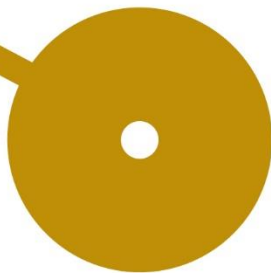




Padrões Silábico-Fonéticos na Improvisação Vocal em Portugal

Gabriel José Brandão de Sousa Nascimento
Soares

2022/2023



M **MESTRADO**
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

Padrões Silábico-Fonéticos na Improvisação Vocal em Portugal

Gabriel José Brandão de Sousa Nascimento
Soares

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes
do Espetáculo como requisito parcial para a obtenção do grau
de Mestre em Música Interpretação Artística, Canto Jazz

Professores Orientadores
Paulo Perfeito e Fátima Serro

2022/2023

Agradecimentos

À minha mãe, protetora de sonhos, defensora de valores e de ideais e cuidadora do próximo, que sempre apoiou incondicionalmente um sonho numa estrada de várias direções até puder repousar no seu destino. Ao meu pai pelo constante auxílio e aos meus avós paternos por toda a ajuda e proteção que sempre me deram no percurso. Aos meus amigos (mais de 20 anos e a contar...) que sempre acreditaram comigo neste caminho e ainda hoje nele permanecem com um apoio sem medida. A todos os meus estimados alunos que, através das nossas interações constantes, fizeram-me compreender mais o outro e ainda mais sobre mim mesmo.

Ao professor Kiko e à professora Fátima, não podia ter pedido melhores instrutores para me ajudar neste trajeto, um sonho é forte, mas não chega. A todos os meus professores na Escola de Música e Artes do Espetáculo e à ESMAE em si, não seria o mesmo sem tudo isto e certamente não teria o mesmo espírito cheio sem o contacto e as boas memórias que foram criadas neste contexto.

A todas as almas bondosas presentes nesta jornada de vida, que foram manifestando bons pensamentos e ações neste percurso, a todas elas um eterno “obrigado”.

For my mother

Thetis the goddess of the glistening feet,

Tells me that two fates bear me on to the day of death.

If i stay here and I lay siege to Troy,

my journey home is gone, but my glory shall be everlasting;

But if voyage back to the fatherland I love,

the excellence of my glory is gone,

but there will be a long life left for me

and my end in death will not come to me quickly.

Ilíada, Livro IX

Índice

1. CAPÍTULO I: Introdução

1.1. O Tema e a sua Razão

1.2. O Scat Documentado (Estado da Arte)

1.3. As Metodologias

2. CAPÍTULO II: “Scat: A Sua Origem”

2.1. Louis Armstrong e os “Primeiros Padrões”

2.1.1 O Pioneiro das Sílabas Rítmicas

2.1.2. Análise dos Solos “*Heebie Jeebies*” (1926) e “Hotter Then That” (1927)

2.2. Ella Fitzgerald e a sua Sintaxe Vocal

2.2.1. A Emulação do Auditivo: O Papel dos Instrumentos na Prática Performativa

2.2.2. Análise dos Solos “Take The A Train” (1957)” e “How High The Moon” (1960)

2.3. Chet Baker: A Retórica e Coerência do Discurso

2.3.1. Baker: “The Honest Scatter”

2.3.2. Análise dos Solos “It Could Happen To You” (1958) e “You Make Me Feel So Young” (1958)

3. CAPÍTULO III: A Pertinência de Uma Pedagogia

3.1. As Sílabas Institucionalizadas

3.2. Padrões Mais Comuns

4. CAPÍTULO IV: O Caso de Estudo Português

4.1 Adaptação do “Modelo Madura” ao caso Português

4.2. Padrões Silábico-Fonéticos “Amostrais”: Os Dados Obtidos

4.3. Inquérito e Reflexão Sobre As Informações Obtidas

5. CONCLUSÕES

6. BIBLIOGRAFIA

7. ANEXOS

CAPÍTULO I: Introdução

1.1 O Tema e a sua Razão

Com a escolha do tema que proponho (Os Padrões Silábico-Fonéticos na Improvisação Vocal em Portugal) pretendo explorar uma narrativa que, para já, é novidade na comunidade académica portuguesa: estes mesmos padrões na prática performativa do Scat em Portugal, mesmo na americana existem poucas figuras que focam este aspecto da música improvisada em vocalistas embora estes exemplos soltos já tenham substancialmente mais alguns anos.

O termo Scat (ou a expressão Scat Singing) tem a sua origem no seio do Jazz refere-se à improvisação com recurso a vocábulos sem significado inteligível. Nesta forma de improvisação o performer canta melodias e ritmos utilizando a voz como um instrumento (não confundir com “vocalese”, técnica a partir da qual são escritas letras para solos instrumentais pré-existent¹).

Em conversa com o Professor Francisco Pereira durante uma das aulas de Instrumento perguntei-me porque é que, por vezes e num contexto performativo, quando o cantor de jazz se vê inserido num contexto solístico, as suas ferramentas, soluções e abordagens parecem mais limitadas do que as dos seus colegas instrumentistas mas, mais do que isso, a coerência do discurso musical entre os estudantes de canto jazz é muitas vezes inexistente no contexto académico (motivos soltos sem qualquer consequência, ritmicamente carentes na sua informação, informação basilar da sua estética por vezes em falta, etc...)

Depois deste primeiro pensamento tentamos dissecar vários aspetos da questão até chegarmos a um dos pontos que, pensamos, a comunidade observada não abordou da melhor maneira: o valor das sílabas como elemento rítmico, percussivo, de dinâmicas e acima de tudo de coerência de discurso.

Além disso, estas conversas levaram-nos a questionar se não será por falta de contextualização anterior que a adaptação às soluções silábicas importadas dos Estados Unidos da América parece não produzir os mesmos resultados quando traduzidas para o caso Português. Mas e se não for por uma falta de contextualização, mas sim por sermos “vítimas” de um outro contexto ?

¹ Dou como exemplo os emblemáticos trabalhos do vocalista Joe Hendricks.

