através de canais variados, incluindo o ambiente.)



THE HOUSE FOUNDATION FOR THE ARTS
MEREDITH MONK & VOCAL ENSEMBLE
Dancing Voice/Singing Body
Friday-Sunday, July 30 - August 1, 2010
11:00am-1:30pm & 2:30pm-5:00pm
New York City

VOCAL ENSEMBLE WORKSHOP SUMMER 2010



Meredith Monk & Vocal Ensemble
Dancing Voice/Singing Body
Vocal Ensemble Workshop Summer 2010

Friday-Sunday,
July 30 - August 1, 2010
11:00am-1:30pm & 2:30pm-5:00pm
New York City

Workshop Fee: \$350
Single Day: \$130

With Tom Bogdan, Allison Easter, Ellen Fisher, Katie Geissinger and Workshop Coordinator, Pablo Vela

Meredith Monk & Vocal Ensemble consists of some of the finest and most adventurous singer/performers active in new music theater. Reflecting diverse backgrounds and interdisciplinary approaches to performance, members past and present share Monk's process for creating work. Beginning with breathing techniques and a detailed vocal and movement warm-up, participants work with the voice and body as multifaceted instruments for exploring range, timbre, gesture, resonance, character, landscape and rhythm. The work aims to uncover the fundamentals of performance as a vehicle for spiritual transformation. Selected pieces from Monk's repertoire will also be taught.

Goals:

- To find a balance of structure and spontaneity, freedom and form.
- To begin to build the "feel" of an ensemble, both in rehearsal and performance.
- To provide a springboard from which participants can discover and develop a personal viewpoint and means of expression.

More Info:

The workshop is open to all levels of performance experience.

Participants should wear clothing and shoes allowing for ease of movement.

14 Students Maximum

- "The experience allowed me to appreciate Monk's work on a deeper level."
- "Each day was miraculous...it opened me up to possibility."
- "The workshop exceeded my expectations. The teachers were all phenomenal."
- former workshop participants

Fig. 6 - Panfleto do workshop *Dancing Voice/Singing Body*, Companhia de Meredith Monk, Verão de 2010.

Corpo/Movimento:

A primeira sessão foi de Movimento Corporal conduzida por Ellen Fisher. Fisicamente exigente e desgastante (sobretudo para alguém que deixou a dança aos 13 anos), entre os inúmeros exercícios realizados, destacou-se a improvisação sobre *Just Be Good To Me* (tema que atingiu a 3ª posição no *ranking* de música de dança em 1983) - muito inesperado, depois de terem sido realizadas danças tailandesas - dos "SOS Band" ("Sounds of Success", Atlanta, Geórgia), em que o grupo tinha que deslocar-se pela sala, usando todo o espaço, para interpretar da forma mais criativa possível a canção. As sensações de liberdade, conforto e à-vontade, inicialmente retraídas, rapidamente se instalaram. Seguiram-se exercícios a pares, de sugestão de movimento e imitação do outro - todos de cariz criativo e improvisativo - e, posteriormente, de grupo, ilustrados por diversas bandas sonoras. Um dos mais divertidos exercícios foi um colectivo, em que, dividindo o grupo em duas linhas paralelas frente-a-frente, cada um tinha que interagir com os membros da linha oposta, comunicando fisicamente com estes através de gestos espontâneos, sorrisos, expressões faciais. No final desta aula, "inventou-se" uma apresentação individual para cada participante, que incluía som e movimento. Este exercício serviu para vincar a ideia de que a cada um de nós corresponde um gesto e um som. Mágico.

Nessa tarde, Allison Easter explorou alguns princípios de expressão corporal através da interpretação de emoções e da personificação de arquétipos. Cada membro escreveu um estado num papel, dobrou e colocou num saco (*flirty, shy, undecided, violent*). Sorteou-se um estado para cada pessoa interpretar enquanto caminhava livremente pela sala. Depois foi-nos dada uma breve introdução sobre as imagens primordiais - arquétipos - e, escolhendo alguns (o mago, o herói, o vilão, o velho sábio, o bobo), o grupo teve que personificar a mesma emoção que lhe havia sido atribuída no exercício anterior, através de todos os arquétipos pré-definidos.

Corpo/Expressão Dramática:

No segundo dia, Pablo Vela conduziu duas sessões distintas sobre expressão dramática. Assistente de Meredith Monk e membro da *Meredith Monk House Foundation*, desde 1975, tinha preparado experiências muito particulares para o grupo. Recorrendo às técnicas de *Mime*³⁶ e *Tableaux*³⁷, o grupo pôde recriar algumas cenas inspiradas nos sete pecados mortais (*pride, anger, sloth, gluttony, envy, greed*) e desenvolvê-las de forma livre e criativa. Formando um círculo, improvisou-se colectivamente sobre as ideias introduzidas por Vela para o desenvolvimento criativo da expressão dramática: "No centro está uma esfera de energia. Vamos esbofetear / acarinhar / morder / insultar / beijar / cheirar o centro". No final deste dia, cantou-se uma oração *Navajo* de Gregg Smith: *Now I Walk in Beauty*, em cânone. Andando livremente pela sala, o grupo cantou - estabelecendo as suas próprias regras para a criação do cânone - esta bonita canção usualmente interpretada pela Companhia de Meredith Monk no final dos ensaios. Ao passarmos por outro participante, teríamos que reconhecer a sua presença (sorrindo, acenando, ou inclinando a cabeça), e assim fomos abandonando o *loft*:

³⁶ Interpretar fisicamente uma história ou conceito através de movimentos e expressões faciais exagerados. Técnica desenvolvida por Marcel Marceau.

³⁷ Em grupo, esta técnica consiste em representar cenas de uma história através de imagens paradas. Ao grupo é dado um conceito e, um a um, cada membro se posiciona no palco, contribuindo assim para o *tableau*. Pode também acontecer em sequências rápidas entre acção e paragem - improvisadas - conduzidas por sinais do instrutor.

Now I Walk In Beauty
For Four-Part Chorus of Mixed Voices
a capella

Navajo Prayer GREGG SMITH

Slow $\text{♩} = 52$

Soprano *p sempre*
Now I walk in beau - ty, beau-ty is be - fore me, beau-ty is be - hind me, a - bove and be - low me.

Alto *p sempre*
Now I walk in beau - ty, beau-ty is be - fore me, beau-ty is be - hind me, a - bove and be - low me.

Tenor *p sempre*
Now I walk in beau - ty, beau-ty is be - fore me, beau-ty is be - hind me, a - bove and be - low me.

Bass *p sempre*
Now I walk in beau - ty, beau-ty is be - fore me, beau-ty is be - hind me, a - bove and be - low me.

Fig. 7 - 1º sistema da partitura de *Now I Walk in Beauty* s/a s/d: www.jens-zimmermann.de - consultado: 12/10/2012.

Corpo/Som:

O terceiro dia teve como foco a voz e algumas das técnicas inventadas e desenvolvidas por Meredith Monk (*Extended Vocal Techniques*). Na primeira sessão, Tom Bogdan apresentou-nos alguns aquecimentos vocais praticados pela Companhia e iniciou um processo de exploração vocal através de conceitos. Uma das propostas incluiu “inventar” um animal: *creatures* - com o corpo, cada participante tinha que se movimentar de acordo com a informação que o seu imaginário lhe fornecesse acerca do animal inventado. Depois, Bogdan colocou-nos a questão: “Que som tem esse animal?”. Ao nosso animal imaginário correspondia movimento e som. Numa roda, o animal interagiu com outros membros do grupo, tendo estes que imitar a provocação e, lentamente, transitar para o seu próprio animal imaginário. Em seguida, Bogdan ensinou uma canção praticada por Meredith Monk e pela Companhia: *Nero’s Expedition*. Com a canção, cada um invocava o timbre e as características sonoras do seu animal. Posteriormente, a canção foi fragmentada em frases e estas foram atribuídas aos “animais” dos membros do grupo. Finalmente, o grupo desfez-se dos animais e cantou as diferentes partes da canção, brincando com volumes, texturas e expressões diferentes.

Ne-ro's ex-pe-di-tion up the Nile failed Be-cause the wa-ter hy-a-

cinths had clogged the ri-ver De-ny-ing Ne-ro's ves-sels

pas-sage through the Sud of Nu-bi-a.

Fig. 8 - Partitura da canção tradicional (*folk*) *Nero's Expedition* s/a, s/d: <http://sniff.numachi.com> - consultado: 12/10/2012.

Katie Geissinger conduziu a última aula, uma das mais interessantes de todo o workshop (A3: 108-109). Dedicada à voz em movimento, esta aula proporcionou diversas experiências sensoriais, pelo canto ligado ao gesto, através de exercícios em grupo e em pares.

Formaram-se estrelas ³⁸, realizaram-se danças, manipulou-se o corpo do parceiro designado enquanto este cantava, – a entrega física enquanto se canta – explorou-se a “sonorização” de gestos (o salto, o murro, o sorriso, o abraço), e experimentou-se mais algumas técnicas de Meredith Monk. De destacar o *hocket* ³⁹ realizado com a canção *John, Come Kiss Me Now*, em duas linhas paralelas, usando o membro à nossa frente para alternar as sílabas da canção, e o “Sching Way”.

³⁸ Num círculo, equidistantes, os participantes caminharam em linha recta, num mesmo passo, produzindo som a cada troca de lugar.

³⁹ Técnica rítmica e linear de usar a alternância de notas, sons, ou acordes. Na prática medieval de *hocket*, uma única melodia é compartilhada por duas ou mais vozes em que, alternadamente, uma canta, enquanto a outra repousa.

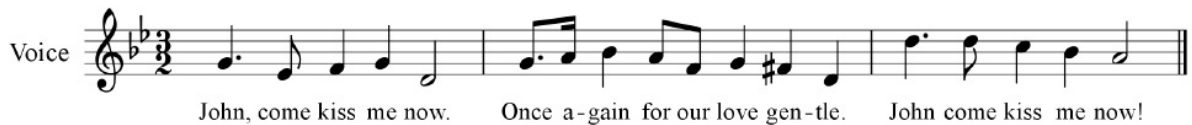


Fig. 9 - Partitura de *John, Come Kiss Me Now*, s/a, s/d: <http://www.radfae.org> - consultado: 12/10/2012.

Uns atrás dos outros, em "fila indiana", cada um colocou a sua mão direita sobre o ombro do membro à sua frente. O "Sching Way" é uma melodia comunicada em sons sobre os "schings" e os "ways" que, quando proferidos, são acompanhados de uma pancada com a mão no ombro da pessoa que está à nossa frente, que repetirá o som e o gesto e assim, sucessivamente, até a informação chegar à pessoa situada na frente da fila. Com o objectivo de desencadear acções imediatas, despoletadas pela audição e pela abrupta sensação de pancada no ombro, este exercício foi acelerando progressivamente até que as pancadas e os diferentes "schings" e "ways" passaram a acontecer em fracções de segundo.

Conclusão:

Estes três dias foram, no mínimo, libertadores e muito inspiradores. Quase como um regresso às brincadeiras realizadas no "jardim-escola", foi muito positivo poder não pensar em música racionalmente e viver, simplesmente, estas diferentes experiências. Interessante também, foi ter experimentado um pouco a pele dos actores e dos bailarinos e poder sentir o corpo como uma extensão da voz, uma forma de completar o acto de cantar com recurso à expressão corporal narrativa. Cantar, desde a escolarização e até à data, tinha-se tornado algo de muito cerebral, uma experiência interior, um constante calibrar de qualidade de som, afinação e enquadramento na harmonia. Transpôr a voz, o som, para o gesto e para o movimento foi a descoberta de uma nova forma de actuação, uma que relativiza a importância anteriormente canalizada apenas para a voz e para a música e que lhe dá outra dimensão: observável, empatizável pelo público.

A *Performance*, para o cantor, não tem só que ver com boa execução musical. Enquanto presença física de frente de palco e elemento com o qual o público

mais directamente se relaciona (porque é um ser humano que comunica com a voz, a palavra, o olhar, as mãos, etc.), o cantor deve possuir ferramentas que lhe confirmam maior segurança nesse acto de grande exposição que é o da *performance*. Os nervos, as inseguranças e outros factores da condição do ser humano, afectam profundamente o desempenho do cantor e, uma vez que este trabalha e comunica com o seu corpo, deverá ter a capacidade de sair de si mesmo e de invocar recursos que lhe permitam “coreografar” ou “encenar” o seu espectáculo para poder garantir que, independentemente do seu estado de espírito, o espectáculo não sofrerá (Harrison, 2006: 194, 213) - “Vivemos numa era em que o público ouve com os olhos [...]”⁴⁰.

2.2.2. Steve Coleman: Improvisação, uma Experiência Intrínseca da Música

Antes de viajar para Nova Iorque, a autora pensou em aliar ao workshop de Meredith Monk uma outra experiência na música, de improvisação. Para tal, contactou o saxofonista Steve Coleman - conhecido por treinar e trabalhar com cantores em situações de improvisação e de performance em música extremamente complexa, quer harmónica, quer ritmicamente (tais como Cassandra Wilson, Sarah Buechi e Jen Shyu) - e solicitou-lhe uma aula.

Coleman revelou-se uma pessoa muito generosa, não se importando com aspectos financeiros, e disponibilizando-se para partilhar os seus conhecimentos com a autora.

A autora tinha alugado uma sala de ensaios para poder receber a aula de Steve Coleman e deslocou-se até lá, à hora combinada. Steve Coleman apareceu, trazendo consigo o seu saxofone e uma câmara de filmar. A aula durou cerca de 5 horas, um debitar incessante de novas referências (“Positivo e Negativo” em vez de maior e menor, por exemplo: a fórmula da Escala Maior TT ½ TTT ½ neste sentido é o “Positivo” e no sentido inverso - que corresponde ao modo frígio - ½ TTT ½ TT é o “Negativo”), alusões a fenómenos da natureza, receitas para exercícios de improvisação providas de Von Freeman - o grande mentor

⁴⁰ Buster Williams nos *linernotes* de **CRUde** de Joana Machado (TOAP MUSIC 2006).

musical de Steve Coleman -, improvisação sobre *Standards* sem apoio harmónico (a música - os acordes - devem residir no imaginário) e alguma troca de experiências pessoais, deixaram confusa uma cabeça cansada. No entanto, a generosidade de Coleman manifestou-se para além da partilha de informação: "Só te cobro o que combinámos inicialmente e amanhã vais ter comigo a Brooklyn para continuarmos. Preciso de te esclarecer melhor tudo o que acabo de dizer".

Resumo do 1º dia - dicas fundamentais para um ano de trabalho:

A Trabalhar o ouvido absoluto - seis meses de trabalho.

1º mês: saber localizar a nota "lá" ao acordar (conferir ao piano);

2º e 3º mês: sabendo o "lá", localizar outras notas, ao acordar (conferir ao piano);

4º e 5º mês: cantar frases melódicas dizendo os nomes das notas, no sítio certo, ao acordar (conferir ao piano);

6º mês: espaçar mais as notas das frases melódicas, ao acordar (conferir ao piano).

B Improvisar no abstracto.

7º mês: trabalhar sobre partituras - decorar os "mapas harmónicos" dos temas em que se está a trabalhar, tocá-los vezes sem conta ao piano e interiorizar os movimentos da harmonia;

8º mês: pegar num dos temas que se decorou - cantar a melodia no tom certo (sem piano ou qualquer outro apoio) e improvisar no abstracto, mostrando os movimentos da harmonia (todos os dias o mesmo tema);

9º mês: fazer o mesmo mas com dois temas por dia;

10º mês: fazer o mesmo mas com três temas por dia;

11º mês: escolher um repertório de seis a oito temas, em que dois dos temas têm que ser aprendidos à 1ª vista, sem piano (ouvir a partitura interiormente);

12º mês: cantar o repertório escolhido *a capella* - melodias (tendo liberdade de interpretação) e improvisação sobre a harmonia, no abstracto.

Resultado: auto-suficiência.

(Não chegámos a abordar questões de ritmo)

Após a aula, o cérebro, ainda activo, relembrava alguns dos exercícios realizados e apercebia-se do nível de consciência e atenção dispensados para a boa execução dos mesmos. Coleman propunha algo que a autora nunca antes tinha contemplado: esquecer todas as referências aprendidas no percurso académico, ignorar as partituras e os métodos de abordagem a estas anteriormente estudados, em prol de uma interiorização intuitiva das músicas e de uma abordagem a estas com recurso a melodias que reflectam o imaginário apenas: "*Know what you are doing* (Sabe o que estás a fazer)". Mas, como se pode saber que se está a fazer se não se tiver o *background* académico?

Coleman defende o treino do ouvido absoluto como caminho prioritário para a improvisação, mas encoraja que se contem "histórias" que ilustrem a forma das canções (Ex: AABA), o movimento harmónico e, muito importante, que se respeite o tempo mas que este também possa constituir um campo para a criatividade. A sua forma de encarar a improvisação como uma manifestação de criatividade, abandonando as referências racionais e recorrendo apenas à intuição - enquanto dimensão ampliável do ser humano, crescente com a experiência de vida e conhecimentos adquiridos - é bastante aplicável à voz, pois a improvisação vocal parte exactamente da intuição. Mas a ideia de que a intuição não é uma condição inata mas sim um reflexo inconsciente da informação que se vai adquirindo, como andar ou conduzir, é algo de refrescante e novo. Coleman trata a improvisação num plano muito humano, como algo imperfeito, incompleto e orgânico.

Mentoring

Na aula do dia seguinte (A2: 87-110) Coleman partilhou a sua visão acerca da improvisação, da categorização da música, e da crença na universalidade da aplicação dos seus conceitos. Mais do que uma aula, este encontro proporcionou

um inestimável acesso ao pensamento de um grande inovador da música contemporânea.

Coleman pensa em improvisação como algo inerente à música e não como um acto destacado que requeira mais concentração e foco. Para explicar este ponto de vista à autora, recorre a exemplos do quotidiano: “Como aprendeste a andar? Pensas no acto de andar enquanto o fazes?” (A2: 90). A chave está no treino, na repetição e na consequente interiorização da informação. Devemos ser capazes de desenvolver um sistema de actuação que permita criar alertas, sinais de emergência, quando nos deparamos com dificuldades. Uma espécie de “ligar” da consciência em situações em que esta seja necessária. O ser humano adapta-se. “Difícil é o desconhecimento”, diz Coleman (A2: 91).

A prática de escalas e de outros recursos, ferramentas, é uma forma de organizar e estruturar o pensamento e de desenvolver as nossas habilidades. Quanto mais recursos dominarmos, maior liberdade de escolha teremos. Uma vez mais, como na vida: “Se só souberes um caminho de volta para casa, estás limitada. Se souberes dez, tens muito por onde escolher” (A2: 92). Este constante paralelismo com a vida e a natureza é muito inspirador e ajuda a relativizar e a desmistificar a dificuldade da improvisação. A liberdade está relacionada com as escolhas que podemos fazer (A2: 91).

Coleman fala em intuição, em como este é um conceito “alcapão” porque muitas vezes é encarado como algo de inato e divino. A intuição de cada um comporta a sua circunscrição cultural, social, geográfica, cresce e altera-se consoante as experiências que vivemos e com aquilo que vamos interiorizando (A2: 92). Adaptamo-nos às diferentes circunstâncias. Coleman afirma que somos criaturas da natureza e que aquilo que nos une, aos músicos e às pessoas, é o facto de sermos todos seres humanos. A improvisação é tão antiga como o ser humano e apenas temos que descobrir qual a nossa forma de abordá-la. “É apenas música” (A2: 94) - Coleman diz que há que não pensar em estilos, que a música é universal, é som e movimento.

O critério pessoal de gosto faz parte do equilíbrio das coisas. Há condições diferentes e, tal como o tempo, aquilo que preenche alguns repugna outros: "eu gosto do sol mas tu gostas do frio e da chuva" (A2: 107). Na música, o mesmo se verifica - não há sentido na resolução se não houver tensão. Temos que saber viver com os opostos. Coleman crê que a música é como a natureza e sublinha novamente a importância da liberdade de escolha, temos que ter acesso a uma variedade de recursos para podermos ser livres.

A música é uma forma de comunicação que não necessita de palavras. A imaginação fornece-nos uma "impressão" que é um sentimento ou uma sensação. Esta não surge originalmente sob a forma de uma palavra. É um conceito e os músicos (todos) têm que criar símbolos para poderem exteriorizá-lo (A2: 95). Os músicos partilham algo que tem que ser compreendido pelos outros músicos e pelo público (especializado, claro) e estes símbolos são outros que não os factuais - nomes de notas e factores técnicos. Há que inventar uma "língua" na música e Coleman revela que a sua constante pesquisa de origens (lê Aristóteles, Beethoven e outros) lhe permite entender que existe o conceito de gesto - não verbal - na música. Cabe a cada músico desenvolver um sistema de atribuição de sons e ritmos a conceitos específicos, um alfabeto próprio. Coleman encoraja que se estude as origens, que se procure o conhecimento através dos testemunhos originais de quem faz (A2: 99).

Cada músico, enquanto indivíduo, tem os seus objectivos. A sua evolução dependerá da vontade de cumprir esses objectivos, daquilo que se está disposto a passar para conseguir cumpri-los (A2: 101).

Steve Coleman acredita que não há unidades descontínuas na música, que há um *continuum* entre música e tempo. Os sons são o *Onde* e os ritmos são o *Quando*. A improvisação, assim como a composição (esta última enquanto criação reflectida), são uma constante negociação de tempo e de espaço (A2: 102). Quanto maior for o nosso vocabulário, mais possibilidades teremos para a expressão. Coleman condena a complacência e exalta a inexorabilidade (A2: 103) como característica humana fundamental para atingir propósitos na vida.

Steve Coleman explica que há que treinar os recursos e as capacidades, desafiar os nossos limites no sentido do conhecimento, mas que o objecto de aplicação desse conhecimento adquirido é individual. O músico tem que perseguir o seu caminho, independentemente do instrumento que toca. Considera não haver diferenças entre os cantores e os outros instrumentistas, na medida em que o conhecimento reside no indivíduo e não no instrumento que se toca (A2: 105). Para fazer passar a sua mensagem qualquer bom músico tem que compreender os poquês da música.

Conclusão:

A disponibilidade para partilhar experiências pessoais é uma qualidade altamente apreciável num professor. Tradicionalmente, no Jazz, a aprendizagem era feita *in loco* e com recurso aos ensinamentos dos músicos mais experientes e reconhecidos. Compreender como funciona a mente dos nossos mentores e depreender que estes se importam com a nossa evolução é algo de muito inspirador e que pode motivar o aluno a estudar e a evoluir, mais do que uma “receita” de exercícios. Sentir essa perfilhação traz um acréscimo de responsabilidades para o aluno e poderá ser uma das importantes chaves do sucesso improvisativo.

Steve Coleman é um músico inquieto, um eterno estudioso e alguém que acredita nas capacidades dos cantores enquanto músicos completos. A sua crença no *cantabile*, como qualidade fundamental dos bons músicos, faz-nos pensar que o cantor poderá ter algumas vantagens sobre os outros instrumentistas. O percurso para a angariação de habilidades para improvisar é algo que dependerá da vontade e da determinação de cada cantor.