Inicialmente, pareceu-me que seria um processo lógico basear a minha pesquisa na nossa cultura musical tradicional pois, como escreveu Fernando Pessoa, “a minha pátria é a língua portuguesa”; parecia-me altamente plausível que a partir da nossa identidade linguística esses padrões se fossem formando de maneira intuitiva quando não estudados academicamente, daí a procura por esse registo na sua forma musical (não tanto pela música em si, mas pela língua a ela associada), no entanto quanto mais me debruçava sobre o tema mais percebia que havia razões para me desviar desta lógica:

- Não tendo o Scat, na sua especificidade estética qualquer proximidade com a cultura portuguesa² será lógico abordar a linguística e os seus padrões dessa forma?
- Se gostamos de um género musical a sua génese estética pode ou não ser adotada como ferramenta e solução durante a nossa performance?
- Hoje, mais do que nunca, somos “filhos do mundo”, isso manifesta-se também na maior parte do consumo musical que fazemos; devido às plataformas que dominam o consumo da música atualmente é possível termos muito mais fácil e rápido acesso a algo que vem do outro lado do mundo do que à música que nos é culturalmente intrínseca...

Estas são algumas das questões que nos fazem perceber que o raciocínio inicial de ligar a cultura portuguesa a este assunto em específico poderá não ser algo assim tão linear, então...como abordar este assunto e que pontos focar? Que pergunta fazer face a toda esta informação? Simples, utilizar as soluções dos primeiros autodidatas, a pedagogia desenvolvida a partir dos anos 60 com a qual ainda hoje aprendemos as bases, o nosso conhecimento Jazzístico e as nossas influências externas a tudo isto para perguntar: na minha realidade portuguesa, enquanto cantor de jazz, virão os meus padrões silábico-fonéticos dos artistas e da estética jazzística que estudo, de preferências e estéticas adjacentes ao género, de ambos, ou será que em nenhum deles encontro uma resposta ao problema?

Nesse sentido a escolha dos artistas a analisar pareceu-me bastante óbvia, os nomes mais notórios desta nossa arte que terão certamente enorme influência no conteúdo improvisado que constantemente tentamos desenvolver, e que são referidos em qualquer bibliografia mais notória sobre o assunto (James Aebersold, Livros Hal Leonard, ...): Louis Armstrong, Ella Fitzgerald e Chet Baker.

² Apesar de mais adiante na sua cronologia (e devido ao trabalho de muitos artistas) começa a misturar-se com a música tradicional da identidade cultural base de cada espaço geográfico...

1.2. O Scat Documentado (Estado da Arte)

Apesar de terem sido realizados vários esforços no sentido de transcrever o registo áudio e performances para o pentagrama, no sentido de documentar, através de transcrições, os mais variados registos audiográficos, parece-me que alguma informação que seria pertinente para este trabalho tem sido ignorada, nomeadamente as sílabas utilizadas. Nesse sentido, considero vital mencionar alguns trabalhos que consultei durante a minha pesquisa os quais, apesar de não serem muitos, foram cruciais para fundamentar a linha de pensamento que estou a expor em grande parte deste texto.

Começamos pelo trabalho fantástico desenvolvido pelos pioneiros Mezz Mezzrow e Bernard Wolfe, um livro intitulado “Really The Blues” (1946) no qual pela primeira vez podemos encontrar registos de transcrições de scat com as suas sílabas; é bastante irónico notarmos que vão demorar alguns anos até que a transcrição do Scat (melodia, ritmo, harmonia e sílabas) volte a ser realizada desta maneira. Curiosamente o foco da maior parte dos autores nunca foi a análise das sílabas no âmbito que me proponho analisar: os solos são transcritos com as sílabas abaixo das notas (e muitos outros trabalhos de transcrição), por vezes com fins de comercialização como os trabalhos de Jamey Aebersold ou o Scat Omnibook da Hal Leonard.

Também de referir o trabalho de William R. Bauer (2001): uma perspectiva tímbrica, fonética e vocal mais concentrada sobre um estilo de improvisação (Scat Singing) que, segundo o autor, não tem recebido a consideração necessária como *an expressive medium in it's own right* (BAUER, 2001, pág. 301), neste trabalho o autor começa a preencher lacunas importantes nos pontos e abordagens que queremos demonstrar pois, tal como o estudo aborda, a ideia de que o Scat pode demonstrar o papel que o timbre e a fonética representam na expressividade de um jazzista (Cantor) para demonstrar vários aspetos do universo musical não é nova...

Alguns solos transcritos por Bauer serviam de apoio para informação adicional das transcrições realizadas no presente documento³ o que é algo irónico pois a escolha dos solos foi historicamente informada e não pela sua presença neste ensaio (desconhecia na altura), ainda nesse sentido existe também uma divergência nos solos transcritos: os do autor respeitam maioritariamente um alfabeto de valor fonético enquanto as transcrições realizadas neste trabalho tentam-se aproximar do “vocabulário” jazzístico e pedagógico dentro de algumas fórmulas já existentes no mesmo.

³ No entanto nenhum dos solos foi visto ou analisado antes das transcrições presentes neste trabalho.

O trabalho realizado por Maria Sandgren (SANDGREN, 2018) que foi vital para nos aventurarmos a explorar uma linha de força que apesar de parecer um dado adquirido é um processo lógico extremamente difícil de corroborar: a influência do carácter humano no produto artístico-musical cuja informação foi aproveitada para nos ajudar a dissecar um pouco o subcapítulo 2.3 dedicado a Chet Baker.

No que diz respeito ao capítulo 3 (dedicado á pedagogia do scat) procuramos informação nos nomes possivelmente mais utilizados por qualquer pedagogo ou estudante que quer começar a explorar o tema – o trabalho de Michele Wier “The Scat Singing Dialect: An Introduction To Vocal Improvisation” (2015), o trabalho desenvolvido por Scott Fredrickson intitulado “The New Scat Singing Method” (2009). Como não podia deixar de ser consultamos também dois trabalhos incontornáveis no campo da improvisação e no scat singing: o trabalho desenvolvido por Fredrickson, por Jamey Aebersold e Gene Aitken intitulado “Vocal Jazz Improvisation: An Instrumental Approach” (1986), por fim o conhecido trabalho de Bob Stoloff “Scat! (Vocal Improvisation Techniques) (1998)” (talvez de todos eles os trabalhos mais conhecidos pela comunidade aquando do seu estudo.