Explicar a improvisação através de uma comparação metafórica com os fenómenos do quotidiano enquandra-a na condição humana da imperfeição. Muitos cantores têm receio de improvisar pois julgam que é algo independente da música, que implica um activar da consciência em todos os momentos e que deverá ser traduzido num débito quantificável de notas. Steve Coleman desmistifica esta ideia, defendendo que a prática regular e sistematizada irá

contribuir para o crescimento da intuição e, por conseguinte, incrementar as habilidades de cada músico. Improvisar é contar uma história e esta será melhor “verbalizada” quanto maior for a capacidade do músico para traduzir um sentimento ou sensação (impulso criativo) para um código musical (símbolos - melodias) seu (A2: 96).

Capítulo 3

A Perspectiva dos Cantores: Análise das Entrevistas Realizadas

Querendo compreender mais sobre o que possibilita que os cantores adquiram competências equivalentes às dos instrumentistas, quais as suas motivações artísticas e, acima de tudo, os seus percursos, a autora entrevistou alguns reconhecidos cantores/improvisadores. Sara Serpa, Jen Shyu, Theo Bleckmann, Rita Martins, Kurt Elling e Luciana Souza foram inquiridos acerca dos seus procedimentos com a voz, da forma como encaram o seu instrumento, das diferenças de cantar com e sem palavras, sobre como desenvolveram os seus recursos para improvisar, da existência ou não de diferenças no tratamento das vozes em comparação com os outros instrumentos, e da importância de saber tocar um instrumento para a compreensão e domínio da música.

Das respostas dos cantores entrevistados emergem os seguintes temas:

- a) A voz tem uma dimensão espiritual e emocional (A4/1/4-8; A5/1/3-4; A6/1/4-5; A7/1/4-8; A10/1/5-6)⁴¹;
- b) A improvisação vocal não deve ser comparada à dos instrumentistas (A7/7/6-10; A10/3/12);
- c) Vocalizar ou cantar sem palavras é a passagem de sentimentos e de ideias através do som puro (A4/4/3; A5/4/19-26; A6/2/3-4; A7/4/13-17; A8/2/2-3; A10/2/4-7);
- d) A prática dos recursos para a improvisação envolve um processo racional mas a *performance* implica irracionalidade (A4/5/5-8; A5/1/2; A7/7/7-11);

⁴¹ Formato da referência para o material constante nos anexos: Anexo / pergunta / linha (exemplo: A4/1/4-8).

- e) Saber tocar um instrumento traz grandes benefícios a nível do domínio e da materialização dos conhecimentos teóricos (A4/7/14-16; A5/6/12; A6/3/7; A7/5/14-16);
- f) O conhecimento não deve ser institucionalizado ou estandardizado (A4/9/7-8; A5/10/4-8; A7/8/15-18);
- g) A improvisação deve ser experimentada e vivida (A5/1/5-6; A7/8/4-6);
- h) A imprevisibilidade é condição primordial da voz (A4/5/3; A5/7/14-16; A7/5/17-20);
- i) As medidas da improvisação vocal são o treino auditivo, a intuição, a confiança, a entrega, a musicalidade e a experiência de vida (A4/7/13-14; A5/6/8-17; A10/3/5-8).

Para estes cantores, a voz é parte das suas identidades. É um todo. É algo que, enquanto veículo de manifestação artística, vive no plano das emoções. A voz pode ser treinada de forma consciente, quer no âmbito do domínio técnico do instrumento, quer na prática de exercícios e comportamentos (transcrição, leitura, audição do que já foi feito, escrita musical) que visem a improvisação e que conduzam a um conhecimento musical profundo. No entanto, quando um cantor está em palco, aquilo que o estimula é o seu ouvido (A4/9/7-8) - canal através do qual se relaciona com os outros músicos, parceiros de performance, e o barómetro dos seus critérios de escolha - e a sua ligação emotiva e espiritual à música. A intuição, o conhecimento e a compreensão do contexto musical permitem-lhe transcender por vezes as suas habilidades, e esta é uma parte "mágica" da *performance*.

"O maior obstáculo que o improvisador propõe transpor é a resolução do apelo à invenção, através das ferramentas disponíveis no momento [...]" (Aguiar, 2012: 45)

A voz permite a expressão artística e simultaneamente a comunicação verbal, aspecto que se prende com a fisicalidade (humanidade) do instrumento. Esta

confluência de factores pode suscitar um “debate interno” interessante no cantor, e faz com que este encontre no texto um guião no qual descobre um sentimento, o sentido que tem a história contada, ou a melhor forma de passar a mensagem. Mas, na ausência de palavras, o que existe é a pura expressão do sentimento sob a forma de som. Este pode ser exteriorizado de várias formas: pode surgir da imitação dos sons à volta, pode ser inspirado noutras culturas musicais, línguas e dialectos, vive da imaginação do cantor, da especulação criativa, da exploração e da experimentação. Todos os cantores entrevistados manifestaram atribuir grande valor à vocalização pura como expressão máxima da liberdade improvisativa.

A maioria dos cantores salientou a importância da aprendizagem de outro instrumento para o desenvolvimento de uma relação táctil com a música, que não existe na voz. Sendo capaz de visualizar a música - a associação de conceitos a sons - o cantor conseguirá melhor sistematizar o conhecimento teórico sob a forma de exercícios que permitam a sua intelectualização. No entanto, na *performance*, não é fundamental traduzir estes conhecimentos treinados. Aquilo que constitui o maior foco do cantor é algo de muito abstracto: a mais profunda e honesta comunicação através da música (A10/9/8-10).

Na opinião destes cantores, a academização do Jazz (enquanto contexto onde se pratica e desenvolve a improvisação) exige que o cantor tenha as competências análogas aos outros instrumentistas, mas descure as características específicas da voz e uniformiza o ensino da improvisação, adaptando ao cantor os métodos aplicados aos outros instrumentos (que são objectos).

Constata-se que muitas vezes o cantor não é encarado como um músico (A7/9/2-6). Na verdade, o cantor transcende o músico porque vive numa condição de permanente imprevisibilidade (A10/6/1-10)⁴². Por mais que um cantor se prepare, não pode antecipar como vai comportar-se a banda que o acompanha. Tem de aprender a aceitar o imprevisto e o imperfeito. A voz está

⁴² Não apenas em relação ao que faz, mas também ao próprio estado do “instrumento”, cujo funcionamento depende directamente do estado de saúde física e emocional do cantor.

em constante mudança; é o corpo que respira e salta, e a mente que pensa e sente, não é um objecto estanque. Também na relação com a música, a voz tem esta impermanência ⁴³.

Um cantor não necessita de ter conhecimento prévio sobre o seu instrumento ou sobre um contexto musical para cantar, fá-lo intuitivamente. Alguns cantores são mais hábeis, à partida. Poder-se-ia tecer uma comparação com a condição da mulher enquanto geradora de vida: a mulher não necessita saber como funciona o seu corpo para gerar vida. Esta condição primordial também existe no cantor na relação com o seu instrumento e com a música. Todo o processo de intelectualização de algo que se faz intuitivamente é complexo, porque tem de surgir de uma curiosidade e ser fruto de um espírito exploratório (A6/3/6-8). Esta será uma opção individual: nem todos os cantores sentirão necessidade de compreender os meandros teórico-práticos da música.

Todos os cantores entrevistados defendem a educação do cantor (A4/1/5-8; A4/7/6-7; A5/2/2-3; A6/1/3-7; A6/3/3-5; A7/1/2-4; A7/5/9-12; A8/1/1-2; A8/3/5-6; A10/1/4-6; A10/6/3-6) - a aprendizagem do seu instrumento e da música. Muitos salientaram que aprender directamente com as fontes (músicos que se admira, discos emblemáticos) é o melhor caminho para a introdução ao que já foi feito e que, posteriormente, se deve proceder a uma análise teórica da informação absorvida intuitivamente e abordar a partitura no sentido de a conhecer profundamente, através de exercícios (esses sim, podem ser os praticados por outros instrumentistas, ou ser "inventados"), para que seja possível interiorizar os "caminhos" da harmonia e improvisar livremente.

Aquilo que potencia a improvisação é a intenção de "contar uma história". O cantor pode educar-se, munir-se de novos recursos para a improvisação através desse processo consciente de treinar o seu *earmind* (A5/6/5), mas, em última instância, o processo de improvisação é intuitivo e irracional. Através da prática

⁴³ De acordo com a tradição budista, todos os fenómenos que não o nirvana, são marcados por três características, às vezes referidas como os "três selos do *Darma*". Eles são *anicca* (impermanência), *dukkha* (sofrimento) e *anatta* (não-eu). Impermanência - que não é permanente; que é instável; inconstante.

intensiva, o cérebro torna-se uma “base de dados” e, enquanto um cantor não possui uma relação prática, táctil, de digitação dos conceitos teóricos, a repetição de padrões, motivos, escalas, arpejos e outros conceitos, fará com que estes passem a habitar o seu imaginário de forma natural (Gasque, 2012: 20).

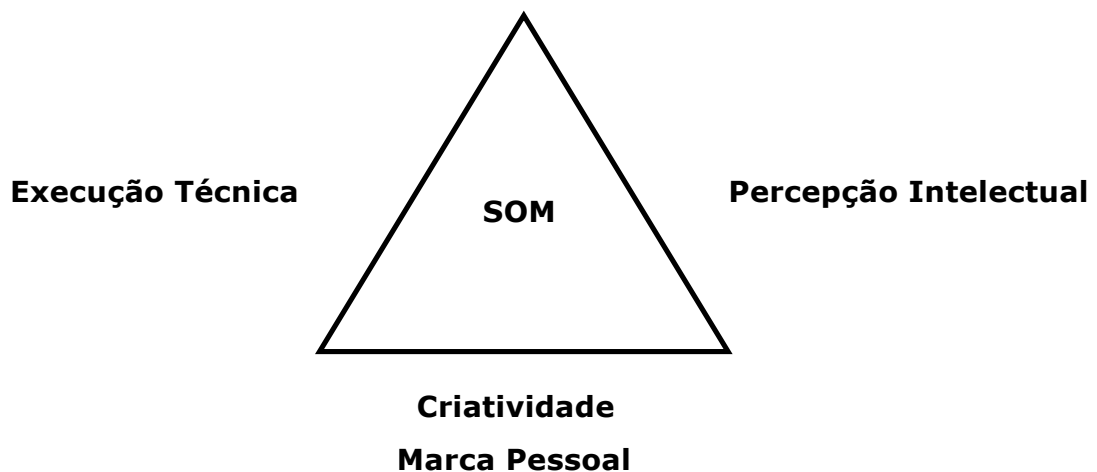
Os entrevistados manifestaram ainda desvalorizar “cantar todas as notas certas” (cantar “dentro” da harmonia) e sublimaram sim, a importância da comunicação de mensagens através da improvisação (A4/5/4-8; A5/7/4-13; A6/3/3-5; A7/5/23/27; A8/3/6-7; A10/3/2-4).

A maioria dos entrevistados é da opinião de que a organização de fontes de informação - métodos de actuação, índices bibliográficos - adequadas à formação específica do cantor, é pertinente e deve ser implementada no ensino formal do Jazz e da Música Improvisada (A4/8/1-3; A5/10/2-4; A7/8/1-3; A10/5/12).

Capítulo 4

Modelo: o cantor – músico

Tendo em conta as fontes consultadas, as experiências realizadas e as respostas obtidas dos cantores entrevistados, aqui se propõe um possível modelo de actuação, no ensino formal do Jazz e da Música Improvisada, que perspectiva o sucesso da improvisação vocal de forma inteligente e criativa.



O Triângulo Ideal:

A imagem *supra* pretende ilustrar o leque de competências do cantor, obtido pela combinação da frequência do ensino formal da música com o estudo do instrumento e, finalmente, com a sua experiência pessoal. Sendo que o som do cantor é a sua ferramenta de trabalho, este encontra-se no centro do triângulo. Som, engloba todas as condições inerentes ao instrumento: o seu permanente estado de mudança, a sua influenciabilidade pelo ambiente à volta e a tradução directa das emoções. No entanto, a mente activa do cantor e as excursões musicais diversas que este realize exigirão que se acrescente informação factual a essa ligação inata ao instrumento. Por momentos, o cantor terá de abandonar o estado inconsciente com que abordou inicialmente o seu instrumento para muni-lo de ferramentas que lhe permitam um maior número de escolhas

(Coleman, A2: 91) na música. Este processo de consciencialização contempla dois aspectos: Execução Técnica – em que o cantor desenvolve “gatilhos” psicológicos de acção, através de uma adequação de recursos auditivos previamente trabalhados; e Percepção Intelectual – numa fase mais avançada da sua evolução, o cantor expande o seu conhecimento harmónico de forma profunda e potencia uma relação factual com a música, adoptando exercícios/métodos de estudo usados pelos instrumentistas. O seu “vocabulário” musical crescerá de forma a garantir uma execução musical (interpretativa e improvisativa) cada vez mais precisa e completa. Neste ponto, a relação com um instrumento com o qual tenha uma relação táctil ajudará na prática dos mencionados exercícios e, através do auto-acompanhamento, o cantor poderá explorar exaustivamente os meandros da harmonia.

Tendo criado uma relação (quase) táctil com o seu instrumento e encontrando-se agora na posição de poder recorrer a múltiplas soluções para cada “problema” musical, é tempo de confiar que todo o seu estudo foi absorvido e de devolver-se à criatividade. Abandonando a consciência, o cantor pode usufruir novamente da relação do seu instrumento – que é o seu corpo - com as emoções e explorar novas formas de se exprimir na música. A busca pelo seu “som”, pela sua verdade artística, pela sua “voz”, será eterna.

SOM	Técnica Vocal	<i>On-Stage Performance</i>	Audição Transcrição Auditiva	História dos Estilos Vocais		
Execução Técnica	O Instrumento no Jazz	Harmonia e Treino Auditivo	Técnicas de Improvisação	<i>Leadership Ensemble</i>		
Percepção Intelectual	<i>Sightsinging</i>	<i>Theory and Performance</i>	Análise Rítmica	<i>Instrumental Ensemble</i>	Piano Complementar	Composição e Arranjo
Criatividade Marca Pessoal	Atelier de Artes Performativas	Palestras / Seminários	Construção de Repertório	Recitais	Acomp. Psicológico	

Quer-se crer que a informação contida no Capítulo 3 ajuda a clarificar a ideia comum de que a falta de tactilidade na “[...] voz, priva o instrumentista de certas respostas e referências que condicionam o grau de sofisticação e fluência do discurso [...]” (Aguiar, 2012: 116) e de que a complexidade da música faz evidenciar este “constrangimento”. Através da análise das entrevistas realizadas a consagrados cantores que se movimentam pelo universo da improvisação, em música dita “avançada”, juntamente com as conclusões das experiências

realizadas no âmbito desta dissertação, alguma experiência pessoal de *performance* em variados contextos, e alguns anos de ensino, aqui se oferece uma visão do cantor como um instrumentista que, com a informação adequada, pode vir a possuir ferramentas que permitam improvisar eficazmente. Mais, as ferramentas do cantor são efectivamente diferentes das dos instrumentistas e, como tal, as duas situações não devem ser comparadas.

4.1. SOM

“Look at all the singing around us, it’s mindblowing!” (Bleckmann, A6/4/2) ⁴⁴

- a) Técnica Vocal
- b) *On-Stage Performance*
- c) Audição - Transcrição Auditiva
- d) História dos Estilos Vocais

a) Antes de qualquer abordagem ao estudo de exercícios musicais é fundamental que o cantor privilegie a construção e consistência do som do seu instrumento para que seja possível estabelecer uma relação de conhecimento e de controle do mesmo. “O que é a voz e como funciona?” - esta é a primeira questão a ser colocada.

Existe, no cantor, uma clara separação entre o desenvolvimento do instrumento (a soma da visualização, da percepção sensorial e do treino) e a aquisição de competências musicais. Se nos outros instrumentos é possível associar estes dois objectivos de forma a que o domínio técnico e a competência musical se adquiram em simultâneo, na voz há que compreender a necessidade de dividir os objectivos. Sem um instrumento que funcione de forma “saudável” e eficaz - o bom funcionamento vocal prende-se com questões de saúde -, a prática dos recursos teóricos será deficiente.

⁴⁴ Formato da referência para o material constante nos anexos: Anexo / pergunta / linha (exemplo: (A6/4/2))

b) A frequência de aulas de canto (técnica vocal) associada à curiosidade e vontade de estar com frequência na situação de *performance*, são factores que se alimentam mutuamente. Através da *performance* o cantor ganha consciência das suas dificuldades técnicas – de respiração, sustentação, afinação, elasticidade, e leque dinâmico. Nas aulas de canto poderá trabalhar os problemas que identificou e arranjar soluções para os mesmos, pela compreensão dos “mecanismos” da voz e da necessidade de adoptar uma rotina diária de treino do seu instrumento. O conhecimento e controle da voz adquirem-se com o aumento da auto-consciência. Através de um treino regular o corpo desenvolve um conjunto de memórias físicas e sensoriais que, conduzidas pelo ouvido ⁴⁵, permitem traduzir o imaginário musical de forma fiel.

c) O som de um cantor é influenciado por toda a música que este consome. A voz tem essa característica “orgânica” de absorver e integrar os contornos dos músicos que inspiram, das canções com as quais foi criada uma relação emocional, e são estes os factores que impulsionam o cantor a querer descobrir também a sua “voz própria”. Ao iniciar-se num estilo musical que queira perseguir profissionalmente, o cantor deverá, antes de mais, inteirar-se do que já foi feito. A familiarização com a linguagem do estilo através da audição permite que se compreendam os códigos de comunicação da mesma. É importante que o cantor imite aquilo que ouve, não apenas de outros cantores – onde a tendência é para a mimetização do cunho desses “ídolos” (por exemplo: o *scat* - linguagem silábica), – mas também de outros instrumentos – onde a oportunidade para que a exteriorização dos sons através de sílabas criadas no momento é maior ⁴⁶. Um equilíbrio entre as duas influências é o desejável, para

⁴⁵ O ouvido do cantor é o seu principal veículo de relacionamento com a música. Entende-se que este é o canal que permite materializar as ideias ou intenções musicais em sons, mas também é através deste que é processada toda a informação absorvida - posteriormente associada a conceitos.

⁴⁶ Quando um cantor quer imitar uma melodia que ouviu ser tocada por um instrumento, fá-lo através de sílabas (ou vogais) que melhor traduzam a dinâmica, a articulação, a velocidade e outras características que tiver identificado. O *scat* é um vastíssimo campo de exploração criativa que permite que o cantor se relacione com a música instrumental, sendo capaz de cantar qualquer tipo de melodia, e tenha liberdade para exprimir-se nas suas improvisações.

que o cantor possa ir desenvolvendo a sua forma natural de comunicar através da música.

d) Por fim, a consciência de que cantar é algo de ancestral, que teve e tem objectivos muito práticos e funcionais em muitas culturas - poderes curativos, culto religioso, rituais diversos, celebração, etc. – dá-nos a perspectiva de que o canto é algo independente de códigos ou estilos específicos e que pode ser simplesmente fruto da vontade de nos manifestarmos. É importante mostrar aos cantores que a voz permite modos de expressão muito mais diversos do que aqueles eventualmente associados a linguagens musicais categorizadas. O acto de cantar, como expressão profunda da humanidade, constitui um fim em si mesmo.

“When you hear this music which displays often times bizarre breathing sounds, vocalizations or manipulations of the throat - that you can't believe are physically possible by the human voice - it's always musical, at least from what I've heard of music around the world, which although I have listened to a lot, still is just a speck of what is out there [...]” (Shyu ⁴⁷, A5/2/8-12).

4.2. Execução Técnica

- a) O Instrumento no Jazz
- b) Harmonia e Treino Auditivo
- c) Técnicas de Improvisação
- d) *Leadership Ensemble*

a) Gradualmente, à medida que o cantor vai desenvolvendo o seu instrumento e ganhando confiança em relação ao seu som, deverá iniciar uma abordagem à sua área de estudo (neste caso, o Jazz) compreendendo o que de si é esperado. A voz, no Jazz, contempla a interpretação (pessoal) e a improvisação. Ainda sem as ferramentas que permitem “descodificar” os conteúdos teóricos implícitos é

⁴⁷ Jen Shyu, cantora taiwanesa/timorese (leste) que tem realizado profundas investigações sobre as origens da música. As suas pesquisas estão publicadas e incluem estudos sobre música cubana, brasileira, taiwanesa, chinesa, timorese (leste) e, mais recentemente, indonésia. (www.jenshyu.com/biography)

possível, recorrendo à memória auditiva, à imitação e através de uma relação intuitiva com a harmonia, aprender canções e iniciar um processo de experimentação sobre estas. O cantor poderá ter por referências todas as versões que conhecer dos temas em questão, cantadas ou instrumentais, e deverá transcrever auditivamente alguns dos improvisos que encontrar gravados sobre esses temas. Desta forma a mente cria "ideias" acerca das implicações harmónicas e inicia um processo inconsciente de armazenamento de informação, a que o cantor pode recorrer de forma intuitiva.

b) O desenvolvimento do ouvido passa pela prática de traduzir sons para símbolos e de trazê-los para o campo da compreensão (Gasque, 2012: 20). A conversão eficaz dos conceitos aprendidos em Teoria ou Harmonia para sons e, mais importante no caso da voz, o processo descrito por Gasque, possibilitam que o cantor compreenda as relações entre a melodia e a harmonia e descodifique os movimentos harmónicos dos temas. Ao compreender e identificar os movimentos implícitos nas estruturas harmónicas (ex: "II-V-I") o cantor poderá estudar técnicas de improvisação sobre estas, recorrendo apenas à informação armazenada a partir da audição de gravações. Por outro lado, ter bem definidas as associações entre conceitos e sons permite uma transferência de conhecimentos - de acordo com as oportunidades que emergem nas situações improvisativas (ex: cantar frases que incluam sequências de intervalos específicos; cantar arpejos; cantar tríades) - confiando no instinto. O cantor poderá ser surpreendido positivamente, descobrindo novas sonoridades na música (nos acordes) de forma espontânea ⁴⁸. O mesmo se aplica na interpretação de melodias.

c) A noção de "movimento harmónico" permite que se abordem técnicas de improvisação iniciais, sobretudo no contexto da tradição do Jazz, para as quais não é necessário que o cantor tenha um vasto conhecimento ou domínio harmónico. Instinto, ouvido, criatividade e "gosto" são os factores intervenientes nas seguintes técnicas:

⁴⁸ Exemplo: descoberta da sonoridade do #11 num acorde Maj7; descoberta do #9 num acorde 7; etc.

- Transposição Motívica – criar um motivo melódico/rítmico sobre um determinado movimento da harmonia e transpô-lo para outras tonalidades. Isto implica que o cantor tenha que “transcrever-se”⁴⁹ para analisar o que fez e assim mais rapidamente ser capaz de identificar o “lugar” da harmonia em que a sua frase se inicia (Ex: 9ª, Tónica, 3ª do acorde).



Fig. 10 – Transposição Motívica.

- Adaptação Motívica – o mesmo que a técnica anterior, com a diferença de que o motivo melódico, ao invés de ser transposto, vai sendo adaptado de acordo com a cor modal do acorde.



Fig. 11 – Adaptação Motívica.

- Desenvolvimento Motívico – este conceito tem que ver com “economia” de ideias. O cantor cria um motivo curto sobre uma determinada progressão harmónica e desenvolve-o progressivamente, acrescentando informação

⁴⁹ Dinâmica circular: a alimentação da acção com reflexão. A auto-transcrição é muito útil para que se tenha uma percepção do que se faz, se efectivamente funciona ou não. O cantor deverá gravar-se desde cedo para que possa avaliar continuamente o seu estado evolutivo. Desta forma, pode colocar-se na pele do ouvinte e ponderar as suas escolhas melódicas, o seu fraseado silábico e controlar as *nuances* do seu som.

melódica à medida que os acordes vão surgindo. Uma condição que se impõe é a da repetição do motivo inicial antes do acrescento. Esta técnica é fundamental para se treinar a memória auditiva.



Fig. 12 – Desenvolvimento Motívico.

- Deslocação Melódica – esta técnica pode ser aplicada na improvisação e na interpretação. Na primeira situação, o cantor cria uma melodia/ritmo sobre uma determinada “zona” da harmonia e irá repeti-la ao longo do *chorus*, deslocando-a em relação ao *beat* (a tempo; em contratempo) e por isso comprometendo a sua resolução; Na segunda situação, o cantor poderá experimentar deslocar a melodia da canção de forma a que esta “flutue” pela harmonia (ex: prolongar uma nota até ao suposto início da nova frase; alterar uma frase ritmicamente; começar a melodia adiantado ou com “atraso” em relação à harmonia). Dois dos grandes mestres desta técnica são o brasileiro João Gilberto (ouça-se a sua versão de *Águas de Março* de António Carlos Jobim, tema de abertura do álbum *João Gilberto*, Universal Music Ltda., 1973) e a já mencionada Betty Carter (ouça-se *You Go To My Head*, gravado em 1993 para a Verve, no álbum *It’s Not About The Melody*).



Fig. 13 – Deslocação Melódica.

d) É comum que, ao iniciar um percurso formal no Jazz, o cantor se depare com uma de duas situações: a) é colocado num *ensemble* com músicos que estão a estreiar-se nos seus instrumentos e que não possuem ainda as competências necessárias para fornecer um acompanhamento harmónico eficaz, quer da interpretação do cantor, quer das suas improvisações; b) é-lhe atribuído um *ensemble* de músicos avançados, onde se toca música complexa melódica e harmonicamente. Esta "inadequação" das duas situações é contraproducente. Por um lado, o cantor não tem o apoio necessário ao desenvolvimento das suas explorações interpretativas e improvisativas e por outro, são-lhe lançados desafios para os quais não está preparado para corresponder, por falta de informação, experiência e compreensão da música. A situação ideal implica separar efectivamente os cantores dos instrumentistas, numa primeira fase de formação, criando *ensembles* nos quais os cantores desenvolvem as suas competências, sendo acompanhados por músicos já experientes. Desta forma, com um trio/quarteto de acompanhamento, o cantor poderá exercer o papel tradicional de intérprete de canções e iniciar-se à improvisação, ainda que de forma superficial (solos transcritos; melodias simples, sugeridas pelo movimento harmónico; improvisações baseadas em inflexões da canção principal).

Uma vez que a vida profissional dos cantores se traduz fundamentalmente em encabeçar "projectos" (salvo raras excepções), o cantor terá de desenvolver capacidades para liderar um grupo, tais como: estabelecer o tempo da canção; sugerir suspensões, *ritardandi*, etc.; saber a tonalidade em que canta as canções; saber escrever partituras para a banda; saber acabar uma canção (recorrendo a *turnarounds*⁵⁰, *ritardandi*, ou paragens súbitas). Nestes *leadership ensembles* o cantor aprenderá os códigos e comportamentos essenciais para a sua integração numa banda.

⁵⁰ Termo usado para designar a repetição dos últimos compassos da harmonia, normalmente contendo um movimento harmónico do tipo "I-VI-II-V". É muito frequente terminar *Jazz Standards* de tempo médio, recorrendo a esta técnica. Depois da última repetição (normalmente são 3) há uma paragem súbita e o cantor (ou o instrumento melódico) resolve a melodia *a capela*. Ao sinal, a banda entra com o acorde final.

4.3. Percepção Intelectual

- a) *Sightsinging*
- b) *Theory and Performance* - prática de harmonia
- c) Análise Rítmica
- d) *Instrumental Ensemble*
- e) Piano Complementar
- f) Composição e Arranjo

a) Após uma fase inicial de aquisição de conhecimentos teóricos, de treino da reprodução destes e de experimentação de técnicas de abordagem intuitiva aos *Standards*, é tempo de dar início a uma relação mais profunda com a música. A incapacidade de ler partituras é comumente considerada como um dos *handicaps* mais vincados nos cantores. O Treino Auditivo deveria incutir um método de estudo que incluísse a leitura melódica/rítmica, uma vez que esta permite consolidar parte da relação teórico/auditiva objectivada para os alunos. Dois manuais recomendados são o *Modus Vetus* e o *Modus Novus* de Lard Edlund⁵¹, sendo que o primeiro contempla música tonal e o segundo, a atonal. Paralelamente, recorrer aos *Real Books* para treinar leitura é uma prática eficaz, que implica simultaneamente uma imersão na literatura de *Standards*. Sendo este uma importante fonte de informação musical sobre a qual o músico de Jazz trabalha, usá-lo para praticar leitura (um tema por dia) incrementará a relação do cantor com as constantes alterações à armação de clave que se verificam nas partituras de Jazz. Ler as cifras é também um requisito fundamental para que o cantor acrescente às suas competências o conhecimento dos "mapas harmónicos" das canções. Sugere-se que, em vez de usar o nome das notas, o cantor use um vocabulário numérico (12345678 – para qualquer tonalidade maior, referindo as alterações à armação de clave como "b's" ou "#'s". Exemplo: b3, #11) que é universal na sua aplicação às 12 tonalidades.

⁵¹ **EDLUND**, Lars, *Modus Vetus: Singing and Ear Training in Major/Minor Tonality*, Wilhelm Hansen Stockholm, últ. Ed. 1994; **EDLUND**, Lars, *Modus Novus: Studies in Reading Atonal Melodies*, Wilhelm Hansen Stockholm, últ. Ed. 1990.

b) A adopção dos métodos de trabalho dos instrumentistas é inevitável para que se adquiram competências que permitam abordar a música dita "complexa". O treino diário e estruturado de escalas, padrões, intervalos, arpejos de acordes e as suas inversões permite enriquecer a "base de dados" a que o cantor pode recorrer para a improvisação e entender como relacionar estes elementos com a música. Similarmente às técnicas de improvisação descritas no ponto 4.2., esta prática de recursos consciente vai permitir a interiorização dos mesmos e a sua utilização despoletada, igualmente, por "gatilhos" intuitivos. "Repetition leads to imprinted knowledge" (Gasque, 2012: 19).

Para trabalhar estes recursos instrumentais de improvisação o cantor terá de estudar os diversos conceitos teóricos que as composições do Jazz reflectem e de entender o significado de "harmonia funcional". À medida que vai descobrindo novas escalas (modos; escalas simétricas; escalas pentatónicas, etc.), deve criar com elas uma relação de conquista. Com um diapasão, ou recorrendo ao piano (uma nota apenas – a tónica), o cantor deve praticar as mencionadas escalas, realizando padrões, identificando a tríade implícita e, posteriormente, improvisando sobre as escalas dizendo os graus que vai cantando. Lentamente, mesmo as sonoridades "difíceis" passarão a figurar no imaginário do cantor. Após ter realizado essa abordagem à improvisação enunciando os graus das escalas, o cantor poderá libertar-se dessa necessidade improvisando livremente sobre estas (tendo por referência apenas a tónica). Os dispositivos de alerta deverão estar sempre activados para que o cantor detecte os possíveis erros e possa corrigir-se. Esta abordagem modal à improvisação é muito eficaz na aprendizagem de "novas" referências sonoras.

"Não só desenvolvemos um comportamento maioritariamente associativo dentro de uma improvisação, como tendemos a usar um conjunto de processos entre improvisações. Isto é, o improvisador tem ao longo da sua vida um comportamento também associativo que forma a base das suas competências de improvisação e a sua memória de trabalho [...]" (Aguar, 2012, 291)

c) A linguagem improvisativa do cantor, à imagem dos instrumentistas, deve reflectir agilidade de articulação e diversidade rítmica. Transcrever solos de gravações, dando ênfase às figuras rítmicas, é uma excelente forma de

integração destes conteúdos e permite ainda que se analise no papel o que foi feito nos solos. Praticar com um metrónomo, recorrendo apenas a ritmos (como um *rap* sem palavras), explorando e desafiando os diferentes espaços do tempo (tempos fortes e fracos; subdivisões rítmicas; poliritmias; sobreposições rítmicas e *odd meters*) contribui para ampliar a expressão dos conceitos teóricos praticados.

d) Quando um cantor já viveu uma experiência de *performance* em grupo, onde pôde ganhar alguma experiência no campo da interpretação e da improvisação sobre *Standards* e alargou, entretanto, as suas competências à leitura de partituras e aos recursos para a improvisação sobre harmonias "avançadas", pode arriscar integrar um *ensemble* instrumental. Nestes *ensembles*, que podem ser temáticos (Ex: *Wayne Shorter Ensemble*, *Herbie Hancock Ensemble*, *Miles Davis Ensemble*, etc.), o cantor tem de estar consciente de que está a ser equiparado aos instrumentistas e que dele é esperado que cumpra eficazmente as funções que lhe sejam atribuídas (cantar a melodia, cantar uma 2ª voz, improvisar, cantar um *voicelending* por trás de um solo, etc). Esta é uma posição extremamente difícil, pois exige muito trabalho de casa sobre o repertório do ensemble. Se para os instrumentistas é fácil tocar uma melodia escrita ou improvisar sobre uma harmonia porque, no mínimo, existe uma relação tátil com os seus instrumentos, para os cantores a tarefa é "olímpica". Aqui, a sua concentração auditiva e a relação visual com as partituras terão de conduzir o seu desempenho. O trabalho prévio de desenvolvimento de uma linguagem silábica, de integração de sonoridades diversas no seu imaginário musical e mesmo de exploração de técnicas de improvisação com recurso à intuição é valioso para esta situação. No entanto, desta ingressão no mundo dos instrumentos emergirá a necessidade de o cantor se relacionar também com um instrumento. "Os recursos disponíveis para o cantor são muito diferentes - tudo é muito abstrato pois não há relação tátil com o instrumento - tudo existe entre a imaginação, o ar, e a intenção." (Souza, A10/3/2-4).

e) A prática de um instrumento harmónico, com o qual se possa estabelecer uma relação tátil e visual, é crucial no desenvolvimento das competências de um cantor. Aprendendo a reproduzir os conceitos teóricos no teclado, o cantor terá uma referência objectiva do "aspecto" visual destes. Para estudar música

“complexa”, sabendo tocar os *voicings*⁵² apropriados à compreensão auditiva dos movimentos harmónicos, o cantor poderá sustentar uma abordagem à interpretação e à improvisação que se aproxima da situação *performativa* de cantar acompanhado por outros instrumentos. Sendo capaz de se acompanhar, o cantor pode analisar as suas frases melódicas, procedendo à sua melhoria ou registo mental, à medida que vai experimentando sobre os acordes. A prática de piano possibilita ainda que o cantor associe a informação absorvida intuitivamente a um processo mecânico de digitação da mesma. Conduzido pela sua memória auditiva, poderá traduzir para o piano (através da conversão dos sons em conceitos teóricos) os solos, melodias e movimentos harmónicos absorvidos de forma intuitiva. Mais, a prática do piano possibilita que se “veja” aquilo que é comum e aquilo que difere entre os acordes e o consequente desenvolvimento de frases melódicas que incidam nessas zonas comuns ou de diferença entre os acordes. O discurso improvisativo do cantor ficará mais organizado no decurso dessa aquisição de tactilidade da música.

f) A relação com um instrumento e a resultante visualização/audição da música proporcionam uma nova oportunidade para a expressão: a composição. Recorrendo ao conhecimento teórico e à sua intuição, o cantor deve experimentar compor as suas músicas e assim iniciar-se na descoberta das relações entre melodia e harmonia que melhor traduzam a intenção do seu imaginário. Sendo a composição uma forma de improvisação, o exercício de compor ajudará à compreensão do conceito de “comunicação de uma mensagem” através da música. As suas frases melódicas traduzir-se-ão, gradualmente, de forma mais clara e concisa, podendo o cantor explorar os recursos antes praticados sobre os conceitos teóricos e assim, conferir sofisticação e a definição estilística que desejar às suas melodias/frases improvisadas. Descobrir as várias soluções harmónicas para a ilustração das melodias definirá ainda a capacidade de assumir e registar as suas escolhas, contribuindo para a crescente afirmação do gosto e estilo pessoal do cantor.

⁵² O *voicing* de um acorde é determinado pela selecção das notas que o compõem e pela distribuição das mesmas. Em Jazz, o *voicing* é usado para “aproximar” os acordes e melhor definir os *voicelodings* implícitos nas transições entre eles.

4.4. Criatividade/Marca Pessoal

- a) Atelier de Artes Performativas
- b) Palestras/Seminários
- c) Construção de Repertório
- d) Recitais
- e) Acompanhamento Psicológico - *Performance Psychology*

a) A preocupação do cantor com o seu crescimento musical pode fazê-lo descurar o aspecto da integração física do seu instrumento, tornando-o demasiado focado em si próprio e algo indiferente ao público que o observa. É importante que esta parte da *performance* venha sendo alimentada, para que o cantor desenvolva também a capacidade de comunicar fisicamente a sua música. Se cantar é um acto de enorme exposição, a manifestação física desse sentimento que se canta pode constituir um factor de grande inibição. Na perspectiva do público, o cantor é figura central do palco, independentemente do papel que esteja a desempenhar (líder ou *sideperson*). É natural que todos os olhos converjam para aquela figura que não está escondida atrás de um instrumento e que, pelo peso da História, acarreta consigo a responsabilidade de comunicar para além da música (falar com o público: apresentar os músicos e as canções, mover-se pelo palco, acrescentar ao canto uma "personificação" das melodias/canções, fitar o público, sorrir, olhar, etc.). Embora cada cantor decida que postura ter em palco (alguns serão naturalmente extrovertidos, outros mais tímidos) é valioso que se experimente essa tradução da música para o movimento físico através da exploração consciente de possibilidades para tal. A confortabilização com o movimento físico – recorrendo a técnicas exploradas pelos actores e pelos bailarinos – constitui uma grande mais-valia para o cantor quando este se apresenta em palco. Uma das dificuldades do instrumento (voz) é a de "esconder" algum nervosismo: a voz treme, o corpo congela. Tendo "estudado" a sua intervenção física em palco – um pequeno guião do espectáculo – o cantor sente-se mais protegido e amparado e o público fica satisfeito. A voz é também o corpo e o à-vontade do cantor com o seu proporciona a vivência de outras experiências sensoriais que podem trazer enormes benefícios para a expressão vocal.

b) A oportunidade de aprender directamente com os artistas que nos influenciam é inestimável. É comum, quando um músico vem à nossa cidade tocar, que dê uma *masterclass* ou conferência de imprensa durante a sua estadia. Estar presente nesses momentos é testemunhar, em primeira mão, a partilha de experiências e de informação directamente das fontes que nos inspiram. Ouvir uma história pode ser altamente motivante e revelador. Muitas vezes os nossos professores não dispõem de tempo ou de disponibilidade psicológica para nos comunicarem alguns aspectos dos seus percursos pessoais, porque obrigados a cumprir um programa de ensino ou, simplesmente ocupados com as suas tarefas Académicas. Procurar informação extra-escolar é um dos deveres do aluno, qualquer que seja o seu instrumento. Igualmente, a abertura do espectro de influências a outras formas de arte ou a outros interesses pode contribuir para o nosso desenvolvimento artístico. Todo o conhecimento adquirido se conjuga e tem influência no que fazemos.

“I don’t differentiate between instrumental minds and singers’ minds, so if I read a book about Glenn Gould it informs and inspires me as much as a book about Ella Fitzgerald or the recent book I read by Susan Sonntag on war photography.”
(Bleckmann, A6/6/7-9)

c) A construção de um repertório que revele a nossa direcção artística, com todas as idiosincrasias que possuímos e queremos transmitir, é algo que fará a diferença na ingressão no mercado e no interesse que o nosso trabalho pode vir a suscitar no público. Ao cantor deve ser transmitida a responsabilidade de compilar repertórios que incluam estilos, *tempi* e tonalidades diversas e que demonstrem igualmente uma multiplicidade de capacidades (cantar com e sem letra; cantar rápido e lento; improvisar sobre estruturas harmónicas tradicionais e improvisar num contexto mais moderno; fazer arranjos sobre alguns temas; incluir composições próprias; etc.). Uma avaliação frequente do efeito desses repertórios pode informar o cantor acerca da eficácia da conjugação das peças musicais e acerca das suas capacidades que necessitam de algum trabalho, para que estas melhor se equilibrem com as outras mais desenvolvidas.

d) A apresentação frequente do cantor em palco, como líder do seu projecto, na escola, ajuda a que este possa simular diferentes situações de *performance*.

Quer através do repertório que decida apresentar, quer através da história cénica que tenha preparado, a segurança do cantor em relação ao seu trabalho aumenta e a sua "marca pessoal" vem desenvolvendo-se com o decorrer dos recitais. O cantor deve ser encorajado a tomar decisões em relação à instrumentação que quer ter a acompanhá-lo, tendo que escrever partituras para toda a formação e proporcionando ao público diferentes momentos no espectáculo, decorrentes do uso dinâmico da formação instrumental. Os recitais devem ser abertos ao público para que haja maior *feedback* em relação ao impacto que teve cada uma das apresentações. Um espectáculo desenrola-se com a acção do público.

e) Alguns cantores podem vir a sentir-se confrontados com o facto de a sua *performance* ser afectada pela falta de calma, por uma auto-exigência extrema e pela falta de aceitação do seu som ou do seu estado de evolução. Esta inquietação e insatisfação transparecem em palco e, mesmo que o espectáculo não seja enormemente comprometido, estes cantores entrarão em sofrimento e sentirão alguns bloqueios causados por uma crescente dúvida em relação ao que fazem. "There are two places in life where you cannot lie: in bed and onstage [...]" (Bleckmann, 2008: 41). Sendo o canto uma manifestação das emoções, não está dissociado das fragilidades psicológicas, momentâneas ou instaladas. Se os olhos são o "espelho da alma", a voz é então a sua expressão audível. É importantíssimo que os cantores que sintam estes sintomas procurem ajuda para melhor gerirem as suas emoções de forma a que estas não interfiram, destruam e obliterem as suas vozes e a sua música. Compreender a etiologia dos sentimentos ajuda a relativizá-los e, desta forma, o espaço para a música e para a fruição aumenta dentro de nós. Da mesma forma que alguns cantores procuram ter aulas de canto para "tratar" da sua voz, os que sentirem necessidade de procurar ajuda psicológica para purificarem as suas motivações artísticas ("porque canto e o que canto?") e aprenderem a aceitar-se, devem fazê-lo. Os cantores deverão estar diante do público de olhos e coração abertos, livres de sentimentos negativos, de preocupações ou de segundas intenções como "tentar agradar a todo o custo".

Conclusão

Este modo de actuação tenta responder à necessidade que o cantor tem de conquistar um sistema de apoio consistente (técnico e intelectual) que traduza, através do som, uma ligação cada vez mais profunda entre o seu instrumento e as suas emoções. Com o desenvolvimento técnico do instrumento, o treino de recursos que enriqueçam o vocabulário musical e a exploração criativa de uma "marca pessoal" o cantor estabelecerá progressivamente uma relação com a sua voz que lhe permitirá uma ligação mais consistente e fiável com a música, os músicos e o público. Cada uma das faces do triângulo de competências - criado para ilustrar esse equilíbrio desejável entre a informação factual, a conquista consciente de recursos e o conseqüente abandono da racionalidade em prol da exploração criativa - tem a capacidade de compensar as outras no caso destas "falharem". A consistência do som do cantor poderá ser o motor de uma *performance* quando a percepção intelectual e o "abandono" exploratório não aconteçam; A criatividade e a "marca pessoal" podem revitalizar uma voz e uma mente desgastadas; A consciência musical e a boa execução técnica podem salvar uma *performance* desinspirada. Os momentos verdadeiramente "transcendentes" acontecem sem que possamos prevêê-los e, enquanto os aguardamos, a manutenção das faces deste triângulo incrementará as possibilidades para que o cantor-músico revele invariavelmente que é capaz de garantir uma *performance* competente em qualquer área da música.

Conclusões Finais

Se inicialmente se ambicionou a criação e organização de um compêndio de exercícios para o treino das capacidades improvisativas do cantor de Jazz e de Música Improvisada, aquilo que foi possível compilar nesta tese foi a descrição de um percurso de formação que contemplasse uma diversidade de competências para a voz, tendo em conta os aspectos intrínsecos da fisicalidade e da emocionalidade. O objectivo revelou dificuldades na sua tradução para um discurso conciso mas, apesar das eventuais fragilidades do modelo/percurso que aqui se propõe, este é susceptível de ser aplicado em posteriores experiências para melhor calibrar o seu valor prático na aplicação ao ensino formal do Jazz e da Música Improvisada. Testar este modelo é difícil, pois implicaria seguir o percurso dos mesmos cantores durante anos, desde o início da sua formação e até à sua profissionalização.

Esta dissertação pode contribuir para a tomada de consciência de que a “escola” não pode simplesmente adequar aos cantores os modelos de ensino praticados com os instrumentistas e de que o programa de estudos de Jazz deverá ter efectivamente uma ramificação dedicada à voz. O potencial de desenvolvimento da voz é imenso! A verificação de uma recorrente “desistência” em relação à perseguição de objectivos que ambicionam o desenvolvimento inovativo das “artes vocais”, suscitou dúvidas à autora quanto à eficácia dos modelos actualmente praticados. O cantor de Jazz tem alguma tendência para refugiar-se maioritariamente em fórmulas “seguras”, pouco audazes, talvez pela pressão das expectativas do mercado ou pelo desejo de adequação às convenções impostas pelos ditos *experts*, deixando de parte um percurso de exploração criativa e de descoberta da sua verdadeira intenção artística na música.

Conclui-se igualmente que os objectivos de cada um (músicos em geral) são únicos e que, portanto, a responsabilidade de materializá-los é individual. O cantor terá de conseguir libertar-se de todos os estigmas e encontrar motivos para a sua evolução. A escola deve encorajar esta descoberta de voz própria, livre de compartimentações estilísticas. No entanto, a instrução do cantor depende da compreensão e sensibilidade das Instituições em relação às suas

particularidades. Sem essa vontade de lançar para o mercado cantores-músicos, competentes, criativos e motivados, a voz continuará a ser um instrumento marginalizado em relação aos outros.

Futuras explorações nesta área poderão incluir a testagem dos conceitos enunciados neste modelo, nos programas de Jazz das Universidades, e o desenvolvimento mais aprofundado dos mesmos. Outros autores poderão desejar experimentar este percurso ou aconselhá-lo aos seus alunos e, eventualmente, acrescentar outras ideias que julguem pertinentes para ajudar a completá-lo. Este modelo é um *work in progress* que, espera-se, possa vir a ser aperfeiçoado com o passar dos anos e através de novas experiências.

Anexos

A1 - 08/05/2010 - Aula técnica com Connie De Jongh

J.M. - "Pensei naquilo que me disse ontem à tarde e sim, tem razão. Sinto, de facto, que a minha voz ainda não está unida..."