No que diz respeito ao último capítulo este encontra suporte, em suma, em dois trabalhos nos quais me basei para elaborar um possível modelo de estudo de maneira a obter informação sobre o assunto em questão: o estudo da Professora Patrice Madura denominado “Vocal Improvisation and Creative Thinking by Australian and American University Jazz Singers: A Factor Analytic Study” (2008) e o trabalho de Wendy Hargreaves “Profiling The Jazz Singer” (2014) publicado no “British Journal Of Music Education”.

1.3. As Metodologias

Vários foram os processos metodológicos que levaram à abordagem e a respostas para os assuntos em concreto aqui focados, começando pela investigação documental (que já foi referida anteriormente no Estado da Arte).

A transcrição de solos foi outro método utilizado, durante as mesmas⁴ (e na verificação e estudo dos solos) tentamos sintetizar as informações mais básicas do registo musical de forma a aferir a existência de algum tipo de padrão no scat utilizado; os padrões poderão surgir de várias formas, seja através da utilização de uma sílaba, uma vogal ou uma consoante para atingir o resultado desejado. A informação obtida foi sintetizada da seguinte forma⁵:

Notas Azuis - Registo Agudo

Notas Vermelhas - Registo Grave

Notas Verdes - Notas Longas

Notas Amarelas - Notas Curtas

Notas Côm-de-Rosa - Colcheias

Notas Roxas - Tercinas

Notas Côm-de-Laranja - Glissandos/"Bends"⁶

Convém referir que, durante todo este processo, nunca pretendi adaptar as sílabas transcritas para soluções mais convencionais, como "duh ou "dn"; pretendi, sim, transcrever o som tal como o percecionei. Devo referir a especificidade de algumas das gravações, cuja data remonta aos anos 30 e que, tendo em conta que muita da informação sonora nelas constante é orgânica e gravada em tempo real, a perceção clara e inequívoca da mesma se torna difícil. Por exemplo, um "b" pode confundir-se com um "p". É também importante referir que alguns dos solos foram oitavados para facilitar a leitura da informação em partitura e alguma desta informação analisada é um desafio pois não é uma ciência exata, em termos de tessitura o que é uma nota aguda para um tenor ? Para um Mezzo-Soprano ?⁷ Também de

⁴ Melódica e silábica.

⁵ De referir que alguns solos carecem de algumas das informações por falta de padrões, ex: um solo pode ter algum recurso silábico encontrado para notas num registo mais agudo mas carecer de soluções disponíveis para colcheias ou tercinas...

⁶ Bend é uma técnica utilizada na guitarra na qual se levanta ou se baixa a corda do instrumento para chegar a outra nota meio tom acima ou abaixo; o glissando numa voz tenta reproduzir o mesmo efeito.

⁷ E, ainda assim, não é bem uma ciência exata, porque depende de outros fatores como a experiência do cantor...

realçar que as observações realizadas nestes campos tiveram que seguir as seguintes premissas lógicas da minha parte:

- A conjuntura do solo no geral da sua tessitura
- Tessitura do artista em questão
- Nota mais alta e mais grave de cada solo
- O registo tímbrico utilizado na gravação analisada dá-nos alguma informação extra...

Também será necessário referir que a mesma sílaba pode ser utilizada para duas soluções diferentes⁸; quando o mesmo acontece serão assinaladas na partitura duas sílabas sobrepostas mas com cores diferentes.

Devo referir que no sentido de poder encontrar mais alguma informação de valor nesta necessidade de padrões sem forçar qualquer narrativa foi necessário por vezes desassociar a vogal da consoante. Por vezes é relevante para o padrão toda a sílaba, por vezes apenas a sua vogal, mesmo que a consoante não encaixe no padrão e vice-versa; rapidamente percebi que este método tinha um pouco mais de possibilidade de encontrar algo mais constante e válido para se poder denominar “um padrão”.

Por fim, devo explicar a metodologia por trás do último capítulo deste trabalho: esta foi inspirada no modelo da professora Patrice Madura, da universidade do Indiana e envolve dois *study-cases* de *scat singers* portugueses em fases distintas do seu academismo e a quem foram entregues seis audios (apenas os audios, os inquiridos não puderam observar a partitura elaborada dos registos audios entregues⁹) em ficheiro Mp3 que continham frases tocadas por um piano, essas frases foram retiradas de discos de jazzistas de renome. A ideia foi que cada um cantasse a melodia tocada pelo piano com as suas próprias soluções e as vocalizasse com as sílabas que achassem mais adequadas ao efeito e gravasse em seis clips de áudio; convém referir que nenhum destes participantes sabia qual a natureza do exercício de maneira a não enviesar a amostra a pensar em outras soluções que poderiam não ser tão imediatas.

Após entregarem os seis excertos foi-lhes também pedido o preenchimento de um questionário¹⁰ (visto que parte das questões realizadas poderia dar a entender a verdadeira natureza dos exercícios) com questões mais focadas em realidades musicais distantes do Jazz, algo que pudesse ajudar a perceber a natureza da utilização das sílabas fora as

⁸ Como poderemos observar nos exemplos do próximo capítulo.

⁹ Ver Anexo 1 e 2.

¹⁰ Ver Anexo.

observações já realizadas no modelo da professora Madura e qual a influência que o vocabulário de scat intrínseco ao Jazz ou outros estilos tiveram no percurso de cada um¹¹.

¹¹ E no decurso dos excertos claro.

Capítulo II: “Scat: A Sua Origem”

2.1 Louis Armstrong e os “Primeiros Padrões”

2.1.1 O Pioneiro das Sílabas Rítmicas

Ninguém sabe com certeza quem terá sido o primeiro cantor a utilizar a voz para improvisar no jazz, como fazem os instrumentistas, mas a opinião geral tende a dizer que a prática da mesma começa com o homem que, no senso comum da narrativa histórica, nasceu no dia ao qual também se atribuiu o nascimento do Jazz (JOSEPHSON, 2008, pág. 6): Louis Armstrong. Estamos perante um novo capítulo na história do jazz no qual “Armstrong on trumpet enters stage right heralding the new Age of the Soloist” (GIOIA, 2021, pág. 83). Mas não é apenas no Trompete que o seu contributo é reconhecido; a sua voz e mentalidade como performer é um dos grandes testemunhos desta mudança:

During the 1920s and 1930s, Armstrong employed a speechlike vocal delivery that temporally compressed a song's phrases, creating space for extemporaneous insertions. As documented on early records, his radical refashionings of composed melodies exemplified the interpretative freedom and spontaneity that came to be regarded as fundamental elements of jazz. (GIVAN, 2004, pág. 189).

Em 1926, Armstrong grava um celebre e icónico *take* de um tema chamado “The Heebie Jeebies Dance” (1927), tema este que será a primeira pedra na formação e utilização desta nova ferramenta de expressão musical que demonstra os vocalistas como *performers*, músicos e verdadeiros instrumentistas e, nas décadas que se seguem, verdadeiros virtuosos. A ideia inicial de L. Armstrong seria utilizar a letra escrita por Boyd Atkins mas numa das versões mais simples da história a mesma é relatada¹² da seguinte maneira:

Around 1926, Louis and the Hot Five recorded a song called “Heebie Jeebies”. During the recording, Louis stopped following the written words and notes. Instead, he made up nonsense words, like “skid-dat-de-dat” or “ba-ba-bo-zet”. The song became a big hit. And everyone loved Louis’s made-up words. After that, “scat singing” became part of jazz. (pág.22)

Numa segunda pesquisa bibliográfica esta demonstra que a possível origem do scat, este episódio é-nos relatado de maneira diferente, como um incidente fortuito que terá ocorrido durante a gravação do *take*:

Supposedly the practice takes of the tune went smoothly, but a fortuitous fumble as the band was cutting the record transformed the song from one of the first journeyman efforts of a studio band to one of the most influential discs in American popular music (...) (EDWARDS, 2017, pág. 27)

¹² A referência em questão não nos diz quem foi o autor de tal afirmação, no entanto pela natureza do texto parece de facto ser alguém que participou ativamente no momento da gravação.

Nas palavras do próprio Armstrong:

I dropped the paper with the lyrics – right in the middle of the tune...And I did not want to stop and spoil the record which was moving along so wonderfully (...) So when I dropped the paper, I immediately turned back to the horn and started Scatting (...) Just as nothing had happened (...) When I finished the record I just knew the recording people would throw it out...And to my surprise they all came running out of the controlling booth and said – “Leave that in (pág.28).

Até aqui tudo parece verosímil, em nenhuma das citações há o desmentir de alguma informação anteriormente apresentada; no entanto, alguns sugerem que a prática desta ferramenta não veio simplesmente de um devaneio, golpe de sorte ou mero acaso e que o próprio Louis, juntamente com os seus músicos, com os quais constantemente convivia, já utilizava o recurso durante o seu percurso musical. Mais do que isso, a mesma prática terá começado com outros músicos em exemplos “soltos” no tempo, como por exemplo”:

...points to vaudeville singer Gene Green's half chorus of imitation-Chinese scat in his 1917 recording of "From Here to Shanghai" and mentions other overlooked figures, including Cliff "Ukulele Ike" Edwards, who scatted on a December 1923 record of "Old Fashioned Love", and used to work in a theatre accompanying silent movies "with his ukelele as well as with singing, vocal sound effects, and 'ee-fin' (the word Edwards used before anyone had thought of 'scat') (FRIEDWALD, 1990, pág. 47)

Ora, isto implica olhar para o evento com outros olhos, para determinar melhor da sua intenção: embora seja possível que, naquele momento, Armstrong tenha utilizado a ferramenta para ultrapassar o referido incidente e não deixar “morrer” o *take*, a ser verdade que a terá utilizado anteriormente, a ferramenta em si passa a existir como sendo algo pensado, premeditado e verdadeiramente performativo utilizado pelo mesmo como uma ferramenta performo-criativa e auditiva.

Um possível argumento para corroborar esta informação pode partir desta próxima citação:

As Phillipe Gary Giddins, Richard Hadlock, and others have pointed out, it's a rather unlikely anecdote. And although this session is often credited as the “origin” of scat singing in jazz, there are many other earlier practitioners of the mode. Baudoin notes Don Redman, who recorded a scat break of “My Papa Doesn't Two-Time No More” with Fletcher Henderson five months before “Heebie Jeebies (...) (pág.29).

Tempos antes desta suposta gravação já existiam registos da utilização do Scat, ainda que denominado por diferentes termos. Posteriormente ao momento da gravação o próprio pianista Jelly Roll Morton intrevém na questão com o seguinte comentário feito nos anos 30:

People believe Louis Armstrong originated scat. I must take that credit away from him, because I know better. Tony Jackson and myself were using scat for novelty back in 1906 and 1907 when Louis Armstrong was still in the orphan's home (pág.30).

Além disso, numa outra ocasião, o pianista afirma que os créditos da ideia são de Joe Simms “(an old comedian from Vicksburg, Mississippi from the early turn of the 20th century) as the first person to scat-sing. In his recorded interviews from the Library of Congress, Morton stated that he used Simms' innovation as a way to create improvised vocal introductions for his performances.” (CUNNIFE, Thomas, 2013).

Independentemente da sua origem, ou de quem terá tido a ideia original, uma coisa é certa: Armstrong levou a utilização do recurso a novas alturas e deu o primeiro passo para a universalização da sua utilização, os celebres trabalhos desenvolvidos e a sua reputação como músico e instrumentista contribuíram não só para que uma comunidade de músicos começasse a adotar esta ferramenta, mas também para que, exteriormente, se começasse a compreender e reconhecer a importância da utilização do Scat no próprio jazz.

No início do próximo ponto iremos abordar um solo de 1926 no tema “Heebie Jeebies”, sobre o qual o autor William R. Bauer faz uma pertinente referência num dos seus artigos acerca da natureza performativa do solo:

Much of the solo's playful unpredictability comes from the vocables he chooses: imagine how much less compelling the solo would be if he had sung it entirely on lal or some other syllable. The element of surprise is immediately heightened at the outset of the solo by the novelty of Armstrong's vocables leh/iyfl geef/gmf/. Initially, the freshness of these sounds serves to grab the listener's attention. But as the solo unfolds, this feature will also fulfill another purpose, which will be discussed below. In the context of the whole solo, the unusual character of these first sounds becomes even more apparent for elsewhere l dl is the prevailing initial consonant. (BAUER, 2001, pág. 306).