C.J. - "Ainda não. Mas que idade tens?"

J.M. - "Quase 32."

C.J. - "Bom, está na altura."

J.M. - "Já trabalho a minha voz há algum tempo mas penso que este impasse talvez se deva ao facto de eu estar muito presa a exercícios que adquiri de alguns professores. Sinto exactamente em que sítios se dá a mudança de registos. Não é que a voz quebre, mas muda de direcção."

C.J. - "É como conduzir um carro (risos). Estive a pensar ontem à noite, depois da sessão convosco: eu não tenho o objectivo de mudar as vozes ou a personalidade vocal dos alunos, a não ser que esta seja mesmo infeliz (o que no teu caso não se verifica, de todo), mas quero... ajudar a torná-la uma assinatura. Torná-la uma coisa muito pessoal, a um nível de quase perfeição, que funcione no seu melhor. São pequenas coisas que podem fazer uma enorme diferença e trazer uma sensação de pertença. A sensação de sabermos que aquilo que estamos a fazer está certo. Aí as inseguranças já não nos molestam, apesar de ficarmos nervosos, etc. Adquirimos confiança com esta sensação de certeza de que estamos a fazer as coisas correctamente."

J.M. - "Sinto que de qualquer forma tenho evoluído, tenho um grande registo (o que foi sempre um objectivo para mim). A minha voz é maioritariamente aguda, tenho que viver com este facto..."

C.J. - "Vamos trabalhá-la! Vamos ver que possibilidades tem!"

J.M. - "A minha voz é fluida mas existe um sítio em que sinto dificuldades e por mais que me sinta e avalie, não percebo como ultrapassar isto."

C.J. - "É o que oiço. Tu tens todas as partes mas há uma peça do puzzle que ainda não está no seu lugar e por isso não consegues ter uma ligação entre as partes. Quando conseguires essa ligação, verás que a tua voz será então um quadro completo."

J.M. - "Preciso de ajuda com os aquecimentos, novas referências. Sempre ouvi dizer que não devemos começar a trabalhar no centro da voz, mas sim, a partir do agudo..."

C.J. - "Depende do problema de cada um. Penso sempre que toda a gente tem razão e que tudo depende do dia em que nos ouvem e do nosso problema em específico. Toda a gente tem razão, a não ser que nos esteja a sair sangue pela boca (risos)."

(aquecimentos diversos – numa 5ª Perfeita, descendentes)

C.J. - "O som existe em cima de uma linha. Imagina que a voz vem em direcção a ti, em vez de queres empurrá-la para longe. O que acontece quando imaginamos que a voz vem na nossa direcção é que fica no mesmo sítio. Isso é que queremos, não queremos que fuja de nós, do nosso controlo, queremos que fique no mesmo sítio."

(mais exercícios – tríades ascendentes)

C.J. - "Sentes isso? O som encontra a sua própria chaminé. A linha do som tem que ser muito fina. O texto tem que existir todo no mesmo sítio, nos lábios, dentes..."

J.M. - "É estranho."

C.J. - "Pois é. O som tem várias chaminés, só não queremos perder o controlo da colocação da voz e do texto. Eu acredito que é um pequeno milagre de cada vez que a nossa imaginação consegue dirigir o som com imagens pré-definidas. Resulta. Experimenta manter o som na ponta da língua."

(mais exercícios, ascendentes)

C.J. - "O som torna-se cada vez mais fino. Para dentro, para o teu ouvido interno, o som fica muito fino. Perde-se o peso do registo médio, atenção, por dentro. Cá fora, ainda o oiço. Esta é a parte mais difícil, aprender que o som interior não corresponde ao exterior. Temos que confiar que a sensação de falta de peso é suficiente para que o som esteja a sair com todas as propriedades. Por dentro é feio, insuficiente, é mesmo, mas só por dentro!"

(o mesmo exercício – mais agudo)

C.J. - "Muito bem. Vamos fazer outras coisas."

(outros exercícios – escalas ascendentes + arpeggios descendentes)

C.J. - "Colocação e ressonância. É o que procuramos, para além da fluidez."

C.J. - "Como um kazoo. Mantém o som nos dentes. Sabes o que é um kazoo?"

J.M. - "Sim!"

C.J. - "Uau. Estás a ir muito bem, mas estás a resolver o problema empurrando o ar. Ao fazeres isso estás a fazer com que o som mude de sítio. Como num trompete, quando queres tocar uma nota aguda no trompete e empurras o ar com muita força, não sai som! Porque nos agudos tudo fica mais estreito, o espaço na glótis não consegue aguentar grandes quantidades de ar. Pensa que é como a válvula da bicicleta. Traz para junto de ti."

(mais repetições, mais agudo)

C.J. - "Quanto mais agudo, mais pequeno e estreito é o sítio de colocação do som."

(mais agudo)

J.M. - "Curioso, eu tenho tendência para imaginar que tudo se torna maior e mais forte no agudo. De facto, não funciona."

C.J. - "Há uma nota no meio... não tenho a certeza de qual, faz lá por favor."

C. J. - "Aí mesmo! Essa nota é a do meio, digamos. Quando conseguimos ultrapassá-la tudo se torna fácil. Se não cuidarmos da nota do meio, temos dificuldade em homogeneizar a voz. Sentes-te bem?"

J.M. - "Sim, vou adoptar estes exercícios".

C.J. - "Este "v", deve ser sempre abordado com pouco ar, nos dentes. Podes fazer este exercício inclusive com os teus alunos. O sítio regula a fluidez do ar, não o contrário. Agora sim, vamos descer do agudo."

(Num "A" - escalas maiores descendentes)

C.J. - "Experimenta fazer só a oitava."

C.J. - "Todas as mentes são diferentes mas temos que associar o som sempre a uma forma. Imagina uma forma oval."

J.M. - "O que eu sinto é que estou a abandonar uma parte para estar na outra... E porque sei que tudo deve ser homogéneo, sinto que se estou a descer devo ficar em cima (no agudo); e que se estou a subir, devo não abandonar o grave."

Para mim, a questão é que, no grave, o meu som será sempre fraco, ou então mudo de registo...”

C.J. - “Ok. Vou fazer um desenho. O que nós queremos é ter sempre as duas ressonâncias (cabeça e peito) activas. Aquilo que penso e que aprendi com a minha fantástica professora, é que na realidade a imagem a termos é a de um “8”. Tem de haver um ponto em que as duas ressonâncias se cruzam. Aí residem as cordas vocais, a laringe, a boca, os lábios e o texto, ou a linguagem, que conduzem o som. Aquilo que sentimos no agudo, é principalmente a ressonância da cabeça, e no grave, a do peito. No entanto, temos que ter sempre o lado oposto a funcionar para que este seja de fácil acesso, quando transitamos entre os dois. Portanto, o que experienciamos ou sentimos não é o que fazemos! Na minha primeira lição foi-me dito uma coisa fundamental: o que fazemos não é igual ao que ouvimos. Aquilo que ouvimos de alguém, não é o que essa pessoa está a fazer. Levei 20 anos a compreender (risos) e a resolver isto. Então como faço isto? Eu quero ter um som completo mas se o som existir num espaço de muita amplitude fico com a voz “engolada” ou “em cone”. A imagem do “8” resolve-nos o problema porque até tem que ver com o fecho das cordas vocais, o trazermos o texto até nós. O que fizemos ontem, endireitar-te a coluna e o pescoço, foi alinhar-te para possibilitar esta comunicação entre todas as partes da voz. Pequenas tensões ou um mau alinhamento da espinha dorsal, inviabilizam a fluidez do nosso som e dificultam-nos a vida. A laringe tem que poder mexer, apesar de não ter de mexer... O ar tem que poder circular através das cordas vocais e fazer a comunicação entre as nossas caixas de ressonância, como num instrumento acústico como a guitarra ou o piano. À volta da 4ª ou da 5ª nota, numa melodia ascendente ou descendente, temos que fazer um pequeno ajuste e tornar essa nota mais estreita, traze-la para nós.”

C.J. - “Quando cantamos um intervalo grande, temos igualmente que imaginar esse cruzamento dos registos, tornar o som mais estreito. A referência da partitura, de que as notas existem verticalmente, é enganadora para nós cantores. Se cantarmos imaginando esta subida ou descida, ficamos encurralados. Ou então temos que mudar subitamente de registo. Estejamos onde estivermos (na partitura), temos sempre que antecipar a mudança. E não soa assim. É imaginar que o som fica mais estreito no meio. Lá está, o que

fazemos não corresponde ao som que produzimos. Ok, continuamos no nosso "A". Agora em "April".

(algumas repetições)

C.J. - "Experimenta, com a mão, espremer as bochechas, encurtar o espaço entre os maxilares. Põe o som entre os dentes. É uma sensação estranha. Tudo aquilo que é amplo à frente, é estreito atrás. Mas aí o som é duro e directo e soa a esforço. No momento em que as coisas se invertem, portanto encurtamos a forma à frente, abre-se espaço por dentro e o tracto vocal fica maior e a voz fica mais "quente". É assim que as coisas funcionam."

J.M. - "Não consigo."

C.J. - "Não há problema. É precisamente entre os dois maxilares. Aquilo que eu sinto é que no meio eu gostaria de fazer alguma coisa, mas não faço. Mantenho tudo aberto. Deixa que o som desça ou suba. Tu tens graves mas tens que deixar que a ressonância de peito entre na descida."

(arpeggio: 1 -5 3 1 5 3 8, 7654321)

C.J. - "O instrumento tem de ser mantido quieto, para que o som se mova... Sem querer definir o conceito de som, uma das suas características é, sem dúvida, que este "viaja". E se quisermos manter o som quieto, temos um problema..."

J.M. - "Claro. O que eu entendo agora é que temos, de facto, que passar por diferentes períodos de evolução. A nossa auto-consciência vai mudando. As certezas mudam."

C.J. - "Sim. E temos que ter a certeza, porque senão não temos coragem para subir a um palco! Depois reflectimos e concluímos que há mais coisas... e voltamos a estudar. E assim vais-te tornando gradualmente no cantor que queres ser. Todos os dias te apercebes de que tudo é mais fácil e simples, mas

no momento em que sobes ao palco, o entusiasmo, o medo, e outras sensações podem ser responsáveis pelas coisas "erradas" que fazes. Mas quanto mais trabalhares para um determinado objectivo, mais perto estarás de cumpri-lo. Um dia."

J.M. - "O corpo tem que ser educado."

C.J. - " O corpo é muito estúpido, de certa forma. É inteligente, mas lento. As memórias mais antigas ocupam muito espaço... o cérebro não distingue entre o certo e o errado. Se tu fazes uma coisa de uma certa forma, 20 vezes, o cérebro não sabe se essa é a forma correcta ou errada. Se repetirmos muitas vezes uma coisa para tentarmos faze-la da forma correcta e de repente conseguirmos uma vez (!), o cérebro não vai registar essa vez... regista, sim, as 20 vezes que a fizemos erradamente. Temos que tentar fazer muitas vezes até conseguirmos sobrepor uma nova camada de memórias (recentes), à antiga. E assim vamos educando o nosso corpo."

C.J. - "Vamos inverter o exercício e fazê-lo de forma ascendente, contra a gravidade, que é sempre mais difícil. 'April'."

(algumas repetições)

C.J. - "Tens que trazer o som para ti. O 'receber o som' é uma coisa activa..."

(mais repetições)

J.M. - "Tenho um sol suspenso sobre-agudo!"

C.J. - "Boa. Mas não vamos fazer isso. Esse não é o teu problema. Tens que resolver a passagem e depois isso será um bónus divino. Temos que ser eficientes com o tempo."

J.M. - "É ginástica..."

C.J. - "Tudo é consciência. Estás a transferir o pensamento para as tuas mãos. É preciso focarmo-nos. Sobe a laringe e canta isto: 'A' 123456787654321-71."

(algumas repetições)

C.J. - "Estás a engolar a voz. Não mexas muito a cabeça porque te desalinhas."

C.J. - "Há uma mudança no centro, tens que aprender a antecipar essa mudança. Inverte o desenho. Quando desces, puxa o som para cima e quando sobes, traz para ti. Faz um desenho interno, a intersecção no 8..."

J.M. - "Estou a gostar muito!"

C.J. - "Trabalhemos uma canção então."

J.M. - "Um *Standard? I Remember You*"

C.J. - "Porque não?"

(canto o tema)

C.J. - "Ok. Vamos tratar da dicção, porque faz toda a diferença o sítio da pronúncia das palavras. O sotaque americano situa-se num sítio diferente do inglês ou do francês... Esta canção é americana e o brilho do sotaque americano vai ajudar ao brilho do som. Na ponta da língua."

C.J. - "Mantém a cabeça direita. E oiço dois sotaques diferentes, mantém a língua leve e situa o texto num sítio comprimido da língua. Mais curta."

(canto outra vez)

C.J. - "Melhor. Neste momento não estou preocupada se está bonito, mas se está claro e se o som está a fluir. Se a língua estiver como um pano molhado, o som será abafado, não fluirá livremente... Desculpa a comparação. Sempre que

sentires que o som está bloqueado, assim soar. E tudo o que está bloqueado soa errado, provoca uma sensação estranha... Poderá ser bonito mas não estará a 100%. O que te disse ontem na audição foi isso, tens um som muito bonito mas às vezes não flui... E é uma pena, o teu som devia estar a fluir melhor. Ok, vamos voltar ao sotaque: Hi, how are you today?"

J.M. - "Hi, how are you today?."

C.J. - "Vês, é a língua. Voltemos à canção."

(canto)

C.J. - "Continua a fazer isso! Não abras o espaço de forma a não teres controlo do ar."

(canto)

C.J. - "Pequenos movimentos da língua mas decisivos. Estuda o texto da canção apenas com as vogais... Muito melhor. É um som quente e aveludado, feminino, com um coração."

J.M. - "Senti-o um pouco mais brilhante e estaladiço."

C.J. - "O critério é: quando é fácil de cantar é porque deve estar certo... Quer gostes ou não."

J.M. - "Aquilo que para mim é difícil é cantar da mesma forma música instrumental e texto, muitas vezes a música instrumental é mais fácil."

C.J. - "Façamos então uma peça instrumental. Isto é bom, faz do I Remember You um exercício regular."

(canto peça instrumental)

C.J. - "Que instrumento és tu aqui? Se estivesses numa orquestra."

J.M. - "Cordas?"

C.J. - "Para mim não é claro o que estás a fazer... Escolhe um instrumento de sopro."

J.M. - "Flugel"

C.J. - "Se imaginares que és um Flugel tens que ser muito articulada."

C.J. - "Vamos experimentar outras consoantes. Tens que usar consoantes mais pesadas para que o que estás a fazer tenha mais essência. A tua imaginação tem que ir para além do som da tua voz. Desenvolve a tua imaginação criativa de sons para que a mensagem abstracta passe melhor para as pessoas. Se o som for simplesmente bonito, as pessoas não vão entender..."

C.J. - "Volta a cantar isto. Estás cansada? Eu sinto que tu compreendes o que eu digo e isso é bom. Mas pode mudar as coisas e às vezes a mudança pode ser assustadora. Eu não sei nada sobre ti e se calhar tens um público fidelizado ou os músicos com quem tocas estão habituadas a um determinado som. Mas neste caso eu acho que a mudança em ti será uma coisa positiva."

J.M. - "Eu já sofri muito mais com as mudanças ou a falta de correspondência do meu som às minhas expectativas mas estou melhor. Mais desprendida, e aceito a mudança."

C.J. - "Acerta tudo quando cuidares todas as partes da tua voz, dicção, som, articulação. Tens tudo mas tens que ir à essência e é bom ter alguém que te acompanha e que seja honesto e te diga as coisas... Continuamos a ser um Flugel? Vamos passar a ser um pequeno trompete em C. Consegues imaginar?"

(experimento)

C.J. - "É mais pequeno o contacto, imagina um orifício muito estreito."

C.J. - "Usa mais a tua imaginação, se tivesses esses instrumento nas mãos."

(canto)

C.J. - "Estás a misturar as coisas. Os sons que tu gostas com a acção. Tens que continuar a articular como o trompete, nesse sítio. Usa os músculos da cara e da língua. Continua a trabalhar porque no momento em que relaxas, ficas cansada. Respira no contratempo."

C.J. - "Com o trompete não podes ter o pescoço tão solto. Cuida a tua postura."

J.M. - "Posso tentar mais uma vez?"

C.J. - "Claro."

C.J. - "Alinha os ombros. No grave, continua a articular e não te deixes ir para a voz do Charlie Brown... Senão o som não se projecta."

J.M. - "Muito obrigada. Foi uma nova experiência."

C.J. - "Mas ficou claro?"

J.M. - "Claríssimo mas é uma nova linguagem e tenho que assimilá-la."

C.J. - "Concentra-te em implementar a consciência do centro. O centro existe entre os dois maxilares. Esse é o sítio do som. E tenta transferir menos a música para as tuas mãos. Tenta fazer isso por dentro. Ficarás mais tranquila por fora."

J.M. - "É verdade, muitas vezes fico presa dentro de mim própria e perco a noção do meu aspecto exterior."

C.J. - "Conserta o teu instrumento por fora, para que o som seja mais honesto. Faz esse favor a ti própria e tenta que por fora o teu corpo esteja mais tranquilo."

J.M. - "Muito obrigada."

C.J. - "Obrigada por confiares em mim."

A2 - 30/07/2010 Aula/conversa de/sobre improvisação com Steve Coleman

(música + deliberações)

J.M. - "Tenho tentado libertar-me da ideia de que há "errados" na música. Quero acreditar nisso."

S.C. - "Estou de acordo."

J.M. - "Acho que a escola e a elite do Jazz são duras com os cantores..."

S.C. - "Em primeiro lugar, eu nunca penso no Jazz quando estou a tocar... Desculpa, falta-me aqui qualquer coisa (estava a filmar). Isso que tu descreves como a elite do Jazz ou este mundo ou outro, são só pessoas e aquilo que tu estás a descrever é o universo de apenas algumas pessoas."

J.M. - "É uma maioria."

S.C. - "O que faz com que qualquer coisa seja excepcional é haver uma maioria a fazer de outra forma... Há uma norma, e fora da norma há excepções. Em todos os campos é assim. Tenho um grande amigo que é músico mas também cientista e, às vezes estamos na brincadeira e ele diz que aquilo que eu descrevo do mundo da música é exactamente o que acontece no mundo da ciência. O que estás a descrever é a natureza humana. Mas tu tens uma escolha: se vais fazer o que eles fazem e sentir-te ameaçada por isso (porque as pessoas dessa maioria

não têm essa percepção de si próprias), pelo rebanho, ou se vais seguir aquilo em que acreditas... (afina o saxofone).

Seja como for, eu vi alguns vídeos teus. E tudo aquilo que tu descreveste não é exactamente assim e há clichés para cada instrumento. A decisão é tua, se vais cair num desses clichés.”

J.M. - “Pois, e eu acho que muitas vezes se subestima os cantores. É uma enorme força ser-se cantor porque podemos ser muitíssimo criativos, inventar o nosso próprio som e explorar isso. Também podemos trabalhar imenso o nosso intelecto, muni-lo com todos os conhecimentos teóricos e abordarmos a música de forma matemática, ou escolhermos ser mais líricos...”

S.C. - “Mas tens noção de que 99% dos cantores não fazem isso?”

J.M. - “Sim. Mas esse é o meu objectivo. Já cantei coisas muito difíceis...”

S.C. - “O que chamas difícil?”

J.M. - “Cantar música instrumental ritmicamente e harmonicamente complexa, como é o exemplo da música brasileira escrita para violão, de Guinga, ou para flauta, de Hermeto Pascoal... Jazz instrumental... E gosto muito, mas é preciso ter uma enorme disciplina. E então agora voltei às canções, porque me apeteceu e porque quis ter uma vida (risos), e voltei a explorar o meu instrumento e o meu som. Agora quero voltar à improvisação mas quero que a minha mente esteja livre de censuras.”

S.C. - “Ok. A improvisação para ti é um aspecto diferente do resto da música?”

J.M. - “Sim.”

S.C. - “Porquê?”

J.M. - "Para mim, uma canção é uma zona de conforto. É muito fácil para mim aprender dezenas de melodias e desenvolver a minha interpretação sobre elas, som, etc. Mesmo que sejam melodias difíceis."

S.C. - "A voz é famosa por isso. 99% da música que existe é cantável."

J.M. - "Acho que a improvisação é um enorme desafio porque requiere uma enorme concentração, constantemente..."

S.C. - "Isso não é verdade."

J.M. - "Não?"

S.C. - "Não. Quando estás a andar na rua, quão consciente estás de estares a andar? Pensas 'Ah eu agora tenho que pôr o meu pé direito em frente do esquerdo?'. Claro que não. Ou quando estás a comer, quão consciente estás do acto de comer?"

J.M. - "Aí talvez me preocupe com etiqueta (risos), se estou ou não a comer de boca aberta."

S.C. - "Isso é porque te condicionaram. A tua mãe dizia: 'Fecha a boca quando mastigas!' Ficaste condicionada."

J.M. - "Mas tu estás a comparar coisas que não têm comparação!"

S.C. - "Isso é porque tu assim pensas. É o mesmo. Ouve, é o mesmo que andar. Tens de atingir o mesmo nível de à-vontade que tens quando andas, quando comes uma banana ou falas com um amigo. Interiorizar. Compreendes? E há certas coisas que têm que ser trazidas à consciência, sinais de emergência, dificuldades. Se te tornasses corredora olímpica, no início terias de estar consciente enquanto praticasses, mas os corredores olímpicos não pensam. Tu consegues fazer coisas com a tua voz que tu sentes serem muito naturais para ti, mas se pedires a alguém para reproduzir o que tu fazes, isso não será natural ou

fácil para essa pessoa. Sabes... Isso do natural ou anti-natural... O ser humano é uma criatura muito adaptável. Os bons ginastas, atletas, chegaram ao ponto em que não têm de pensar no que estão a fazer. Se eu tentar fazer o que eles fazem, vou ter de pensar um bocado. Por outro lado, eu toco saxofone a dormir. E isso que tu falas de ser difícil... eu conheço cantores que fazem essas coisas que tu enumeraste como difíceis e sei exactamente como eles chegaram ao ponto de não pensarem nelas. É o caso da Jen Shyu. Quando a conheci, ela não conseguia fazer-lo e agora consegue... Algo aconteceu entretanto, é um processo. Tens de passar pelo processo. Podes sentar-te aqui a enumerar tudo o que é fácil e difícil para ti, toda a gente pode fazer isso."

J.M. - "Pronto. A dificuldade tem que ver com cada peça musical. Como se adquire essa facilidade, essa naturalidade de que falas? Tenho que saber todas as progressões harmónicas de cor?"

S.C. - "Como é que aprendeste a andar?"

J.M. - "Não sei..."

S.C. - "Ahhh, não te lembras de nada?"

J.M. - "De nada."

S.C. - "Não? Sabes conduzir?"

J.M. - "Sei."

S.C. - "Quando te sentas ao volante pensas em como o vais fazer?"

J.M. - "Não."

S.C. - "Como é que aprendeste a conduzir?"

J.M. - "Bom, bati algumas vezes..."