É importante para qualquer cantor saber manipular todo este contexto e aprender a criar efeitos através das sílabas pois; assim como qualquer som musical, sílabas também são som, são narrativa e enredo, são tensão e resolução, e estas, como aquelas, podem ser um veículo de intenção e ideias em contexto performativo-musical.

2.1.2. Análise dos Solos “Heebie Jeebies” (1926) e “Hotter Than That” (1927)

Não é de estranhar que o primeiro solo em que vamos tentar standardizar e encontrar alguns padrões seja precisamente este, considerado pedra basilar do assunto desenvolvido no trabalho; no entanto, tendo em conta a natureza inconstante da utilização do scat (ainda mais notório nestes pioneiros sem qualquer tipo de institucionalização da mesma), a análise de um solo não é suficiente, por isso, a abordagem foi no fundo procurar um segundo solo, dentro do mesmo período da carreira do artista, na esperança de encontrar uma utilização mais consistente de padrões.

Esta abordagem (de transcrever dentro desses parâmetros o registo audiográfico) apoia-se, a realizar a sua análise do registo, numa linha de pensamento que, apesar de estar presente na comunidade jazzística a verdade é que tem a sua informação dispersa; vejamos o exemplo do estudo realizado por Mezz Mezzrow (MEZZROW, 2016) onde o próprio faz uma transcrição fonética dos vocalizos de um dos solos apresentados neste projeto¹³; no entanto a sua análise focava-se apenas em tentar perceber se a sílaba em si permitia ao artista atingir a afinação absoluta da nota desejada ou não...

Heebie Jeebies - Louis Armstrong Solo (1926)

Louis Armstrong/Boy Atkins Transcrição: Gabriel Soares

♩ = 168

The image shows a musical score for the solo 'Heebie Jeebies' by Louis Armstrong. It is written in 4/4 time with a tempo of 168. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is divided into five systems of music, each with lyrics and chord progressions. The lyrics are: 'Ki Kah Kub Ki Pah... Ki - dla pah li bip ti ru ri ru duh du di ru de de ra duh duh di roh ra roh duh di - uh bi ruh di reh rah kih keh ki ba di rah ra rah dib dah dih diup dih deh dah so come on down, do that dance...'. The chords are: Eb7, Ab6, Cb07, Eb7, Bb7/F, Gb07, Eb7/G, Ab6, F7, Bb7, Eb7, Eb7, Ab6, Ab7, Db6, D07, Ab/Eb, F7, Bb7, Eb7, Ab6, F7, Bb7, Eb7, Ab6, A07.

Imagem 1: Solo “Heebie Jeebies” (1926), Louis Armstrong

¹³ A análise de Mezzrow não foi utilizada para realizar esta transcrição...

Esta primeira transcrição analisada provém da gravação de 1926 anteriormente mencionada do tema “Heebie Jeebies”. Olhando para as sílabas transcritas, e considerando que este é o primeiro registo de Scat conhecido, é de certa maneira satisfatório ver a constante utilização de uma consoante que nos foi sempre apresentada como a primeira solução dentro do vocabulário a ser utilizada: o “d”. Posteriormente avaliaremos o valor desta pedagogia, mas a verdade é que o “d”, sendo uma consoante linguodental¹⁴, é uma ótima consoante para “suavizar¹⁵” a articulação das figuras rítmicas articuladas nas partes fortes dos tempos, tornando-as mais “leves” (tendo em conta que, no jazz, é desejável a acentuação das partes fracas dos tempos, esta consoante permite uma postura mais correta face ao groove em questão: o Swing Feel.)

Of the four segments [d, b, l, r] that do appear as onsets, [d] is the clear favourite, initiating 37 of the 48 syllables (77.1%). As one might expect from the discussion in §1, the runner-up is [b] and although it trails far behind with only five appearances (10.4%), its occurrence is nonetheless salient. The liquids [l] and [r] make an early appearance in syllables 5 and 7 respectively of this set of 48, followed very shortly (beginning with σ 3 of bar 4) by a running stream of 19 consecutive [d]-initial syllables (SHAW, 2008, pág.151).

A observação desta consoante não recebe, na minha análise, nenhuma cor pois a utilização da mesma é de facto considerado um padrão, talvez o mais antigo e conhecido de todos; no entanto, a sua funcionalidade e utilidade face aos objetivos propostos não é singular, mas sim múltipla, acabando por estar quase sempre presente no vocabulário. É também de sublinhar que nada vai ser mais constante durante todos os solos do que a utilização do “d” como consoante...

A autora Patricia A. Shaw realça a utilização de sílabas que a mesma intitula de “abertas” durante todo o solo de maneira a estabelecer um padrão:

Although the vast majority of syllables in the Heebie Jeebies solo are open (39/48 = 81%) (IBIDEM, pág.149)

A verdade é que viewed against the full backdrop of the 24 consonants which can function as syllable onsets in English, the fact that 20 (83.3%) are not used at all clearly underscores the initial premise that scat is highly selective in its segmental inventory. (pág.150)

¹⁴ Quando a língua toca nos dentes superiores da frente durante a saída do som.

¹⁵ Retirar algum peso e acentuação.

Podemos também observar de imediato que as notas mais a do registo do solo são utilizadas com a vogal "i" no interior da sílaba¹⁶ (algo que será repetido no segundo solo), isto demonstra alguma consistência, por outro lado, as soluções para as notas graves não apresentam a mesma consistência. Para notas graves este solo apresenta dois problemas: as várias soluções existentes não serão assim no segundo exemplo, nesse sentido irei focar-me apenas na informação existente e assim que for possível comparar ambos os exemplos poderemos aprofundar um pouco mais a questão das vogais associadas ao registo grave: neste exemplo para algumas notas graves o "a" vai sendo apresentado como vogal mais constante mas existe por vezes a utilização de vogais mais fechadas ("o" e "u") para o efeito¹⁷.

Em segundo lugar: a estatística realizada parte do pressuposto que as sílabas referentes à letra¹⁸ no final do *chorus* não fazem parte da totalidade do solo¹⁹, mas se observarmos com mais atenção as 3 primeiras sílabas utilizadas não deixam de fazer parte do padrão utilizado anteriormente (**vermelhas**, “vogais mais fechadas ("o" e "u)”, terá sido coincidência ou propositado ?

A verdade é que a mesmas resultam na perfeição para o padrão encontrado anteriormente e que facilmente, e com a maior das naturalidades, poderiam fazer parte das estatísticas mencionadas. As notas rápidas apresentam várias soluções, por isso não podemos afirmar que existe verdadeiramente um padrão no solo em si; (não obstante, a combinação dos dois solos apresentados contribui com alguma informação para a possível existência de um, pois no segundo caso o padrão é mais notório...). Agora, uma questão permanece: haverá de facto alguma vogal padrão para o cantor (ou pelo menos para a execução deste primeiro solo ? A verdade é que *in this 48-syllable sample, there are three favoured shapes: nine tokens of [də], eight each of [diy] and [duw]. Aside from these, there is remarkably little repetition of exactly the same phonological form in the residual 23 syllables* (pág.152)

Frequency/48	Syllable form	Frequency/48	Syllable form
9 (18.8%)	də	2 (4.2%)	dɪp, daw, bə
8 (16.7%)	diy, duw	1 (2.1%)	biy, bam, bəp, duwt, dey, la, rɪp, ɪp, skiyp skæm, skɪ
3 (6.2%)	di, dow		

Imagem 2: Tabela Solo “Heebie Jeebies”, Patricia A. Shaw²⁰

¹⁶ Sensivelmente 25% da totalidade do solo.

¹⁷ Sensivelmente 13% da totalidade do solo.

¹⁸ 7 sílabas no total.

¹⁹ 51 sílabas no total.

²⁰ SHAW, Patricia A. (2008). Scat Syllables and Markedness Theory, Toronto Working Papers In Linguistics. Columbia, pág. 150.

O segundo exemplo não é muito posterior ao primeiro: *Hotter Than That* de 1927²¹ (referir que este é um exemplo onde o solo transcrito acontece uma oitava abaixo do que é escrito):

Hotter Than That - Louis Armstrong Solo (1927)

Louis Armstrong Transcrição: Gabriel Soares

Prestissimo ♩ = 210

2-Bar Break

3 Eb

7 Eb Bb7

11 Bb7

15 2-Bar Break

19 Eb

Imagem 3: Solo “Hotter Than That (1927), Louis Armstrong (1ª Parte)

Patricia A. Shaw afirma que este solo (...) draw exclusively on a sequence of [b]-initial syllables, a full count of onsets throughout the solo shows that [d] (= 78) is in fact used more frequently than [b] (= 57). [d] and [b] are by far the most prevalent onset consonants, with [b] exceeding the next ranked candidate [w] by a difference of 49 (pág. 153).

²¹ A razão para apresentarmos este segundo solo do artista foi anteriormente apresentada, disto isto passamos à exposição da informação recolhida.

Durante a análise deste solo foi possível encontrar alguns padrões anteriormente observados e até acrescentar alguma informação sobre um dos mesmos: notas num registo mais alto tendem novamente a ser cantadas com um "i" ou "e" mais aberto como vogal ou fazendo parte da estrutura da sílaba (compasso 25)²², no entanto desta vez parece haver associação das vogais anteriormente referidas à utilização dessas notas mais agudas quando mais "isoladas" no compasso, podendo ter a nota uma duração mais longa²³ ou encontram-se posicionadas ao lado de pausas²⁴.

Imagem 4: Solo "Hotter Than That" (1927), Louis Armstrong (2ª Parte)

No que diz respeito às notas graves estas tendem a ter o som de um "o", uma solução bastante parecida com alguns momentos do solo anterior (não utilizando o "u").

Imagem 5: Solo "Hotter Than That" (1927), Louis Armstrong (3ª Parte)

²² 15 Sílabas no total (sensivelmente 9% da totalidade do solo).

²³ Tendo em conta que a referência é o Scat no Jazz claro que a nossa referência não é a semínima padronizada mas sim a colcheia swingada.

²⁴ Sejam elas anteriores ou posteriores.

O caso notas curtas é bastante peculiar: vemos apenas duas soluções em todo o solo onde as mesmas têm a vogal "e"; no entanto, em ambas as situações são figuras rítmicas rápidas²⁵ e se juntarmos esta afirmação ao que foi anteriormente verificado no primeiro solo²⁶, a verdade é que temos mais soluções onde o "e" é utilizado para esse mesmo efeito; no entanto, o número de casos face à totalidade das sílabas não parece formar verdadeiramente um padrão.

Frequency/165	Syllable form	Frequency/165	Syllable form
16 (9.7%)	ba	11 (6.7%)	di ~ di: ~ diy
15 (9.1%)	də	8 (4.8%)	du ~ du: ~ duw
12 (7.3%)	bi ~ bi: ~ biy, da		

Imagem 6: Tabela "Hotter Than That", Patricia A. Shaw²⁷

Como penúltimo exemplo, podemos observar que, em algumas colcheias²⁸, é comum a utilização da mesma vogal uma segunda vez (mesmo que a consoante entre cada uma das figuras possa de facto variar); é também pertinente sublinhar as exceções existentes no compasso 9 e 11, pois uma das figuras vale 1,25 tempos, a outra 1,5, mas a resposta à figura anterior é iniciada na figura da colcheia, este talvez seja o padrão mais forte em ambos os solos.

Por fim, gostaria de referir uma última ideia que só nos foi possível observar pela existência da mesma apenas neste segundo solo: a constante utilização exatamente da mesmas vogais e consoantes face aos glissandos/"bends": "waw"²⁹. Aqui coloca-se a seguinte questão: estamos realmente perante um padrão? Nos solos analisados a sua utilização só aparece num deles, não sendo possível determinar se a mesma solução seria utilizada no primeiro exemplo, mas a utilização das sílabas é constante no segundo, por isso pode ser pensado como padrão no interior do solo, não sendo, no entanto possível generalizar.

Até agora (e sem querer induzir qualquer tipo de erro na informação levantada) foi-nos possível analisar com este seguimento lógico os solos com alguns elementos com os quais nos comprometemos a sublinhar. Talvez através da análise de mais solos/gravações haja a

²⁵ 2 Semicolcheias.