S.C. - "A dada altura foi difícil, não foi? Ok, garanto-te que quando aprendeste a andar, caíste algumas vezes. Não te conheço mas tenho a certeza de que caíste... Toda a gente cai e erra. Aprende-se a improvisar da mesma forma, apesar de tu pensares que é diferente. Sabes, a mente é muito poderosa. Se tu dizes que é difícil, torna-se difícil; se disseres que não é natural, torna-se pouco natural; se afirmares que não sabes fazer, então não vais saber fazer. Digo-te, apenas com o pouco que te conheço, sei que tu tens o talento para fazê-lo. A mente? Não sei. A crença em fazê-lo? Também não sei. Confiança e tudo isso, é outro aspecto. Claramente tens o talento. Ontem, quando te perguntei em que nota estavas, houve vezes em que estavas certa e outras em que não. Isto vai ser igual a aprender a andar, exactamente o mesmo. Só tens de fazer aumentar o número de sucessos e fazer diminuir o de insucessos. Mas se acreditares que é impossível ou que é algo muito difícil..."

J.M. - "Para mim, nada é impossível!"

S.C. - "Nem sequer é difícil. Difícil é o desconhecimento. As coisas que são pouco familiares são-nos difíceis de fazer. Tira essa palavra da tua cabeça: difícil. A chave é a repetição, isso é o mais importante."

S.C. - "Escalas e outros recursos que possas enumerar, são meros truques. São ferramentas, até as notas que cantamos. Mas esses recursos são apenas formas diferentes de organizar o pensamento. O meu "positivo e negativo", tetracordes, modos, escalas, são mapas. Não podes atribuir-lhes muita importância. Tu tens o poder de decidir utilizar os recursos quando quiseres. O que acontece é que quantos mais recursos dominares, mais livre poderás ser. Se eu te disser para ires para casa agora... Se só souberes um caminho de volta, és menos livre do que se souberes dez!"

J.M. - "Verdade."

S.C. - "Escolhas. A liberdade está relacionada com as escolhas que podes fazer. *FreeMusic*, *FreeJazz*, não é disso que estou a falar, isso é uma treta. Escolhas. Escolhas baseadas nas tuas habilidades: se souberes ir para casa de metro, de

autocarro, a pé, de helicóptero, etc... Ok. Agora se não puderes ir de helicóptero porque tens medo de alturas e se não puderes ir de metro porque não tens o passe... Aí estás limitada. É igual na música. As pessoas que têm menos recursos, não têm tanta liberdade de escolha. Agora falando de harmonia: se souberes várias respostas para cada problema, estarás mais livre para fazer uma determinada escolha. Se só tiveres a tua intuição, tens menos liberdade de escolha. A intuição é um alçapão... Baseia-se apenas naquilo a que estás acostumada. Falamos muitas vezes da intuição como uma benção, uma coisa inata, um bem a preservar. Não é assim tão importante. A intuição de cada um tem que ver com a sua circunscrição cultural, social, geográfica, etc. À medida que estás exposto a outras circunstâncias, a tua intuição modifica-se. Por exemplo, posso tocar qualquer coisa agora de repente sem pensar. A questão é: será mesmo a minha intuição? Passei anos a estudar saxofone. Se não tivesse aprendido, nem saberia como posicionar os meus dedos nesta coisa. Então como posso chamar-lhe de intuição? Mesmo para tocar a canção mais simples do mundo tive que aprender a lidar com um saxofone durante muito tempo. É algo que eu não conseguia fazer antes. Mesmo a forma como usas a tua voz, houve muito treino.”

J.M. - “Claro.”

S.C. - “Então aquilo a que chamamos de intuição é aquilo que interiorizámos e a que agora estamos acostumados.”

S.C. - “Então vais dedicar-te o tempo que for preciso para que fique interiorizado? Se não te dedicares vai continuar a ser difícil e estranho, etc. Mas são apenas palavras. Na minha banda há um lema: não há desculpas para nada. Se tu não consegues fazer, outra pessoa conseguirá. Mesmo se apenas uma pessoa consegue, então não é impossível. Essa é a forma como eu encaro as coisas. Essas desculpas que tu me dás...”

J.M. - “Não são desculpas.”

S.C. - "São sim. Nada do que fizémos ontem é difícil, apenas ainda não te dedicaste o tempo suficiente para que seja mais natural para ti. Vamos ao trabalho, eu sei que tu tens as capacidades. Como vais usá-las, quanto delas vais desenvolver, é decisão tua. Vamos voltar ao *I Remember You* e vais cantá-lo no tom certo."

J.M. - "Posso usar o meu diapasão?"

S.C. - "Claro que não!! Esquece essa porcaria. Devias ter usado isso hoje de manhã."

(começo a cantar, ele ilustra com o saxofone, improvisamos colectivamente, ele passa a cantar)

S.C. - "Ok. Então esta canção que tocámos 1/2 tom baixo do que tocámos ontem..."

J.M. - "Bolas."

S.C. - "Estávamos em 'E', que é um tom bem mais difícil de tocar."

J.M. - "E porque não me levaste ao 'F'?"

S.C. - "Porque me faz bem tocar em muitos tons diferentes (risos). Seja como for, o 'F' está aqui (toca, improvisa). 'E' soou-me um pouco baixo para ti, mas tu foste-te adaptando, é o que fazem os humanos e ainda neste momento em que estou a falar contigo, estou a ouvir a música interiormente (toca mais um pouco). Se tiveres alguma questão, força."

J.M. - "Aquilo que eu penso neste momento é que esta música representa um contexto musical muito específico, ao qual tu estás exposto há mais tempo do que eu, não só por seres mais velho mas porque esta é música americana e tu crescestes com ela."

S.C. - "Podemos usar qualquer contexto cultural porque a cultura é apenas um conjunto de acordos entre seres humanos, é só isso. A ligação entre nós, eu, tu, a Jen, é sermos seres humanos. Tem isto em mente. O resto não interessa. Tu és capaz de fazer qualquer coisa. Claro que as pessoas te vão tratar de várias formas diferentes: com sexismo, racismo, chauvinismo, não interessa. Já deves ter tido problemas pelo facto de seres mulher, cantora, bonita. Todas estas coisas te podem mudar, podem tornar-te amarga, sarcástica, etc. Todas as acções têm uma reacção. Tens de pensar fora disso e saber que em primeiro lugar és uma criatura da natureza. Pensa na tua forma original e quanto mais te desligares dos clichés todos, da cultura, etc, mais livre serás. Poderás ser mais tu. O que significa isso de seres tu mesma? Fora de tudo o que te possam dizer. Podes fazer tudo o que eu sei fazer à tua maneira, não tens de fazer como eu. Tudo o que eu estou a fazer, o Bach sabia fazer à sua maneira. A improvisação é tão antiga quanto o ser humano. Há pessoas na minha cultura que não conseguem fazer o que eu faço e há quem faça melhor. Eu faço o que faço porque trabalhei para isso, não por ser americano. Sim, tem muito que ver com aquilo que eu fui absorvendo mas há pessoas que cresceram na minha casa, que estiveram expostas às mesmas coisas que eu e que não compreendem o que eu faço."

J.M. - "A conclusão que eu tiro é que preciso de praticar sem o piano e que tenho que conseguir ouvir toda a música interiormente, a banda inteira, os caminhos. Não sei bem como fazê-lo mas vou fazê-lo. Frequência. A música que tu fazes não tem nada a ver com o que acabámos de fazer."

S.C. - "Tem tem. À superfície pode parecer outra coisa mas eu estou aqui para te dizer que é exactamente o que acabámos de fazer. Eu não penso em estilos, penso em som, movimento. Nunca penso 'estou a fazer Jazz'. Na Europa há muitos clichés e compartimentos. Chamam à música do Charlie Parker "Bebop", o que para mim não faz sentido. Está em todos os livros, nas escolas, etc., toda a gente pensa assim e por isso é a essa realidade que estás exposta. O Charlie Parker não aprendeu a tocar a ouvir discos de *Bebop* (risos). Ouvi recentemente uma entrevista em que o entrevistador dizia '*Bebop, bebop, bebop*' e o Charlie Parker disse: 'chama-lhe o que quiseres, é apenas música'. Ele dizia que estava à procura das 'notas bonitas'. Ontem tu disseste 'isto soa bem... Isto soa mal'.

Toda a gente tem esse tipo de reacção. E à medida que passas pelo tempo, comesças a gostar de coisas diferentes... Eu ainda estou à procura de passar uma mensagem qualquer e às vezes isso implica tocar "feio", como tu chamas. Eu apenas penso que há condições diferentes. Por exemplo, o tempo: uma pessoa gosta do calor, outra gosta do frio e da chuva... A natureza precisa destas diferenças, é preciso que chova e que faça sol. Na música é igual. Sem tensão, não há resolução, sem tensão a resolução não tem propósito. Temos que aprender a usar as duas coisas. A beleza tem que ter um oposto e depende daquilo a que está relacionada. A tensão, às vezes, pode ser muito bonita. Eu não suporto a música que tem essa característica agradável "NewAge", enlouquece-me. Preciso de mais movimento. É como ter só pessoas a concordar contigo. Não há tensão."

J.M. - "É como a vida."

S.C. - "A música deve ser como a natureza. Aquilo de que não gostas enche as medidas a outra pessoa. Se tens mais escolhas, se tiveres acesso a mais sons, tens mais variedade de recursos e mais liberdade. Eu uso sobretudo música instrumental e agora a minha questão para ti que és vocalista é: o que são as palavras?"

J.M. - "São veículos para o som. Na música são. De resto são para comunicar, para nos entendermos."

S.C. - "Tu tens um sentimento, uma 'impressão', uma ideia dentro de ti que pode estar na forma de uma palavra, mas não necessariamente, de repente atinges uma clareza e alguém te pergunta: 'O que foi?'. Tens de encontrar as palavras para descrever essa sensação que primordialmente não existia em palavras. É um conceito, e eu tenho que tentar explicar o que é. As palavras são símbolos e são organizadas de acordo com a língua que tu falas. Se tu não conheceres a língua então para ti é apenas som. Se te falarem em Mandarim, por exemplo, é apenas som. Mas, os pensamentos são universais, as sensações, as tais 'impressões' e esses conceitos podem não ser palavras, podem ser outros símbolos. Matemática, por exemplo. Ou, música... Já toquei com muitas pessoas

com as quais não conseguia falar por não sabermos a mesma língua. E tocámos juntos com aquilo que tínhamos em comum uns com os outros... Depende das pessoas e das circunstâncias. Quando estive no Senegal, toda a parte harmónica foi irrelevante porque não temos a mesma cultura musical, tive que perceber como poderia interagir com eles. Por acaso, tinha conhecimentos rítmicos que me permitiram entender o que eles faziam.

Estou a falar de 'partilhar' algo e de haver compreensão daquilo que se está a partilhar, o que não é o mesmo que teres um tipo a tocar *didgeridoo* e tu a cantares qualquer coisa por cima, irreflectido."

J.M. - "Ok. Vamos recuar um pouco porque quero tentar perceber onde querias chegar quando me perguntaste: 'O que são as palavras?'"

S.C. - "Quando eu decido que quero contar uma história, no saxofone, com a minha música, e não estou a usar palavras (sim porque tu podes decidir usar o texto da canção, ou escrever um novo texto, ou usar apenas parcialmente o texto e misturá-lo com som puro, ou simplesmente ignorar o texto - porque as palavras são apenas símbolos), concluo que, para poder comunicar, tenho que criar os meus próprios símbolos. Exteriores aos óbvios 'isto é dó, isto é dó susinado', e fora das questões relacionadas com a técnica. Tenho que criar os meus próprios símbolos, porque é isso o que fazemos com as palavras. As palavras, em todas as línguas do mundo, são produzidas mais ou menos da mesma forma: língua, sopro, pressão labial, etc. Mas os símbolos são diferentes, as formas sonoras. Os pigmeus comunicam com estalidos da língua, no Leste de África há várias tribos nas montanhas que comunicam com estalidos também..."

Com a música eu tive que inventar a minha língua. E claro que tens que estudar as pessoas que te antecederam a um nível elevado. No meu caso, eu tive que estudar instrumentistas que tocaram música não-verbal, que criaram linguagens. A maior parte dos músicos não está a fazer isso."

J.M. - "Porque estão a imitar outros?"

S.C. - "A maioria dos músicos pensa em música como música. Para entretenimento, para corresponder a determinada função (casamentos, nascer do sol, etc.). Então o teu papel é perceber a ligação entre a função e aquele determinado som ou conjunto de sons, ritmos, etc. Na Índia, na China, na América. Estudamos estes porquês."

J.M. - "Essa foi a tua pesquisa?"

S.C. - "Continua a ser. Não tem fim. A versão musical do que te falava, quando estudamos as origens e também as origens de outras coisas, como a da notação. Na notação incluo a escrita, porque a escrita é também notação. A origem das palavras. Alguém decidiu que este símbolo teria este significado, este som, este conceito."

J.M. - "Uau. Há aí muita coisa a passar-se na tua cabeça".

S.C. - "Mas o meu objectivo foi conseguir tocar música minha, pessoal e então precisei de compreender o que é a música. Eu tinha questões muito básicas no início: o que é tonalidade? Na resposta nunca me sabiam responder com precisão. Falavam de maior e menor mas eu queria saber o que era a tonalidade, fiquei obcecado com essa questão, quis compreendê-la em profundidade. Se eu soubesse o que era tonalidade então saberia melhor o que é progressão e *voicelading*, etc., porque compreenderia como funcionam estas coisas. De onde vêm? Então não me contentei com o que se passa na música europeia e fui investigar outras músicas, muito diferentes, com fundamentos verdadeiramente diferentes aos da música ocidental. Essa possibilidade de escolha permite-me combinar as coisas todas, 'isto soa-me bem, isto faz-me sentir bem, etc.' Ainda nem falámos de ritmo mas é uma área totalmente diferente. Moral da história: se fizeres apenas o que te ensinaram ou o que leste nos livros, não tens muitas escolhas, ficas limitada por essa informação. Tens que criar os teus símbolos, mas não de forma arbitrária, tem de haver razões para as quais os sons querem transmitir conceitos. Então, as palavras são apenas símbolos."

J.M. - "Eu nunca penso nesses termos."

S.C. - "Deixa-me acabar o raciocínio. Eu tive um relacionamento com uma rapariga em Cuba. Ela não falava inglês e eu não falava espanhol mas sentimos que queríamos estar juntos apesar de não haver comunicação verbal possível. No início havia um amigo que estava a fazer de intérprete mas ele rapidamente se cansou e disse: 'Vocês vão ter de se entender porque eu estou cansado e vou-me embora'. No início, ficámos ali a olhar um para o outro e tentámos comunicar. Primeiro era por gestos, porque não tínhamos palavras em comum... O tipo de coisa que podemos imaginar que acontecia em tempos remotos, quando alguém montava no seu cavalo e se cruzava com uma tribo longínqua, onde não havia qualquer referência. Como os europeus terem descoberto a América. O gesto ganha importância quando não falamos a mesma língua. Eu descobri que esta coisa do gesto é muito importante na música...porque eu comunico com linguagem não-verbal, mas no fundo tudo é não-verbal. Só se torna verbal quando se chega a acordo. Mas se não houvesse acordo e a Terra se destruísse e restasse apenas eu e um tipo da Sibéria e tivéssemos que comunicar, todas as referências desapareceriam e teríamos que começar de novo. Lá se vai o inglês e o russo. Aconteceu isso comigo e com a rapariga cubana, criámos uma linguagem, um híbrido. Fomos jantar com amigos e nem o espanhol amigo dela nem o americano meu amigo nos compreendiam. Era uma coisa nossa. De repente tínhamos que traduzir a nossa conversa para os nossos amigos, e nem tínhamos noção do autismo que existia entre a forma de comunicação que havíamos criado e a nossa própria língua materna. Neste caso, esta linguagem foi criada porque não havia escolha, mas tu podes decidir criar a tua própria linguagem. Podes decidir o que significam os sons e os ritmos, mas tens que criar um 'alfabeto'. Estudei Bach e outros e descobri que também eles fizeram este percurso."

J.M. - "Sim, mas esses tiveram mais espaço para ser únicos porque não havia muita gente a fazer."

S.C. - "Não, não é verdade. Eles tinham as mesmas questões que tu tens hoje."

J.M - "Mas hoje temos muito mais informação!"

S.C. - "Não me vais convencer, já ouvi esse argumento. Quando olhamos para o passado, vemos-lo de forma distorcida, porque não vemos tudo. Temos apenas acesso a alguns factores. O Bach teve que lidar com as mesmas questões que tu, a mesma variedade, a mesma quantidade de informação que tu tens hoje em dia. O problema é que quando olhas para os tempos do Bach não vês essa variedade, da mesma forma que, daqui a 200 anos, quem estiver a estudar-nos não terá toda a informação. Verão apenas o que sobreviveu."

J.M. - "Eram tempos diferentes!!! A maioria das pessoas estava apenas a tentar sobreviver. Eu estudei História."

S.C. - "Tu não sabes isso! E História é apenas isso, história. Tens que ler as palavras das pessoas que viveram os tempos, não as dos historiadores que escrevem sobre eles. Se leres as cartas de Beethoven compreenderás que ele pensava nas coisas da mesma forma que tu. Eu tenho um filósofo a quem recorro de vez em quando por curiosidade e ele aconselhou-me a fazer pesquisa de origens. Eu perguntei-lhe: 'o que é isso?', ele respondeu-me que eu tenho que ler as palavras das pessoas que viveram os tempos. Então li muitas coisas de gregos antigos. Antes lia muitos manuscritos de historiadores, teóricos, e fui ler as palavras originais. Quando isso aconteceu, tive uma interpretação muito diferente das coisas! Há um músico, por exemplo, que eu leio muito: Aristoxenus. Era um aluno de Aristóteles e de Platão. Também o Alexandre 'O Grande' tinha sido aluno de Aristóteles, então estás a perceber de que altura no tempo estou a falar."

J.M. - "Sim, já li Aristóteles."

S.C. - "Aristoxenus era aluno de Aristóteles mas era um músico e escrevia sobre música. Aquilo que ele escreveu é-me muito familiar! Estou a ler e, apesar das diferenças sociais e tecnológicas, etc., que nos separam, é basicamente a mesma coisa! Ele queixa-se do mesmo que eu, dos críticos, e tudo era como é hoje! Beethoven, idem. A natureza humana não mudou! Porque fundamentalmente, a nível universal (Terra, Marte, Plutão), tudo é tão pequeno, somos minúsculos. E

estamos a fazer aquilo que precisamos de fazer. Há muitas definições, mas no final não somos mais importantes do que o Sol.”

J.M. - “Preciso de dicas! Sê mais objectivo por favor!”

S.C. - “Ok. Basicamente, tens que parar de pensar. Os teus problemas são... Psicológicos (risos), não estou a dizer que és maluca. Tu tens talento, tens que te rodear de músicos bons e essa é a forma de evoluíres. Está nas tuas mãos. Não tem nada que ver com o sítio onde moras, porque as pessoas sempre fizeram aquilo que têm que fazer para atingir os seus propósitos. Todas as pessoas de quem se fala na História, Charlie Parker incluído, não eram originalmente de Nova Iorque. Essas pessoas mudaram-se para Nova Iorque porque sentiram que tinham de se mudar para poderem fazer o que tinham que fazer. Não quer dizer que toda a gente se tem de mudar. Porque o mundo não vem todo para cá. Mas eu estou a tentar fazer uma coisa e sinto que tenho de estar onde estou para poder fazê-lo. Cada pessoa atribui importâncias diferentes às coisas. As pessoas que são verdadeiramente boas, não o são simplesmente, são-no porque sentem que isso é a coisa mais importante das suas vidas! Dão tudo! E então eu digo às pessoas: faz o que é importante para ti! Há quem nem saiba o que quer da vida, o que é importante, etc., vivem simplesmente. Sabes que há uma maioria de pessoas a fazer o que mais detesta, a cumprir um horário para desempenhar uma tarefa que detestam e fazem isso para sobreviver. Foi-lhes dito que era assim que tinha de ser e eles acreditaram, não é verdade, mas ele acreditaram. E se toda a gente pensasse como eu não haveria governos, nem E.U.A ou Portugal, porque é preciso esta gente robótica para sustentar este sistema.”

J.M. - “Eu acho que eles gostam.”

S.C. - “Eles pensam que gostam. Acham que não têm outra alternativa. Foram ensinados, programados para acreditar que não têm escolha. Seja como for, voltando a ti: tens de decidir o quão queres as coisas que estás a tentar atingir, o quão importante é para ti, que sacrifícios vais fazer. Há pessoas que não têm noção dos sacrifícios que estas pessoas do passado, que hoje estudamos,

fizeram. Não interessa se foi a Billie Holiday ou o Albert Einstein. Quão longe estás disposta a ir? Essa é a questão. Não quero uma resposta. Quão longe estás disposta a ir, quanto é que tu queres? Não há dúvidas quanto à tua habilidade, a questão é: quanto é que tu queres isto? Estás disposta a passar mal na tua vida?"

J.M. - "Já passei por algumas coisas."

S.C. - "Sim, mas tu és jovem. Achas que tens muita experiência, mas a questão é se estás disposta a aguentar percalços ou se queres estar confortável..."

J.M. - "Quero ter ambas as coisas. Para mim é importante ter as duas coisas."

S.C. - "Quantas mais coisas quiseres para ti, mais difícil será porque o conforto te desvia do teu objectivo."

J.M. - "Mas é possível ter os dois!"

S.C. - "Claro que sim. Podes fazer tudo o que quiseres, mas há um preço para tudo."

J.M. - "Eu sei, sou divorciada (risos)."

S.C. - "(risos) Não é disso que falo. Para tudo o que fizeres haverá um preço a pagar. Só tens que tomar decisões: vale a pena? Os seres humanos são criaturas que procuram segurança: ter um tecto, o que comer."

J.M. - "Para mim é positivo sentir-me confortável mas depois fico entediada."

S.C. - "Mas se tu te aborreces de vez em quando e só te moves nessas alturas... Se vieste ter comigo por uma razão específica, este tópico da certeza de saberes sempre em que tom estás... Mas não é apenas isso. Há uma questão rítmica importante. Eu ontem dizia-te que tudo se resume a 'Onde e Quando'. A questão do tom é o 'Onde'. Também tens que dominar o 'Quando'. Não sei se notaste que quando eu estava a cantar, estava a fazer diferentes melodias e a escolher sítios

específicos dos compassos. Coisas pequenas, nem quis tornar complexo, apenas para teres um registo. O tempo é um assunto muito profundo...”

J.M. - “Pois, eu tenho exercícios para fazer mas acabo por nunca os abordar no meu estudo.”

S.C. - “Tu tens uma grande vantagem. Vens da Península Ibérica e na tua cultura existe uma tradição rítmica. Tens de usar isso.”

J.M. - “Eu sinto-me confortável a cantar fora dos tempos fortes e fracos *out of the box*, sei que preciso de dominar isto...”

S.C. - “Ok. Da mesma forma que é importante saberes sempre onde estás em relação à harmonia, tens que dominar o tempo. É uma negociação de tempo e de espaço. Tens de estudar o tempo e compreender o efeito das relações entre as coisas... Porque no fundo não há notas nem há tempo... Não há ‘unidades descontínuas’, há um *continuum*. Mas nós é que fazemos essas ‘unidades descontínuas’ e, quando as construímos, temos que saber como elas se relacionam e como dominá-las. É como os ‘mapas’ que tu enumeraste ontem. Tens que saber cada vez melhor os ‘mapas’ porque tu, neste processo, és uma arquitecta quando estás a criar, seja a compor ou a improvisar (que é a composição espontânea), não importa. Então, sendo uma arquitecta, estás a construir ‘prédios de som’ e isso é a composição. Tens de saber tudo sobre som porque quanto mais souberes, mais escolhas tens. É como uma pessoa que tenta falar inglês sabendo apenas cinco palavras... E outra que tenha um vocabulário maior... quem vai conseguir exprimir-se melhor é a pessoa que sabe mais palavras. Óbvio. Com a música é igual! As pessoas não gostam de ouvir isto porque significa mais trabalho. E voltando à questão do conforto, muitas vezes somos preguiçosos. Então, conquistar a capacidade de construir belos ‘edifícios de som’ implica trabalhar muito.

O tipo que entrevistava o Charlie Parker (de que te falei há pouco) perguntava-lhe: ‘Como te tornaste tão bom?’ e ele respondeu: ‘Eu pratico...’. A imagem que nos chega destas pessoas que admiramos é que eles são geniais. Não, eles trabalharam muito! Tu podes tornar-te muito melhor naquilo que fazes.

Voltando à canção que tocávamos: falaste da minha linguagem. Eu toquei muitas coisas que têm sido tocadas ao longo de séculos, que nada têm a ver com Jazz ou isto ou aquilo. Os recursos podem ser expressados de muitas formas diferentes, essa é que é essa. Quando conheci a Jen Shyu ela não improvisava quase nada e tinha um *background* sólido de música clássica, mas não conseguia ouvir as notas que são particulares ao Jazz (extensões alteradas, etc.) e não sabia improvisar... E fizémos um percurso intensivo, demorou algum tempo, mas ela foi rápida a aprender porque tem uma grande qualidade, rara, que é: ela é inexorável. É determinada e não desiste, trabalha e trabalha e trabalha para conseguir aquilo que quer. A maioria das pessoas não tem isto. É uma grande força. Tem a tua idade. Conheci-a em 2002 e ela não sabia nada desta música e achava que sabia muita coisa. Ela veio ter comigo e disse 'quero estudar contigo improvisação'. Eu disse-lhe 'tens a certeza?', ela confirmou. Eu disse: 'Eu não sou um tipo mole, não vou segurar a tua mão porque és uma menina bonitinha. Vai ser duro', mas ela continuava a afirmar a sua certeza.

Houve momentos em que ela chorou e ficou frustrada mas trabalhou e fez tudo o que eu lhe disse para fazer, e trabalhou, de facto.

Quando conheci a Cassandra Wilson e lhe dei uma canção (sabes que ela fez parte dos *Five Elements?*), ela dizia: 'Ah e tal, isto não me faz bem à voz porque o tom, etc.'. Ela escolheu outro caminho, mas até ao dia de hoje ela diz, em relação por exemplo a um trabalho que fez com o Wynton Marsalis em que emitia uns sons estranhos, etc., que a única razão porque é capaz de desviar-se do caminho *mainstream* por que hoje é conhecida é pelo passado que teve como minha aprendiz.

O que as pessoas fazem com os meus ensinamentos, a Jen ou a Cassandra, é com elas. A questão não é o que se faz com isso, é uma escolha posterior, apenas falo das capacidades, dos recursos que se podem angariar, do treino, etc. Eu próprio continuo a trabalhar sobre estas coisas, não tem fim. Tudo o que eu te estou a ensinar, eu próprio estou a tentar conquistar. Temos papéis diferentes na música e fazemos coisas distintas, mas a parte do trabalho é uma coisa universal. As capacidades, as habilitações, o básico para comunicarmos na música é fundamental garantir. Enquanto estávamos a tocar a canção, fiz coisas muito simples. A questão é: como vais fazer passar a mensagem de que o que

estás a cantar (improvisar) tem um caminho definido? Fala-se de tocar sobre os acordes... O que importa é isto: não importa tocar as notas todas certas do acorde ou de fazer corresponder escalas aos acordes, isso são coisas da escola e não importam nada. *Change* - mudança - (de *chord changes*) é exactamente o que é na vida real. A mudança de uma condição para outra, como o sol que se põe. A mudança é algo de contínuo e eterno, não há nada imobilizado nesta vida. Há transições mais lentas que outras, as da natureza, por exemplo. Não nos apercebemos de repente que passou da manhã para a noite. A Terra está a girar... A música é igual, está em constante mudança e tens que aprender a lidar com isso, o conceito de mudança. Conheces o Sonny Stitt, o saxofonista? Quando eu era muito jovem fui visitá-lo. Não estava a tentar aprender Jazz mas estava a tentar perceber como é que ele tocava sobre os *changes* e como é que improvisava sem música por trás. Bati-lhe à porta e ele acordou, na altura ele bebia muito e disse-me: 'passa para cá o saxofone!'. Eu pensei 'Ó m**d*', este tipo vai empestar o meu saxofone com o seu hálito a vodka, eu sou um fóbico a germes...' Eu tinha um saxofone mau na altura mas na mesma não queria dar-lhe o meu saxofone. Tinha que o fazer porque o respeitava muito. Começou a tocar e eu tive uma revelação: este tipo acabou de acordar e eu consigo ouvir tudo no que ele está a tocar, a canção, a progressão dos acordes (*changes*), o ritmo era tão forte... Eu conseguia ouvir a banda toda. O meu pai costumava dizer que o Sonny tinha uma bateria dentro do saxofone. Eu percebi que era isto que eu tinha que conseguir fazer!!! Porque quando ele tocava era tão sólido, tão seguro, e eu soube imediatamente que, independentemente da música que decidisse fazer, é esta estabilidade, esta força que eu preciso. Há uma gravação que passamos uns aos outros (os músicos da minha geração) do Coltrane a tocar o *Bye bye Blackbird*... Será? Acho que é essa, num quarto de hotel: o Coltrane no saxofone e um tipo qualquer a tocar bateria numa almofada, e aquilo soa impressionante! Sólido, forte, não há falhas de tempo, nada, ouve-se perfeitamente, é claro. Eu senti que era isto exactamente que queria, independentemente do estilo que fosse tocar. Tornou-se a minha obsessão. Quando comecei a trabalhar com a Jen foi exactamente isto que lhe passei: 'tens que ter esta força, em que tudo soa claro e toda a gente percebe o que estás a fazer' (claro que estamos a falar de gente que partilhe a mesma informação que tu, a linguagem, etc.). E dadas as condições culturais e tudo isso, eu dei-lhe exercícios para fazer, que ela ao princípio achava que não ía conseguir fazer,

mas eu disse-lhe que as desculpas não servem nada e que ela tinha que aprender aquilo. Hoje em dia assisto aos *workshops* que ela dá a cantores e ela diz-lhes o que ouvia de mim (risos). Eu rio-me porque me lembro dela há 8 anos atrás, numa altura em que ela não acreditava naquilo e em que até resistia. Tudo se resume a trabalho. Cantei um pouco contigo e a minha voz é horrível, mas cantei apenas para te mostrar que não importa o instrumento. O conhecimento está em ti, não está no instrumento. Há muitos instrumentistas que apenas pressionam botões, não fazem ideia do que estão a fazer. Eu mando-os parar e cantar, e não sai nada... Porque eles não estão a ouvir as suas próprias ideias. É uma relação táctil com o instrumento. Os músicos clássicos têm isso, passam anos a praticar peças e tocam-nas muito bem. Mas tiras-lhes isso e não resta nada... Ou quase nada.

Canta o *I remember You* no tom certo, qual era, 'F'? Canta, não penses no assunto."

(Eu começo a cantar)

S.C. - "Agora estás meio tom acima."

(corrijo)

S.C. - "Ok. Agora, como sei antes de tocar que tu estás meio tom acima? Eu não tenho ouvido absoluto."

J.M. - "Porque treinaste..."

S.C. - "Exactamente. E tu também consegues fazer isso. A 1ª vez estavas meio-tom abaixo, agora meio-tom acima, estás muito perto!! Se estivesses a uma 4ª Aumentada de distância seria realmente preocupante, mas estás muito perto. Isso significa que não tens que fazer muito... Estás mais perto do que pensas."

J.M. - "Sei que me ajuda estudar harmonia, por exemplo progressões atonais, imprevisíveis e nada que ver com "II-V-I's" e sei que quando pratico as 'notas-pilares', chamo-as assim, as notas comuns entre os acordes, se eu souber os

nomes delas e se lentamente me for deslocando, sabendo também os nomes dessas notas, estou sempre certa!”

S.C. - “A chave é essa, lento.”

J.M. - “Mas tornar isto rápido, pffff.”

S.C. - “Se eu tocar isto (toca), o que é? É uma ‘pessoa’ e tu tens que compreender as funções das coisas. Tens que compreender como funcionam e porque funcionam.”

J.M. - “Estão a mostrar-me movimento.”

S.C. - “Não te vou dizer, mas tu tens que compreender porquê. Neste caso, se eu tocar isto (toca), canta (canto). Agora devagar (e ele canta as tónicas da progressão harmónica que suporta a melodia que canto). Este é o movimento mais típico da música Ocidental: IV-V-I. Muito básico. Tens que compreender, quando cantas essa melodia, que essa progressão IV-V-I é uma das coisas que pode sustentar a melodia. Percebes? Há coisas mais e menos óbvias, neste caso esse é o movimento mais óbvio e básico que existe. E tens que entender a relação entre as coisas: o que é uma progressão dominante? É a coisa mais básica na música Ocidental.”

J.M. - “Tensão e resolução.”

S.C. - “Sim, mas o que é? Não me dês um cliché.”

J.M. - “Eu não estou à procura de um!”

S.C. - “Não me dês uma resposta agora, isso é o que tu tens de ser capaz de fazer. Tens que responder a essa pergunta. Quando eu ouvi o Charlie Parker sabia que a maioria das coisas que ele estava a fazer tinham que ver com progressões “dominante-tónica”, eu tive que entender o que era isso, porque funciona? Porque é usado tão frequentemente na música Ocidental? Porque soa

bem? E podes dar-me essas respostas cliché: 'tensão-resolução', etc. Mas todas as respostas não têm significado até compreendermos exactamente porque funciona."

J.M. - "É um jogo".

S.C. - "Mas se já dura há tanto tempo, então existe uma razão maior. A razão é ligada à natureza. O IV é dominante do V e o V é o dominante do I. É difícil entender a relação do IV com o V porque tens que perceber uma matriz muito grande."

J.M. - "Mas em vez do II? É o mesmo."

S.C. - "Não é exactamente o mesmo. É próximo mas não é exactamente o mesmo. Quando dizemos IV, pensamos sub-dominante, que é o dominante do dominante, que é o dominante da tónica... Mas estas coisas são condições temporárias, como o bom tempo (meteorológico). O bom tempo é temporário, a luz do dia é temporária... O que chamamos de tónica é temporário... São condições temporárias. O dominante apenas o é em relação a alguma coisa... Pode ser à tónica ou ao sub-dominante. Tens que entender as funções e as relações. Quando toquei isto (e toca), é exactamente o mesmo que te exemplifiquei por cima do IV-V-I, mas noutra tom... É uma aproximação a outra tonalidade. (Muda a frase) Isto é o mesmo, mas noutra sítio. Tens que saber onde está a tónica, onde está a tonalidade. Funciona com notas-alvo mas tem que ter forma em seu redor. Há muitas formas."

J.M. - "Eu agradeço-te imenso por tudo isto. Tenho que ir embora, vou ter com a Jen. Sei que tenho que trabalhar muito. Tu dás muitas aulas? Eu tenho o dilema de dar muitas aulas e isso tira-me muito tempo. Em Portugal não há assim tantas situações *performativas* e eu tenho que ensinar..."

S.C. - "Pois, eu dei aulas numa instituição por um 'minuto', mas isso ocupou-me muito tempo. Gosto de dar aulas assim, particulares e alguns workshops."

(...)

(conversa pessoal)

A3 - Fotos do Workshop *Dancing Voice/Singing Voice*

3º dia - 1/08 de 2012

Loft de Meredith Monk, Tribeca, NYC



Voz - a viagem interior



Os seguintes testemunhos foram aqui publicados com permissão e conhecimento dos intervenientes.

A4 - Sara Serpa - entrevista (Março de 2011)

1 - A voz para ti é uma “coisa” (tens uma perspectiva racional) ou tens uma visão poética e emotiva acerca do teu instrumento? – isto não é uma pergunta. É uma breve introdução à conversa.

A minha voz faz parte da minha identidade. O som que sai de mim é produzido através de mecanismos físicos complexos e delicados, mas não consigo dissociá-la do meu corpo e pensar nela de uma forma completamente racional. Nós conseguimos fazer todo o tipo de sons associados a emoções, de uma forma espontânea e irracional e, se bem que eu ache útil conhecer toda a anatomia e fisionomia envolvente no acto de produzir som, de forma a conhecer o meu instrumento, penso que um som sem entrega emocional envolvido (e só puramente racional) não é envolvente ou natural.

2 - Benefícios da técnica vocal – métodos “clássicos” vs “extended vocal technique”. Que tipo de rotina de aquecimento privilegas? Abordas o teu instrumento sempre da mesma forma?

Eu tive formação clássica durante muito tempo e, talvez por não ter encontrado as pessoas certas logo ao início, passei muito tempo sem conhecer o meu instrumento, que era apenas abordado de uma forma metafórica. Sendo a voz um instrumento sem botões ou teclas é por vezes muito difícil ser completamente objectivo, mas acredito que é necessário sabermos o que se passa a nível técnico, principalmente quando estamos a começar. Saber como funciona a respiração, saber a diferença de registos, qualidade de som, desenvolver resistência. Isso só descobri com a Lúcia Lemos, que me ajudou imenso com o entendimento da voz, do corpo e do facto de que, desde que nascemos, usamos o nosso corpo e voz de uma forma irracional (e emotiva) para activar mecanismos que são essenciais controlar quando cantamos.

Privilegio sempre aquecer um pouco a minha voz, mas não abordo o meu instrumento da mesma forma. Se por acaso oiço uma gravação minha e penso que há algum aspecto que me desagrada mais no som global, tento focar a minha atenção para resolver esse "problema". No final, o importante é o som como um todo e ter a voz a funcionar globalmente, explorando todos os registos e cores disponíveis, tendo sempre em conta a manutenção de uma voz saudável, sem vícios e sem danos para as cordas vocais.

3 - Sentes que ainda tens *handicaps* técnicos? Como tentas resolvê-los?

No desenvolvimento artístico há sempre "handicaps" ou novos aspectos para trabalhar. A voz não é uma "coisa" estanque - faz parte do nosso corpo e muda consoante a nossa idade, hábitos, disposição mental ou emocional. Por isso depende muito da forma como eu imagino o meu som. Mas a minha atitude é sempre de ouvir, avaliar e melhorar.

4 - Há diferenças entre cantar com letra e sem? Sentes que o desafio técnico é diferente? O que é interessante para ti na música "instrumental" (ou – o que te leva a cantar sem palavras)?

Há diferenças entre cantar com ou sem letra. O que me levou a cantar sem palavras foi querer entender a improvisação no jazz e foi querer explorar a voz como um som, ir para além do scat tradicional. Como sempre tive formação musical como instrumentista, sempre consegui ler bem, e motivou-me conseguir ler melodias difíceis, intervalos pouco comuns, e manter a minha voz activa em todos os registos, e não só na voz "sexy" do jazz. Quando canto sem letra, estou a pensar não só no som que sai, mas no ritmo, articulação, afinação e interacção com a banda.

Agora olhando para trás, penso que foi talvez por uma questão de linguagem. Só agora, depois de 5 anos e meios nos EUA, é que consigo entender bem o Inglês como forma de expressão emocional, e talvez por isso só agora comece a olhar para cantar com letra de uma forma diferente. Quando cantamos com letra, há uma mensagem definida, que pode ser interpretada como cada um quiser, mas

que requer um trabalho de análise da parte da pessoa que canta. O que significa esta letra? Que tipo de emoção quero eu dar? Que tipo de intensidade? Ultimamente tenho andado um pouco obcecada com cantoras que cantam com uma força, vigor e intensidade incríveis, que nos fazem ouvir a mensagem de uma forma clara...Abbey Lincoln ou Elis Regina, por exemplo. Por isso, agora, não só penso em cantar sem letra, mas também em absorver outras formas de apresentar uma canção, com intensidade e força.

Tecnicamente é também diferente: articular palavras, a dicção, a projecção do som...

5 - No contexto da música improvisada – como se ganham as certezas? Como funciona o teu intelecto e o que te garante que estás sempre certa? É uma preocupação para ti ou gostas do factor “imprevisibilidade”? Com o treino desenvolves “mecanismos” aos quais recorres durante a improvisação ou a tua visão/audição funciona sempre de forma a saberes exactamente o que fazes?... ou ambos?

No imprevisto nunca há certezas. O que tenho aprendido com a minha experiência em NY, em que na maioria dos concertos que tenho, quase não há ensaios, é em aceitar o imperfeito e o imprevisto. Nunca vamos estar completamente certos do que vai acontecer (em nada da vida aliás) e acho que isso também é a beleza da improvisação e do jazz. Estudamos, praticamos, ouvimos, mas quando actuamos, não sabemos como vai agir o baterista ou o pianista...e seja qual for a forma como tocam, temos que aceitar, gostemos ou não, e ir até ao fim.

6 - O facto de seres cantora é limitador ou, pelo contrário, constitui um universo de possibilidades ilimitadas?

Não penso que seja limitador, porque haveria de ser? A nossa mente por vezes é que impõe limites que não existem. Desde que exista vontade de explorar e trabalhar, não me parece que hajam limites. O único limite que posso pensar é do facto de o meu instrumento ser também o meu corpo... daí que tenho que cuidar bem do meu corpo se quero o instrumento a funcionar bem. Dormir bem,

cantar de uma forma saudável. Todos os instrumentos têm limites. Eu gosto de identificar as dificuldades e ultrapassá-las. Pode demorar muito tempo ou pouco, mas a aprendizagem do nosso instrumento dura uma vida.

7 - Quando estavas na "escola" quem mais te ajudou nos teus objectivos improvisatórios? Músicos instrumentistas ou cantores? Ou ambos? Achas que há muitos cantores que sabem o que estão a fazer? Achas que se importam com o erro ou assumem-no como algo irresolúvel?

Esta é uma pergunta difícil. Aprendemos sempre qualquer coisa com os professores que encontramos, mesmo que sejam coisas que depois mais tarde achamos erradas. Talvez os músicos instrumentistas me tenham ajudado mais, porque tinham uma visão menos redutora do trabalho que uma vocalista pode ter. Foram os instrumentistas que me explicaram como funcionava a harmonia e como estudavam eles. E sempre tento perceber como estuda cada músico que encontro. Porém, os cantores ajudaram-me a lidar com o meu instrumento e a conhecê-lo, por isso, toda a informação se complementa. Mas os melhores professores são os que não te dão fórmulas, são os que te espicaçam para procurares as coisas por ti própria. Essa, para mim, é a maior lição que tenho tido. Obviamente que num nível inicial precisamos sempre do B-A-BÁ da linguagem, mas depois tem muito a ver com a curiosidade e interesse pessoal. E na improvisação, passa tudo muito por ouvir música, transcrever, absorver o que já foi feito. E ter uma relação com um instrumento qualquer. O piano é uma ferramenta muito útil para qualquer instrumentista. O erro faz parte da aprendizagem. Nunca ninguém faz tudo certo e só quando erramos é que podemos evoluir. Na música não há só uma via, há muitos caminhos, alguns funcionam para algumas pessoas, outros não. Trata-se de cada um descobrir o seu próprio caminho.

8 - Achas importante a existência de um Compêndio de exercícios e método de trabalho para a formação competente de um cantor/músico/improvisador?

Acho que é sempre útil existirem fontes de informação adequadas a cada instrumento. São sempre bons para estruturarem informação, pensamento e ensino.

9 - Observas que a maioria das publicações acerca da voz se resumem à parte técnica e que pouco se escreve/eu acerca da parte intelectual do cantor/músico (ou sobre a forma como a parte teórico/prática da música habita o instrumento)? Achas que o cantor é muito poucas vezes encarado como um músico? Se sim, porquê?

Não acho que um cantor não seja encarado como um músico. Acho que sim, que há muitos cantores que têm muitas lacunas de conhecimento a nível teórico e musical. No contexto do jazz e improvisação é cada vez mais importante ensinar os cantores a trabalharem o seu instrumento em paralelo com um piano: saber ler música, saber transcrever, saber escrever ritmos, saber ler cifras. Para que possam compor, fazer arranjos, escrever canções. Mas no final, não queremos que a teoria e as coisas escritas sejam mais valiosas do que o ouvido. O ouvido e a transmissão de uma mensagem.

contacto: www.saraserpa.com

A5 - Jen Shyu - interview (March of 2011)

1 - Is your voice a "thing" (do you have a rational relation with it: for each goal a certain behavior) or do you have a poetic and emotional vision of it?

My voice is an instrument, which I treat both technically and mystically. I practice rationally, but performance is a way to practice "irrationally" – but the physical and spiritual practice and technical attention allow me to be prepared so that I can do things beyond my normal abilities in performance.

That's why frequent performance is so important to me, so I can get used to being in a heightened state.

2 - Benefits of Vocal Technique – “classical” methods vs “extended vocal technique”. What sort of warm-up routine do you privilege? Do you always approach your instrument in the same way?

I have some warm-ups I do (lip trills, breathing exercises), but I try and approach my voice in as many different ways as possible. I put a lot of energy into tone, “qi,” and the knowledge that the voice can heal and deeply affect a listener. At the same time, I’m thinking about expanding my ear and the ears around me (i.e. the audiences) and though I am into “extended vocal techniques”, I think they are quite boring in isolation. I try to think of music as functional, which is why I am so in love with traditional music around the world, in the most remote corners. When you hear this music which displays often times bizarre breathing sounds or vocalizations or manipulations of the throat that you can’t believe are physically possible by the human voice, it’s always musical, at least from what I’ve heard of music around the world, which although I have listened to a lot, still is just a speck of what is out there. Now the deeper question is how you define “musical”? It can come down to a matter of taste perhaps, but I like to study these old oral traditions because you know that an inherent strength in the musical information has allowed it to last from generation to generation over centuries. As to classical technique, I cannot erase what I have learned – and it has afforded me great benefits, mainly in breathing and vocal control and greater ability to make a sound I want to make, but most of the time, I am trying to unlearn and let go of all of that training and approach the voice as a baby does—with exploration, discovery, abandon.

3 - Do you ever feel you still have technical “handicaps”? How do you try to overcome them?

I hope I will always have things I want to improve till my last day of life. I just watched an interview of Clark Terry who said that once you are satisfied, it’s over, and how we cannot fall into complacency. I believe this with everything, not just singing. I don’t see them as handicaps so much as they are challenges, and I will work to rise to the challenge of a certain thing I want to be able to do. But in overcoming a challenge, two more arise, at least two more possibilities,

often more. So the possibilities are endless. I do believe that the more choices you have, the more freedom you have, something that Steve Coleman had told me long ago, though you could go much deeper into that statement.

4 - Are there any differences between singing with lyrics and without?