²⁶ Página 10, 1º Parágrafo.

²⁷ SHAW, Patricia A. (2008). Scat Syllables and Markedness Theory, Toronto Working Papers In Linguistics. Columbia, pág. 153.

²⁸ 29 colcheias no total (17% do solo).

²⁹ Embora tenha por vezes um acrescento de mais alguma vogal ou consoante na combinação.

possibilidade de uma compreensão mais profunda em favor do ponto de vista que queremos defender e que poderá parecer, por vezes, deixado de parte na análise)...

2.2. Ella Fitzgerald e a sua Sintaxe Vocal

2.2.1. A Emulação do Auditivo: O Papel dos Instrumentos na Prática Performativa

Ella Jane Fitzgerald é uma figura emblemática na história do Jazz, que deixou um contributo histórico para a improvisação vocal do género, a maior improvisadora de Jazz vocal (FRIEDWALD, 1990, pág. 282). Mas é algo mais: a prova de que, com o input certo, as variáveis necessárias e os estímulos auditivos podem manifestar-se na prática performativa e improvisada pois a mesma *has been observed in music throughout history. Literature on the subject describes it as a form of creating music with three common characteristics. The first is that improvising produces immediate musical performance* (GRIDLEY, 2000, pág. 64). Talvez a segunda característica mais notória seja que *improvisation occurs within linear time* (JOHNSON-LAIRD, 1987, pág. 82), no fundo *improvisers must work in sequence and do not have the option to re-write or move ideas retrospectively. A consequence of the real-time restriction on editing is that errors become integral to the art form* (SAWYER, 1992, pág. 258) o que faz todo o sentido. Por fim *the third characteristic of improvising is that the performance output is generated in relation to referents defines a referent as a musical structure or motive which provides a formal scheme* (HARGREAVES, 2014, pág. 16).

Nesse mesmo sentido, é de mencionar que, de acordo com Nicholson, *as a child, Ella loved to sing and, like many jazz and soul musicians, she gained most of her early musical experience at church. When Ella got older, she developed a love for dancing and frequented many of the famous Harlem jazz clubs of the 1920s, including the Savoy Ballroom and the Cotton Club* (NICHOLSON, 2014, pág.37) mas não será nestas influências que nos iremos focar (apesar destas também terem tido a sua importância, pois ao dançar nos clubes, dançava maioritariamente ao som de jazz) mas aquelas que se encontram mais próximas do seu percurso como jazzista. Está documentado que a jovem Ella desde a sua adolescência *listened to jazz recordings by Louis Armstrong, Bing Crosby...* (HOLDEN, 1996, pág.2) é do conhecimento público que em 1935 conhece o baterista e *bandleader* Chick Webb que queria adicionar uma cantora ao seu projeto (NICHOLSON, 1996, pág. 24), *although reluctant to sign her (...) because she was gawky and unkempt, a “diamond in the rough”, Webb offered her the opportunity to test with his band at a dance at Yale University* (FRITTS & VAIL, 2003, pág. 5)

No fundo esta artista foi uma das poucas no género a escapar a classificações corporativas, ela representava mais do que o próprio género³⁰, contando sempre como a colaboração dos maiores: *Chick Webb, Ray Brown, Louis Armstrong, Oscar Peterson, Count Basie, Duke Ellington, Tommy Flanagan, Joe Pass, (...) sem contar com os solistas que tocavam em big-bands constituídas durante uma tournée ou uma série de gravações: Buddy Rich, Roy Eldridge, Charlie Parker, Lester Young, Herb Ellis, Louis Bellson, Jim Hall, Lou Levy, Dizzy Gillespie, Ed Thigpen, Clark Terry, Zoot Sims, Harry Edison, Eddie Lockjaw Davis, Toots Thielmans, ...* (LACOMBE, 1991, pág. 11) e muitos outros com quem foi trabalhando de maneira menos presente durante toda a sua carreira.

O autor Stuart Nicholson refere que *Fitzgerald's scat solos were known to display the influence of horn players like Lester Young, Charlie Parker, and Dizzy Gillespie* (NICHOLSON, 1996, pág. 92).

Não irá demorar muito até a artista se tornar na cara e na bandleader da banda renomeada de "Ella and Her Famous Orchestra"³¹, gravando cerca de 150 músicas com a mesma no período entre 1935 e 1942. Posterior a isto temos todo o auge da sua carreira com colaborações, formações e trabalhos de todo o tipo no mundo jazzístico. Penso que toda a informação apresentada pode comprovar o seguinte: a artista desde muito nova, está rodeada de instrumentos, músicas e intérpretes que lhe vão possibilitar o refinar do seu próprio vocabulário; a pergunta que se impõe será se o resultado dessa convivência é viável e visível de ser pensado nesses termos e de que maneira podemos tentar comprovar que esse input foi significativo durante a sua carreira.

³⁰ Assim como o vocalista Louis Armstrong.

³¹ Chick Webb morre de tuberculose em 1939.

2.2.2. Análise dos Solos “Take The A Train” (1957)” e “How High The Moon” (1960)

A maior parte do trabalho da artista é uma constante referência pedagógica. A Professora Patrice Madura (que iremos referir posteriormente por outras razões) afirma mesmo que serão sempre *excellent models for students of vocal jazz* (MADURA, 1999, pág. 29); outras qualidades são destacadas por Bob Stoloff :sempre foi *musically and verbally inventive, filled with the joy of her creativity* (STOLOFF, 1996, pág. 8) representando *the essence and pinnacle of scat singing* (IBIDEM). Seja qual for o exemplo em questão rapidamente percebemos o valor rítmico da sua utilização silábica que sempre foi *a huge part of her sense of style and rhythm, as noted in 1954 by Louis Bellson, who stated: “The greatest drum solo I ever heard was done by Ella at this time doing her scat choruses.”* (FIDELMAN, 1994, pág. 79). A verdade é que 99% das análises que têm sido realizadas aos seus improvisos contabilizam as notas musicais apenas com determinada altura e duração, mas e se pudermos pensar na funcionalidade da sílaba/som³² com que a mesma é cantada ? O autor Paul Berliner sublinha um ótimo ponto que nos parece vital em todos os artistas analisados durante a realização deste projeto quando refere que *the exchange of ideas between jazz players and singers has flowed abundantly in both directions* (BERLINER, 1994, pág. 47), uma linha de pensamento que reforça na perfeição o percurso da artista.