For me, there are definitely differences between singing with lyrics and without lyrics. The vocalist's greatest fortune is that we have the option of using words. I began to improvise with words when I was inspired by Kokayi, a wonderful rapper and freestylist. I asked him a lot of questions of what he did, how he practiced rhyming, etc. He assured me that everything was already inside of me, that I didn't need books to give me ideas (at the time I was reading the Dictionary of Symbols for inspiration), but that I could begin by just improvising words about the objects around me and make up stories about them, in time, against a rhythm or pulse. It's something I want to work on more because although I feel very comfortable improvising with words in a ballad where I have a little more time to sing something poetic but not cliché, I definitely am not at a point where I can improvise text at a fast 16th-note-per-syllable kind of speed, with meaningful words anyway. So yes, text is a different challenge for sure.

I often sing with syllables that I have absorbed from my study of other languages and learning different folk musics whose lyrics I learn but whose language I actually can't speak fluently, like Taiwanese. The syllables and combination of syllables are very beautiful to me, and I like to sing in a way where people actually think I'm singing in a foreign language, when in fact, I am not. My goal is to convey a feeling, an idea, through melody and rhythm (which is also melody) and which is most immediately felt through whatever tone or resonance I'm using. Each syllable has its own resonance and effect on the ear drums, and although I am not always consciously thinking of it as I'm improvising, I am aware of where I am and the space I am in and what else is happening in the room, with the audience's sneezes and coughs and shuffling, etc. I'm very sensitive to this, and every little thing that occurs gives me an idea, like another possible aspect to add to the ritual and to build upon.

But honestly, I sometimes go into these new languages, or move between known languages because I cannot think of the next actual word to sing.

Mixing real and imagined languages is most interesting to me. I remember a Brazilian man talking to me after a concert. He said how powerful it was that I was singing all these syllables that he couldn't understand or couldn't tell was a language or not, and then suddenly I was singing in full-on Portuguese, and he was totally taken aback and transfixed by the highly poetic words I was using (mostly poetry from Patrícia Magalhães). I guess I am always drawn toward giving the audience what they don't expect, to "change their direction" as Joni Mitchell once said.

5 - Do you feel it's a different challenge (technically)? What is interesting for you in "instrumental" music (or – what leads you to sing without words)? (see above)

6 - In the context of improvised music – how did you build your "chops"?

Well, a lot of the chops came from early imitation of singers I liked, actually, and this was far before any classical training. Just the pure imitation and manipulating your throat to get the right sound without hurting yourself is what will teach you the most. And when I internalize any music or type of singing for study, I still approach it that way, even though now my ear-mind connection is more developed and I am always thinking like a composer. Breath is huge for me, for high volume singing and also for *pianississimo*.

In terms of building the ear-mind (the unity of intuition and insight), I really began this process with Steve's having me sing along with and play Art Tatum lines on the piano and try and "figure out" what Tatum was doing phrase by phrase. Then Charlie Parker, Bud Powell, Von Freeman, and the list of giants whose solos I learned by ear and on the piano goes on. But as unlike a lot of my original music sounds compared to this music, I still learn solos and study these recordings and internalize the feel, the nuances, and as much detail as I can discern. It is infinite, how deep you can go, not just with the musical statements

of the makers of this highly sophisticated tradition that is "jazz", but of any improvisational musical tradition. I approach learning my fieldwork from Taiwan and East Timor in much the same way, when I don't have access to my teachers in real time, but have to just listen, halfway around the world, to the recordings I made of them. You are missing so much of course, just dealing with a cold and dead recording, but it is better than nothing! I still imagine if we had recordings of Bach actually playing his own music. I'm grateful that we have Bartok playing his own music, these are precious.

7 - How does your mind work and how can you tell you're "right"? Is it an issue for you or do you fancy unpredictability?

This is too broad of a question because it really depends on what I am doing. I give my students in workshops a lot of very hard rigorous intervallic and rhythmic exercises, so in this context, there is definitely a "right" or "wrong", but in actual music making, right and wrong are not relevant, to me, anyway. Again, it depends on the context, but if you are singing through fast-moving harmonies, for instance, and you are well-prepared and have shed slowly, singing through harmonies with clear understanding in your head and ears of the theory behind it after practicing very slowly, then you should at that point be free, and your ear which is well connected to the mind due to practice, will lead you in the right direction. I often try to sing "wrong" notes in order to find a new path to what is "right" or to discover new sounds and dissonances that have no name, or maybe have a thousand names theoretically, but does it sound good to me? That is the main question.

8 - Being a singer – is it artistically limiting or on the contrary, offers a world of possibilities?

You are limited only by your own walls that you build up around you keeping you blocked. I think that every instrumentalist, not just singers, can do anything.

9 - Steve Coleman told me a little bit about your work together and he described you as "relentless" in achieving your goals. Do you think it

takes a musician, who plays an actual physical instrument, to transmit singers the best methods to achieve musical competence?

I really don't like the division between instrumentalists and singers – as both an instrumentalist and singer, I would prefer that all instrumentalists sing more and all singers learn at least one other instrument. I think that improvisational singing in the jazz world anyway is much further behind than some instrumental improvisation due to commercialism, sexism, and many other factors. How many John Coltrane type figures are there in the vocal world? I cannot think of any off-hand. I enjoy practicing with my friend Lorin Benedict because he is a scat singer searching for what many instrumentalists are seeking. There are just so many industry expectations for singers that if you want to be famous and stop there, or if you are lauded for doing not much at all and are caught up in the compliments, you won't have an incentive to grow or challenge yourself or create something really original unless that drive is already strong in you. Complacency, as Clark Terry called it. Muhal Richard Abrams once told me after a concert of his to "stay clear." He has the most penetrating eyes, and when he tells you something like that, you never forget it.

That's why I embrace the pure vocal music of indigenous cultures so much – they are using the voice to cure diseases or dispel spirits, nothing lightweight and meaningless or just to make money or to get over. The more and more industry people try and convince me otherwise, the more strongly I believe this. But I believe that vocal improvisation is very behind many ways that don't have to be the case. Intuition and knowledge and understanding can all work together. I believe musicianship in jazz vocals is even further behind than the singer-songwriter world, because at least they are composing and a lot of singer-songwriters play another instrument to accompany themselves.

10 - Would you find interesting the gathering of a training *compedium* for singers in the context of written and improvised music?

I teach workshops and private lessons when I am not too busy, and of course, I hope that the number of creative vocalists increases. It would be great to have a

community that was committed to the advancement of innovative music in the vocal arts. But I am wary of any kind of institutionalized training program for any kind of improvised music because it is such an individual journey, individual within a strong progressive community of course. I didn't learn improvisation in a conservatory, but rather, through musicians older and wiser than me and on the bandstand with more experienced musicians.

11 - Do you observe that most publications about voice focus only sound and technique and that there is very little written about the intellectual part of the singer/musician (or about how musical theory and it's practical achievement live in the mind of the singer)? Do you think a singer is very seldom seen as a musician? Why is that?

Again, I am much less concerned with written material – if you just look at the music world around you, that's proof enough that singers are generally still not seen as musicians. But I feel that is the responsibility of singers to produce work that is substantial. Again, the industry's pressures on singers to stay simplistic is very strong, so the more creative singer-musicians produce work in all genres of music, the better. I don't care too much about written material about singing – let's look at the music that is being made. The proof is in the pudding, so to speak. I'm lucky to know many creative vocalists who are friends and colleagues, but we are still vastly outnumbered by the vocalists who are actually intend on being pop stars. It's not laziness so much as a desire to "make it" and be accepted perhaps, so you hear singers imitating and doing what's already been done because they might believe that's what sells.

contacto: www.jenshyu.com

A6 - Theo Bleckmann - interview (August of 2012)

1 - Is your voice a “thing” (do you have a rational relationship with it: for each goal a certain behavior) or do you privilege a more poetic approach to it?

My voice is part of my body and not “a thing” for me. Next to the brain and my hands, it is probably where I focus most of my energy and attention during any given day, so in that sense, I have a very personal relationship with my vocal folds, their surrounding muscle, tissue and its connection to my emotional state(s). I enjoy medical, technical and psychological knowledge about it all. This allows me to be gentler and more forgiving, as the body and mind are in a constant state of flux.

2 - Are there any technical differences between singing text and pure sound? What is interesting for you in “instrumental” music (or – what leads you to sing without words)?

The human voice has a limitless range of expression. When you add words, you often obfuscate that very power.

When you sing without words, you cannot hide behind them to carry your emotions across – it’s pure “state of being”. However, if you’re hiding behind consonants and words to be expressive, regardless of pitch, you’ll be having a hard time, emotionally and technically, once the words have been removed. I strongly believe in being able to do both: singing with and without a lyric on any given melody.

3 - In the context of improvised music – how did you build your “chops”? Is playing another instrument a crucial part of a singer’s musical growth? Is it important for you to know that you’re singing the right notes everytime?

There are so many different ways of improvising: chord changes, free, rhythmic, words, electronic, ...etc.

I am a proponent of practising; unless you can hear complex chord changes, you have to practise improvising over them, which takes time, patience and know-how. The same is true for free or sound improvisations as well as electronics: Where are your habitual patterns and how can you break through them? Playing an instrument can only help, even on a beginner's level.

4 - Being a singer – is it artistically limiting or, on the other hand, a world of possibilities instead?

I would not be a vocalist if I thought for one second that it was artistically limiting. Look at all the singing around us – it's mind-blowing!

5 - If there was a specific *compendium* of "theory and performance" exercises for singers, do you believe that the percentage of singers with great improvisational skills would be higher?

We are inundated and flooded with information and everyone knows where to find it. I don't think one specific book will necessarily solve any improvisational shortcomings. The books, videos, courses, workshops and teachers are already out there! It's a matter of following through and practising! We have to be careful to blame the lack of improvisational skills on a missing text book or curriculum. Pretty much everyone has access to the internet or a teacher to veer us in the right direction, but most of all, we have to have curiosity and an explorer's spirit.

6 - Do you observe that there is very little published material about the intellectual part of the singer/musician (or about how musical theory and its practice - the "earmind" - is developed in a singer)? Do you think a singer is very seldomly seen as a musician?

With this question, you already separate singers from musicians. We are all musicians, some play instruments and some sing. Some are further along in their

journey and others are where they are, and I am speaking about both, singers and instrumentalists here. Jazz and jazz improvisation is not the only measure of a great musician, but if you are a jazz singer, then see how far you can go with that.

I don't differentiate between instrumental minds and singers' minds, so if I read a book about Glenn Gould it informs and inspires me as much as a book about Ella Fitzgerald or the recent book I read by Susan Sonntag on war photography.

contacto: www.theobleckmann.com

A7 - Rita Martins - entrevista (Agosto de 2012)

1 - A voz para ti é uma "coisa" (tens uma perspectiva racional) ou tens uma visão poética e emotiva acerca do teu instrumento?

A voz para mim é um misto das duas componentes, racional e emotiva.

Racionalizo o lado técnico do meu instrumento para manter uma maior flexibilidade, isso permite-me ter controlo sobre as minhas escolhas, assim mantenho-me o mais livre possível para fluir ao cantar. No entanto, premeio sempre o lado emocional no que diz respeito à *performance* e à partilha musical, seja esta em ensaios, sessões ou num espectáculo, tenho uma perspectiva muito poética do meu instrumento, diria até uma perspectiva imagético-poética.

2 - Benefícios da técnica vocal - "métodos" clássicos vs "extended vocal technique". Que tipo de rotina de aquecimento privilegas? Abordas o teu instrumento sempre da mesma forma?

Esta pergunta levou-me a investigar sobre a definição de *extended vocal technique*, facto que agradeço.

Utilizo várias componentes para aquecer, faço uma mistura de métodos clássicos e contemporâneos, utilizo o método "clássico" principalmente para treinar afinação e apoio (respiração), estes exercícios podem variar em quantidade e

duração bem como em ligeiras alterações mas fazem parte essencial do aquecimento.

Também faço exercícios contemporâneos de relaxamento do corpo e zonas de tensão identificadas com a prática vocal bem como aquecimentos específicos para cada componente física do instrumento, procuro também exercícios que ajudem a desenvolver a ressonância, controlo de volume, cor do som. Depois vou complementando o aquecimento com as minhas necessidades específicas, dependendo do repertório que estou a praticar.

3 - Sentes que ainda tens *handicaps* técnicos? Como tentas resolvê-los?

Sinto que tenho sempre pontos para trabalhar com maior ou menor insistência, handicaps não tanto, sinto que é essencial estar atento às manifestações gerais de saúde do corpo pois estas afectam de forma inequívoca a voz, muitas vezes preocupo-me em descansar uma vez que tenho tendência para abusar do meu instrumento, uma noite mal dormida, despreocupação com o que ingiro ou mesmo o stress revelam-se fatais para a minha voz, provocando handicaps temporários.

4 - Há diferenças entre o cantar com letra e sem? Sentes que o desafio técnico é diferente? O que é interessante para ti na música "instrumental" (ou-o que te leva a cantar sem palavras)?

Para mim há diferenças quase antagónicas no facto de utilizar a palavra como meio de expressão num contexto musical ou o vocalizo.

O desafio técnico para mim é muito distinto em ambas abordagens, acho que quando queremos abordar de forma profunda a interpretação de um tema, há um trabalho emocional de uma delicadeza e exposição extremas. No caso de existirem palavras, a objectivação dos sentimentos é mais imediata, no caso do vocalizo, mais abstracta.

A textura que se dá a uma palavra, a forma como a acentuamos, enfatizamos ou desvalorizamos dentro do contexto de uma frase pode ser crucial no descortinar do sentido do texto/mensagem, embora, à partida, as palavras já constituam um limite a nível do imaginário.

As palavras estão inevitavelmente associadas a um conceito, a um sentimento, a uma acção, mesmo que num contexto de surrealismo...os vocalizos não, são pura expressão sentimental sob a forma de som, as possibilidades de fazer esse som corresponder a algo palpável são menos tangíveis, lidamos com o imaginário em expansão, são realmente dois desafios técnicos completamente distintos.

Talvez já tenha sido óbvia, pelo transcorrer da resposta, a minha inclinação para a interpretação do som através do vocalizo, aí entra a outra componente de expansão das potencialidades vocais com recurso a "extended vocal technique", para mim vocalizar é sinónimo de liberdade vocal.

5 - No contexto da música improvisada- como construiste os teus recursos? Achas que é fundamental saber tocar um instrumento? É uma preocupação para ti ou gostas do factor "imprevisibilidade"? É importante para ti saber se estás a cantar as notas certas ou nem por isso?

(uff! tantas perguntas numa só, perguntas de facto interessantes.)

Os meus recursos foram construídos praticamente por tudo o que tenho vindo a ouvir, desde a música clássica, à música popular de Portugal, Brasil e do mundo, ao Jazz, ao *Rock*, ao *Funk*, à música latina, *FreeJazz*, etc...

Todos os estilos musicais têm a sua linguagem, as suas inflexões, as suas fórmulas, quase todos têm lugar cativo para a improvisação, seja ela assumida ou sob a forma de variação, até a música clássica com as suas "cadências" abre precedentes na sua suposta "rigidez".

Retiro influências de tudo isso e tento conjugar estes elementos de forma diferente, complemento esta abordagem com o conhecimento harmónico que fui adquirindo com o estudo da improvisação no jazz, ferramenta que me ajudou a potenciar e tornar mais coerentes as minhas intervenções (caso sinta que é necessária coerência).

Acho fundamental acima de tudo aprender o meu instrumento, a voz é um instrumento super completo, contudo conhecer qualquer outro instrumento, nomeadamente harmónico, é da maior importância embora deva confessar que nessa área tenho ainda muito trabalho pela frente.

O factor da imprevisibilidade para mim é condição *sine qua non* para me sentir em plena harmonia com a música improvisada e todos os seus intervenientes, a suprema forma de comunicação musical, a confiança e entrega extrema ao momento sem a tentação de manipular o seu resultado final.

Não me preocupa a imprevisibilidade, antes pelo contrário, o que me preocupa é a previsibilidade.

Não me preocupa cantar notas certas ou erradas desde me soem bem, o ouvido normalmente não me deixa ficar mal com as escolhas menos aventureiras, quanto mais estudo mais escolhas menos "óbvias" posso fazer dentro da harmonia mas não me coíbo de experimentar, dentro do contexto da música improvisada, claro.

6 - O facto de seres cantora é limitador na música ou, pelo contrário, constitui um universo de possibilidades infinitas?

O facto de ser cantora advém precisamente do sentir que, com a voz, consigo expressar-me dentro da música com o mínimo de limitações.

Como todos os instrumentos, a voz apresenta um universo de possibilidades "infinitas e em expansão", sendo o único instrumento capaz de conciliar a melodia à palavra (nas suas várias manifestações).

Para além da utilização convencional da voz, existem inúmeras técnicas de exploração do som como as *extended vocal techniques*, é o instrumento mais antigo da história da humanidade que no entanto continua em constante desenvolvimento.

Se, por um lado, a voz é um instrumento orgânico extremamente versátil e intuitivo, por outro tem também os seus aspectos menos facilitadores, principalmente se utilizada fora do espectro da intuição. No entanto, suponho que o mesmo se aplique a qualquer outro instrumento, cada instrumento tem as suas facilidades e dificuldades, em razão proporcional está o próprio instrumentista com as suas características pessoais.

7 - Quando estavas na "escola" quem mais te ajudou nos teus objectivos improvisatórios? Músicos instrumentistas ou cantores? Ou ambos? Achas

que há muitos cantores que sabem o que estão a fazer? Achas que se importam com o erro ou assumem-no como algo irresolúvel?

Na escola sempre estive mais em contacto com instrumentistas do que com cantores até porque não havia quase cantores, sinto que sem dúvida foram os meus colegas e professores, instrumentistas, os que mais me ensinaram sobre como abordar a improvisação, sem qualquer dúvida. Os cantores com quem aprendi a improvisar estavam nos discos que ouvia. Fui incontornavelmente marcada pela Ella Fitzgerald, foi a primeira cantora a ensinar-me a improvisar.

Acho que há poucos cantores a saber o que estão a fazer a nível da improvisação, considero isso bastante normal uma vez que tal como o próprio instrumento, abordam a improvisação de forma intuitiva, seguindo o seu ouvido, o processo de intelectualização de algo que se faz intuitivamente é bastante complexo.

Não sei dizer se os cantores se importam com o erro mas acho que não assumem o erro como algo irresolúvel, difícil e trabalhoso talvez mas irresolúvel, não creio.

8 - Achas que seria interessante haver um compêndio de exercícios e método de trabalho para a formação competente de um cantor/músico/improvisador? Achas que a percentagem de cantores com grandes capacidades improvisativas aumentaria?

Acho que seria bastante interessante haver um compêndio com as características acima descritas embora já existam algumas tentativas, algumas delas com bastante qualidade.

Não sei se a percentagem de cantores com grandes capacidades improvisativas aumentaria porque acho que a improvisação antes de mais, deve ser vivida na primeira pessoa, experimentando.

Os métodos que se aprendem com os livros já aparecem numa fase posterior do desenvolvimento da improvisação, o que para mim faz todo o sentido. Servem para nos ajudar a potenciar as ferramentas, que já adquirimos de forma espontânea, através da sistematização do conhecimento teórico sob a forma de exercícios.

Parece-me muito bem que existam mais métodos de ensino da improvisação para o caso específico da voz. A voz é um instrumento muito particular, faz falta um método que tenha como ponto de partida a consciência destas especificidades e não a adaptação de métodos de outros instrumentos que, por isso mesmo, estão condenados a não poderem ser aplicados em toda a sua dimensão.

9 - Observas que há poucas publicações sobre o intelecto musical do cantor? Achas que o cantor é muito poucas vezes encarado como um músico? Se sim, porquê?

Observo que há poucas publicações sobre o intelecto musical do cantor, sim. Acho que o cantor, principalmente no universo do jazz, é muito poucas vezes encarado como músico, especialmente se não tocar nenhum outro instrumento, é menosprezado no seu trabalho porque é visto como um amador, alguém que não sabe teoria musical, que não se preocupou em aprender porque intuitivamente não necessita de o fazer para poder cantar.

A crescente "academização" da música faz com que, cada vez mais, seja exigido ao cantor competências equivalentes às dos outros músicos instrumentistas, isto faz com que exista cada vez menos discrepância de conhecimento teórico entre os dois.

contacto: www.ritamaria.net

A8 - Kurt Elling - interview (September of 2012)

1 - Is your voice a "thing" (do you have a rational relationship with it: for each goal a certain behavior) or do you privilege a more poetic approach to it?

My voice is not something separate from the rest of me. I am responsible for its maintenance and upkeep.

2 - Are there any technical differences between singing text and pure sound? What is interesting for you in “instrumental” music (or – what leads you to sing without words)?

One desires to sing words with clarity in order to make the meaning as approachable and effortless as possible for the audience. Singing without words allows one to explore sound for the sake of sound. I sing without words in order to engage the task of melodic creation; one of the hallmarks of jazz music.

3 - In the context of improvised music – how did you build your “chops”? Is playing another instrument a crucial part of a singer’s musical growth? Is it important for you to know that you’re singing the right notes everytime?

Usually these days people go to conservatory and learn instruments. While I certainly envy the instrumental chops of many a conservatory graduate I am confident in my ability to improvise based on work engaged the old-fashioned way – through work on my own time and via on-the-stage apprenticeships with great older players (namely Von Freeman, Eddie Johnson and Ed Petersen, tenor players, all). I do not always make the changes or sing the “right” notes. But a rough-around-the-edges sound is part of “the Chicago Sound”.

6 - Being a singer – is it artistically limiting or, on the other hand, a world of possibilities instead?

There are limits and opportunities in every direction.

7 - If there was a specific *compedium* of “theory and performance” exercises for singers, do you believe that the percentage of singers with great improvisational skills would be higher?

No. Most people would try to skip the work necessary to master music and go straight to spotlight and stardom, just as they do now.

8 - Do you observe that there is very little published material about the intellectual part of the singer/musician (or about how musical theory and it's practice - the "earmind" - is developed in a singer)? Do you think a singer is very seldomly seen as a musician?

I'm afraid that I have not investigated the literature on singing. What I have seen has appeared to me to have more to do with pseudo-therapeutic performance fantasies.

contacto: www.kurtelling.com

A9 - Kurt Elling - website faqs

<http://kurtelling.com/news/faq.php>

1 - Did you always want to sing? Do you come from a musical family?

My Father is a church musician, and all of us were given instruments to play and lessons. I don't remember a time before singing. I am told I was making up parts and harmonies to the hymns in church, but this is probably apocryphal information. But music was always a joy to me, and I did it because it was natural and made me happy.

2 - Did you always want to be a musician?

I did not even know any professional musicians, other than my father. I did not play the pipe organ and did not want to lead a choir, so I didn't really consider singing professionally until I was leaving graduate school many years later. By then, I knew a lot of players in Chicago, had played enough gigs and seen enough to know that it was possible, if unlikely. So I decided then.

3 - How did you first become interested in Jazz?

When I was in college, some cats down the hall were playing Dexter Gordon, Herbie Hancock, Dave Brubeck, people like that. It was just at the time that I was beginning to actively listen to things -- apart from classical music, which I

was quite familiar with by then. It happened that I was able to start sitting in with small groups right just as soon as I started listening intently. Cats were kind, and audiences were always excited by my caterwauling. Very few singers on the scene (this was at Gustavus College in Minnesota) were attempting anything like scatting, so I was bringing a more unique and crowd-pleasing thing to the stand.

4 - What is the extent of your musical education - self-taught or formal structured training?

I did mostly choral work from grade through graduate school. I never went to music school, and never took many individual lessons for voice. Mostly, I have elaborated and extrapolated from choral work, and learned from recordings, on the stand, and at the occasional Q&A with other musicians. Mark Murphy laid some important information on me, as has Jon Hendricks. Most things I have absorbed by listening and watching and from hard work on my own.

I wish I had more of that music school information. I'll spend my life trying to catch up there. On the other hand, if I had gone there, and not to a good liberal arts college and not gone on to the University of Chicago for Divinity School, I doubt that I would be able to bring to bear the wider philosophical and literary awareness I have into the mix. Many times, students ask me where I get the ideas I do. Well, it's from having had a reasonably diverse and interesting intellectual career. I read a good deal, and try to stay current in the broader conversation. Also, one has to be curious about everything.

5 - You Mention Mark Murphy and Jon Hendricks. Would you elaborate on those and other main Jazz singing influences?

Mark is certainly the door through which I found out about the broadest range of Jazz singing possibilities. By this I mean that Mark distilled a great number of things which preceded him, and then showed how one could point them in the direction of his own new and original ideas. He recreated songbook classics and hipped up bop through his phrasing, arranging and unique vocal ingenuity. Mark shows us all that the singers' art is never done evolving. He showed how moving and dramatic an evening of Jazz singing could be. I also became aware of Kerouac and the whole Beat/Jazz connection through Mark. He has made a

lifetime of innovative, truly great vocal Jazz records, and continues to innovate: I recommend Mark Murphy Sings Beauty and the Beast, Bop For Kerouac I and II, September Ballads, I'll Close My Eyes.

Jon Hendricks, of course, perfected the art of vocalese, which is the writing and performing of a lyric to a previously recorded instrumental solo. His brilliant work as a lyricist is unrivaled in this field for rhyming ingenuity and Mother Wit. His work leading the groundbreaking vocal trio Lambert, Hendricks and Ross cannot be underestimated. Jon is one of the all-time great improvising singers, and is the premier singing showman in Jazz. ANY Lambert, Hendricks and Ross side is a classic. What's more, Jon has made a number of solo records which are great. If you see Jon's name on it, it is important.

Frank Sinatra is THE example in swing and natural phrasing for all who are smart enough to know where to look. Never forget to listen to Big Frank. I especially love his live sides (At The Sands With The Count Basie & The Orchestra, Live in Paris, any live Rat Pack stuff)

While she lived, Betty Carter was the paragon of Jazz singer as total artist, total bandleader and total business manager-head. Her recording of "Spring Can Really Hang You Up The Most" from The Audience With Betty Carter is probably the most masterful modern reinvention of a standard ballad by a vocalist to have been recorded.

Al Jarreau at his best is as inspiring and swinging a singer as you are ever likely to hear. I listened to a lot of Al in college, and learned (or, tried to learn) most of his licks beat for beat. He is a great writer, too, and I continue to check out all of Al's stuff, because it has a tendency to be very human and very beautiful. His take on Dave Brubeck's "Blue Rondo" is a virtuoso statement beyond category.

Joe Williams brought a refinement and natural manliness to Blues-oriented Jazz singing which has gone unparalleled. His live, small group recording A Swingin' Night At Birdland (featuring Harry "Sweets" Edison) is among the hippest available. Digging him swing with the Basie Band on recordings is a necessary experience.

Ella Fitzgerald, of course, brought singer's sensibility to the improviser's art, making every line she ever sang sound like the most natural and necessary thing in the world. The genuine sweetness of her personality comes through in all her recordings.

Eddie Jefferson invented a new art form. Who gets to do that? Vocalese, the aforementioned art of transcribing an instrumental solo and then writing a lyric for it belongs to Eddie alone, and could only have happened with the advent of recorded sound. God bless Eddie and also the great King Pleasure for bringing this baby to the broader world.

Tony Bennett continues to knock audiences out with his willingness to give his whole self to every audience, holding nothing back. It is his great gift - to open his heart up so completely every night on every song. I loved Tony before it was cool. However, I must admit that his comeback records in small group settings with the Ralph Sharon Trio are his best.

Andy Bey = soulful and intelligent art of the highest order. Can make your dog weep. A great singer/player foolishly unheralded by the broader Jazz consortium. ANY Andy Bey record is a great record.

Have you heard of Nancy King? You should have. She is a marvelous, witty, liberated Jazz singer living in the Pacific Northwest and she is great. It is a crime that she has been offered no deal by the major labels. I tell you, she could make a lot of people very happy if they only could get a hold of her sides. Especially check out her duo records with my friend Glen Moore (from the super group Oregon.)

Don't forget my lovely friend Sheila Jordan. She's also a liberated Jazz singer of the finest kind. There a lot of lessons in freedom and wisdom to be learned from a Sheila Jordan set. Pick up anything of hers you can find.

I also listened to a lot of Chet Baker coming up. He is a great teacher of how few "extras" a great song needs to communicate with real depth. Chet was a master minimalist, and yet not one iota of emotive power is ever missing from his work. Though the work he did in his youth is the first most people think of when they

think of Chet, I recommend Let's Get Lost, which he made in the year before his death (with McCoy Tyner doing magnificent work on piano).

Of course, none of this could have happened without Pops. Louis Armstrong pointed the way for all of us, infusing singing with his own complete instrumentalist's consciousness. He was a master musician and improviser on all levels. He was transparent to his audiences. Because of that, he became a friend to the world.

6 - Can you cite one instance that you would say marked the beginning of your career?

I would say accepting a gig playing for the door at Milt Trenier's, a basement club at Fairbanks & Ohio in Chicago. This was during graduate school, and it meant the beginning of not studying for school & instead boning up on the Jazz life. I did a gig there once a week on-and-off for two years or so, playing for the door & earning anywhere from 0 to 20 dollars a night. I played music with the house pianist, one Karl Johnson, who had led his own all-black USO big band back in the day and was one bad mother. He took me under his wing & showed me in conversation & on the stand what it might mean to be a professional Jazz musician. You can read about Karl further in the context of the second edition of the Guerilla Diaries on this site. I still bump into Karl every once in a while & am very glad every time I do.

7 - Speaking of graduate school, how do you think your divinity studies have influenced your work?

I should specify a bit regarding my graduate studies. I was at the University of Chicago Divinity School reading the Philosophy of Religion, which is a specialized academic category of study which lies somewhere between theology and straight philosophy. I was not there to become a priest but an academic - a professor. That having been said, I was there to try to answer deep level questions of meaning that were gnawing at me. While these questions were not answered ultimately, as many of the most important cannot be until death, I did arrive at some satisfactory working answers.

It does seem to me that graduate school sharpened my mind, my analytic and my writing skills. It gave me the tools to root around in questions of meaning, and to read thick books. It wasn't my niche, ultimately, but it was an experience of deep exploration. It also gave me some big words to throw around. I am proud of the time I spent there, and still sit on the Divinity School's Visiting Committee.

Beyond that, any "influence" the prolonged discussion of metaphysical questions has had on my work is either self-evident in the work itself or is, frankly, irrelevant to public discussion of my current work. As Saul Bellow put it, "[the artist's] inwardness should be, deserves to be a secret about which nobody needs to get excited."

8 - What do you like to give an audience?

All of us in the band are of a mind to give the highest quality musical experience we can - to play and so to communicate to the best of our abilities. I want people to be surprised, to be moved, to laugh, to remember something important they may have forgotten. I want them to have what they need.

9 - What is the difference between vocalese, scatting, and "ranting"?

As I say, vocalese was invented by Eddie Jefferson, and is the writing and performing of a lyric which has been tailored to fit the lines of an instrumental solo from someone else's record. Eddie fell in love with Charlie Parker records. He listened to them so much that he memorized the solos and started singing them. Words and stories naturally started to occur to him when he heard the solos in his head, and he wrote them down & began a new career for himself performing them. His most famous lyric, written in 1946 to James Moody's solo on "I'm In The Mood For Love", was made famous by a King Pleasure (Clarence Beeks) hit recording of the lick in 1952.

The magnificent vocal trio Lambert, Hendricks and Ross brought the performance of vocalese to its zenith in the late 50's and early 60's with their interpretations of Count Basie, Duke Ellington and Wardell Gray charts. Jon Hendricks is the acknowledged master of the writer's art, and has continued supplying the world

with fantastic and astonishing creations to this day. Dave Lambert, who died some years ago, did most of the musical arranging for the original group (for three voices and rhythm section). Annie Ross, the third member of the trio, though not a full-time lyricist, wrote some of the most famous lyrics, including "Twisted" and "Jackie".

Of course, the most famous and accomplished group to have followed LHR has been The Manhattan Transfer. (From my own recordings, check out "Those Clouds Are Heavy, You Dig?" from *Close Your Eyes* or "Night Dreamer" from *Live in Chicago*.)

Scatting, properly defined, is the art of composing a solo in the here-and-now, using whatever nonsense syllables the singer requires to do so. Ella Fitzgerald was famous for this, and has inspired many of today's aspiring and professional Jazz singers. The greatest living example of a Jazz-based improviser in this vein is Bobby McFerrin, who is the ultimate example of singer as musician. He is omniscient. (For an example of scatting from my own recordings, I suggest "My Love, Effendi" from *This Time It's Love*.)

"Ranting" is an informal term a friend of mine came up with for improvised melodies coupled with improvised lyrics. Sometimes there is no melody - just an improvised story or "open thought process". (Good examples of these on my own records are the open, middle section of "The Beauty of All Things" and the spoken section "The Messenger" from *The Messenger*.)

10 - **How did you first start ranting, and do you still do it in concert?**

I was doing wedding band things at the same time as the Milt Trenier's gig and also after that. On these gigs, we'd be in the middle of "Isn't it Romantic" or something like that, and the leader would come up while I was singing and say in my ear, "Tell them that they're going to cut the cake now," or "five minutes to the bouquet toss". So instead of stopping singing, I'd just start making up the announcement in song, often trying to rhyme the lyrics and sometimes making up little stories to go with it, singing all the while over the changes.

Well, I was invited on the gig with the Ed Petersen Band at the Green Mill. We were hitting on some tune, and Ed leans into me and says, "Hey, man! You

should do that thing you do on the wedding dates where you make up a story - that shit's cool, man!" So I just leapt out there - and out pops a pretty prolonged subconscious offering involving dream sequences and out of body trances and some past life stuff. Well! You can imagine the response that got - and you can imagine how thrilling it was to feel this other door open. So I ended up experimenting with that quite a bit in front of audiences, and they loved it. It was Jazz - even I never knew where it would go.

Of course, now that I'm married and finally have somebody to talk to at home who shares my life, then I don't have the same need to get subconscious stuff off my chest in public. My focus for the audience is more mature, more controlled, and has less to do with ad hoc therapy and more to do with art. It still leaps out sometimes - especially when there is another singer involved, a sparring partner, if you will. Get me together with Mark Murphy or the delicious Sheila Jordan or maybe the very swinging Nancy King and just you wait & dig the fireworks!

11 - How do you choose which songs go on a given record?

Things are very organic for me and for my collaborator, Laurence Hobgood. Often times, there is a year or more between studio dates. In that time, we will have been on the road, had a million experiences, and probably written some new songs, stories or lyrics in response. It's not like we go to a website and download a list of two hundred songs, have a few drinks and just go down the list - "yes - no - no - maybe" - things are much more organic than that. Usually, we have already been playing quite a few of the things which end up on a record with our band & trying them out on the road or at our home club in Chicago, The Green Mill. Either way, there is always more than enough organically available material in my head at any one time to fill a record. It is more a matter of choosing a conceptual and musical framework from which the different pieces can be displayed which is the challenge.

12 - You mention your collaborator, Laurence Hobgood. Would you elaborate further on your working relationship with him for us? How do the two of you go about writing a song together?

I have to say that Laurence is fully 1/2 of the equation for success in my/our career. He is a super-genius player - virtually omnipotent at the piano. He is gigantically gifted at hearing and composing melodies and harmonies. We've been working together since the first record, and it's clear that none of my records would have been as complete, intelligent and personal as they were without Laurence's invaluable input. Plus, we've been out on the road together now for almost ten years. So, at this point, the connection on stage is almost telepathic.

As far as writing goes, each case is unique. Sometimes, he'll bring something to me which he already has written a chart for - something he has written with my voice in his head. I have on occasion written a lyric long after the tune was written - as in the case with "A Prayer For Mr. Davis" (The Messenger). Laurence wrote the music just a few days after Miles' death and I didn't hear it until a few years later. Sometimes, as was the case with "Never Say Goodbye" (Close Your Eyes), I will have written something out. In this case, something I had played on a number of gigs with a different rhythm section. Then LH and I (and Rob Amster, our great bassist) got together and hipped up the changes and arranged it for the recording. Sometimes one of us will hear a groove or a line and we'll work on it together. Most of the time these days, Laurence is in charge of the musical heavy lifting and I do the words. We are focusing on our strengths. But we respect one another's judgments in all areas and always try to hear what the other one is going for.

13 - How did the two of you meet and begin collaborating?

Laurence claims that he remembers meeting me when I was still working for Affordable Movers, and was scamming a free meal at the Hyatt where he was playing piano. The first time we met in a musical setting was at the Mill, where Laurence was the regular pianist for the Ed Petersen band on Monday nights. I was the first singer ever (I think) to be invited to sit in for an evening as guest artist, and I think LH was a little shocked that the scrubby-faced mover he'd met the week before was now going to sit in for the evening. But then we played a set, and at least some of his fears were allayed. On the break we began a conversation about music which is ongoing.

14 - Is there advice which you can give to the aspiring young Jazz singer?

Sing all the time. Develop your instrument - your voice - over time through practice and performance. Join a good choir and perform as much classical rep. as you can. Keep your eyes and ears open to what the instrumentalists do - both on and off the stand. Learn by watching respectfully first and try to get a sense of what a given situation is really asking for.

Many master class students seem to find improvisation a baffling problem - how do you practice, where do I go to find my own way of doing things, what did Kurt do to see and conceptualize the juxtapositions of word and note, of poem and lyric and song and band?

This is usually because they are in love with the idea of being a singer and are not in love primarily with the music, which answers all questions. Improvisation is nothing less than compositional thinking in front of people and in conversation with ideas other musicians are making. This cannot be learned without great struggle and discipline. When practicing, slow down to discover what you think sounds good in the music. Then you are consciously deciding what you like and it becomes yours.

As far as conceptual work beyond abstract music goes, I would say that one must live a full and creative life. Ideas come organically based on the imaginative input one has done by reading, seeing plays, falling in love, having long talks - and, most importantly, being alone and quiet for long enough periods so that one begins to hear one's own voice speaking and singing from within. There is no faking this and there are no short cuts.

If one is truly an artist, all questions answer themselves through hard work over time and you might never need to ask for a teacher.

Be prepared to work harder than anyone you know - not just as an artist, but also as a businessperson. No one is out there throwing recording contracts around. Even if you land one, you will have to struggle to make the best possible recording on a tiny budget, struggle to get it heard, struggle to get many critics to feel it is important enough to write about, struggle to keep your band together,

struggle to get gigs, struggle to get TO the gigs . . . Do not be fooled. This is no easy life.

As with any art form, I feel strongly that people do not "choose" to be artists. They are chosen to be - they have no choice. If this is so for any person, then that person will do whatever work it takes, engage whatever discipline, and overcome any obstacles in life to become what they are called to be. Above all that person will believe in the work, will accept the difficulties, and will be rewarded by the creation of whatever they are called to make. To be a professional is to have already crossed the finish line; it is to have already won.

A10 - Luciana Souza – entrevista (Setembro de 2012)

1 - A voz para você é uma "coisa" (tem uma perspectiva racional) ou tem uma visão poética e emotiva acerca do seu instrumento?

A voz é o meu instrumento de expressão artística, assim como para um saxofonista é o saxofone. Ao mesmo tempo, a voz é um veículo de expressão humana independente da música. A confluência dessas verdades promove uma discussão interessante para o cantor. Eu me dedico a uma pesquisa de técnica vocal onde o objetivo é trabalhar a técnica em função da mais profunda, livre, e humana expressão vocal.

2 - Há diferenças entre cantar com letra e sem? Sente que o desafio técnico é diferente? O que é interessante para você na música "instrumental" (ou – o que a leva a cantar sem palavras)?

Cantar sem letra requer que eu encontre a história da canção dentro da melodia e do ritmo. Ao mesmo tempo o som (timbre, tom, cor) da voz pode se tornar mais importante, e mais livre, por não estarmos preocupados em formar palavras, ter a dicção correta, ou expressar de forma pre-concebida. Acho também que a música instrumental evoca outras histórias mais subtis - um som

pode te remeter a uma idade, um lugar, sem letra alguma. É claro que um cantor evoluído faz isso com canções com letra.

3 - No contexto da música improvisada – como construiu os seus recursos? É fundamental saber tocar um instrumento? É importante para você saber que está a cantar as notas certas, ou nem por isso?

Acredito que o improvisar vocal não deve ser necessariamente comparado ao instrumental. Os recursos disponíveis para o cantor são muito diferentes - tudo é muito abstrato pois não há relação táctil com o instrumento - tudo existe entre a imaginação, o ar, e a intenção.

Acho que o bom improvisador vocal valoriza seus recursos de *ear training* e de intuição. Meu caminho sempre foi o de tentar combinar em doses iguais meu conhecimento de *ear training*, minha intuição, minha musicalidade, e minha experiência de vida.

4 - O facto de ser cantora é limitador na música ou, pelo contrário, constitui um universo de possibilidades infinitas?

Não acho cantar limitador, mas acho que cantar ocupa um universo que tem suas tem restrições. Isso é natural. Cada instrumento reúne um grupo de qualidades e características. Nas mãos de um hábil artista, essas características e qualidades se revelam infinitas.

5 - Acha que seria interessante haver um compêndio de exercícios e método de trabalho para a formação competente de um cantor/músico/improvisador? Ajudaria a que a percentagem de cantores com grandes capacidades improvisativas aumentasse?

Sim, acredito que um índice de bibliografia que auxilie cantores na sua formação seja algo pertinente.

6 - Observa que há poucas publicações sobre o intelecto musical do cantor? Acha que o cantor é muito poucas vezes encarado como um músico? Se sim, porquê?

O cantor não é encarado como músico porque transcende o músico (não falo aqui de inferioridade e superioridade de um ou outro).

Durante muitos anos, eu me fixei na idéia de que, como cantora, tinha que saber tudo que os músicos sabiam (*ear training*, harmonia, *chord scales*, conceitos avançados de improvisação, etc) e também o que os cantores sabiam (interpretar, emocionar, criar um universo pessoal e universal).

Hoje em dia, depois de muitos anos de estudo, estou muito mais interessada no que comunica de verdade, no que emociona. Estou interessada na liberdade do cantar e na mais profunda e honesta comunicação, usando a música como veículo.

contacto: www.lucianasouza.com

Bibliografia

AGUIAR, António A., *Forma e Memória na Improvisação*, Universidade de Aveiro, 2012;

ALLEN, Warren, *Theo Bleckmann: I Dwell In Possibility*, in All About Jazz, 2010;

AITKEN, Gene e **AEBERSOLD**, Jamey, *Vocal Jazz Improvisation: an instrumental approach*, Jazz Educators Journal, pp. 8-10, Outubro/Novembro de 1983;

BERGER, Jonathan, *Your Brain on Art*, Stanford University Fine Art – Audio, palestra da iniciativa Leading Matters, 12/02/2008. Disponível no iTunes U;

BLECKMANN, Theo, *The Voices of My Voice*, in John Zorn (Ed.) *ARCANA III - Musicians On Music*, Hips Road, 2008, pp. 34-44;

CAGE, John, *Experimental Music*, in *Silence: Lectures and Writings*, 1957. Disponível em www.kim-cohen.com;

CARTER, Betty, *Feed the Fire*, Verve, 1993;

CARTER, Betty, *It's Not About The Melody*, Verve, 1993;

CHOKSY, Lois; **ABRAMSON**, Robert M.; **GILLESPIE**, Avon E. e **WOODS**, David, *Teaching Music in the Twentieth Century*, Prentice Hall Inc, 1986;

COLEMAN, Steve, *The Dozens: Steve Coleman on Charlie Parker*, in Jazz.Com, Ted Panken editor, 2007;

GANN, Kyle, *Getting Off the Assembly Line*, Post Classic, in Arts Journal, 25 de Janeiro de 2010;

GASQUE, Courtney, *A Pedagogical Approach to Jazz Singing that Incorporates Instrumental Techniques*, California State University, 2012;

GATHERER, Derek, *The Evolution of Music: A comparison of Darwinian and dialectical methods*, Journal of Social and Evolutionary Systems, Vol. 20, nº1, pp.75-92, 1997;

GILBERTO, João, *João Gilberto*, Universal Music, Ltda., 1973;

GORDON, Edwin, *Teoria da Aprendizagem Musical: Competências, Conteúdos e Padrões*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000;

HALL, James, *Interview: Vocalist Theo Bleckmann*, in Jazz.About.Com, 2011;

HARRISON, Peter T., *The Human Nature Of The Singing Voice: Exploring A Holistic Basis For Sound Teaching And Learning*, Dunedin Academic Press, 2006;

JOWITT, Deborah, *Meredith Monk, Art + Performance*, The Johns Hopkins University Press, 1997;

KRATUS, John, *A developmental approach to Teaching Music Improvisation*, International Journal of Music Education, Vol. 26, nº1, pp. 27-38, 1995;

LEMOS, Lúcia, *Leffet Callas - Le Stress Émotionnel Et Ses Resentissements Sur La Voix*, Universidade Moderna de Lisboa, Collège International Méthode Danis Bois, 2002-2003, Revisão: 2011, por publicar;

MADURA, Patrice Dawn, *Relationships among Vocal Jazz Improvisation Achievement, Jazz Theory Knowledge, Imitative Ability, Musical Experience, Creativity, and Gender*, Journal of Research in Music Education, Vol. 44, Nº3, pp. 252-267, 1996;

MADURA, Patrice Dawn, *Vocal Improvisation and Creative Thinking by Australian and American University Jazz Singers, A Factor Analytic Study*, Journal of Research in Music Education, Vol. 56, Nº1, pp. 5-17, 2008;

MCKEON, Ed., *Musical Performance and the Death Drive*, in Interference Journal - Issue 1 (*An Ear Alone is Not a Being: Embodied Mediations in Audio Culture*), 2010;

MCMILLAN, Ros, *To Say Something That Was Me: Developing a Personal Voice Through Improvisation*, British Journal of Music Education, Vol. 16, pp. 263-273, Novembro de 1999;

MONK, Meredith, *The Soul's Messenger* in John Zorn (Ed.) *ARCANA V - Musicians On Music, Magic & Mysticism*, Hips Road, 2010, pp. 265-269;

PELLEGRINELLI, Lara V., *The Song is Who? Locating Singers on the Jazz Scene*, Harvard University, Maio de 2005;

PREM, Daniela e **PARNCUTT**, Richard, *The timbre vocabulary of professional female jazz vocalists*, University of Graz, 2007;

STANISLAVSKI, Constantin, *A Construção da Personagem*, Tradução de Paula Lima Pontes, Civilização Brasileira, 1986;

THE NEW REAL BOOK, vol.2, C-Vocal Version, *Created by Musicians for Musicians*, Sher Music Co, 1991;

VANLOO, Babeth M., *Meredith Monk: Inner Voice*, Buddhist Broadcasting Foundation, 2009;

VAUGHAN, Sarah, *Sassy Swings The Tivoli*, disco 1, Mercury Records, 1963.