Estes solos foram também dispostos e analisados por ordem cronológica tal como os anteriores, começando pelo célebre solo de 1957 do Standard “Take The A Train”; aqui as notas agudas são tratadas maioritariamente com "a" e "i" como vogais³³, enquanto as notas graves parecem utilizar apenas o "a" para atingir o efeito desejado (neste exemplo particular as consoantes parecem ter outro efeito adjacente, o de imitar o movimento de um contrabaixo ou até um trombone com surdina pois uma ou duas delas parecem ser atacadas com um ligeiro glissando...

³² Inteligivelmente linguístico até certo ponto.

³³ Mais uma vez uma solução apresentada que entra em concordância com as primeiras soluções que estudamos num registo mais académico.

Também neste primeiro solo podemos reconhecer que os *vocal licks out of Fitzgerald's vocabulary such as the rapid alteration of syllables that start with /n/ and /d/* (BAUER, 2001, pág. 310), algo perfeitamente demonstrado nos vocábulos das colcheias cantadas durante o solo³⁴.

Take The A Train - Ella Fitzgerald Solo (1957)

Billy Strayhorn Transcrição: Gabriel Soares

Presto ♩ = 185

Bi di ra ne da ru da ru ba du i u da du ba dn da dui ru dn du da dê dê dê dê ah_(ah)

5 Bo ba du ba i ru ba a bo ba dui ri ru ne di dn da bi bi
(ba)

9 ri rn du rn du ri ri dn du di ri di ri rn du re u me bu me bu me bu me bu bi i

13 pa i ri ru dn du dn du dai yu dah de ru dui de ru dui dn du bah
(dai)

17 bip tu pah be ri tu te be ru du ri ra la la la lai a ram ba uah
(lai)(a) (ba)

Imagem 7: Solo “Take The A Train” (1957), Louis Armstrong (1ª Parte)

De sublinhar que aqui a análise das colcheias teve que levar um novo ponto em consideração: devido à rapidez de andamento desta versão, as colcheias deste tema foram também verificadas para possíveis soluções de notas rápidas; talvez aqui (e pela velocidade do excerto) a nossa análise tenha que passar por standardizar a semínima como “nota padrão”, ao invés dos restantes solos onde tudo abaixo da colcheia swingada é pensado como possível solução de uma nota rápida.

³⁴ 68 em 183 (37%).

No entanto, neste solo, coloca-se um problema de análise: algumas das sílabas existentes combinam várias funcionalidades pela seu formato, registo ou figura rítmica adjacente; nesse sentido, podemos referir que o “d” como consoante é pensado para as notas mais rápidas do solo mas também podemos definir a sua utilidade para a figura da colcheia em questão (o “b” é também por vezes uma consoante que aparece).

Imagem 8: Solo “Take The A Train” (1957), Louis Armstrong (2ª Parte)

O segundo solo da artista é pouco posterior ao primeiro (3 anos depois para ser mais exato). Apenas de sublinhar que existe um outro solo do mesmo tema pela mesma artista (talvez até o mais conhecido e estudado das duas performances). Não iremos analisar a famosa versão do tema “How High The Moon”³⁵, mas sim a versão de 1960, muito semelhante e igualmente conhecida como referência na linguagem e vocabulário. De referir que ambas as versões têm semelhanças com outro solo seu ainda anterior³⁶. Na verdade aqui poderemos falar, eventualmente, num scat “pensado”, só pelo facto de haver três versões semelhantes entre si.

Este exemplo em particular foi difícil de analisar no sentido de encontrar padrões básicos para certas funções já anteriormente referidas; mas começemos pelos recursos das notas agudas: embora não pareça existir qualquer consenso na utilização de consoantes neste exemplo, mantém-se a abordagem da vogal “i” para notas agudas³⁷; no entanto, este solo tem a peculiaridade de, tanto num registo agudo como num mais grave, utilizar o “u”

³⁵ 1957.

³⁶ Existe também uma versão de 1947 com bastantes semelhanças às duas versões anteriormente referidas.

³⁷ 14% da totalidade do solo.

como vogal (quer esteja em evidência na sílaba ou não)³⁸. Em notas mais longas³⁹ o foco não parece ser a vogal, mas sim a consoante⁴⁰, o "b" é visto como uma solução quando cada uma das notas cantadas tem 1 tempo e meio ou mais e para notas curtas⁴¹ a vogal "u" tende constantemente a ser utilizada (mais padronizada no caso das colcheias existentes durante o solo).

How High The Moon - Ella Fitzgerald Solo (1960)

Nancy Hamilton & Morgan Lewis Transcrição: Gabriel Soares

The image shows a musical score for the song "How High The Moon" by Ella Fitzgerald. It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line with chord symbols. The lyrics are: "Bu... bih uh bih bi u di di dli u dn dah ba uh biuh buh di uh dih di u dn dih dih u ru di di u biuh uh di uh daum daum daum di bu eh bih bih di ru ruh a ba iuh bi we boh oh bih bah ba weu oh bih dah bah bi iuh be u l neh reh dih dah bah bu bih di ri di ru di di di du duh duh duh duh riubah bi bi uh dn dah ba uh ba uh dn dih bih uh be bah ba uh hm boh beh ah bih bih uh bah bih bih uh bih bah beh buh dih uh lhi rih dih uh daoh bih uh bah oh bih hum bah hum bih hum beh hum beh hum bah hum beh hm buh dih ih dn dih dn dih bih ah bah bih bih uh dih bah bih bih hm buh bih dih uh di ruh hm bah bah bih buh dih uh ri riuh ri uh dn dah dn do eh bih".

Imagem 9: Solo "How High The Moon" (1960), Ella Fitzgerald (1ª Parte)

³⁸ 5% da totalidade do solo.

³⁹ 4,5% da totalidade do solo.

⁴⁰ O que não faz grande sentido de ser tomado como um padrão pois numa nota longa o foco é sempre a vogal com que se estende o valor da nota até ao seu final...

⁴¹ 14% da totalidade do solo.

Por fim, temos uma novidade na análise ainda não introduzida no universo de soluções da artista: tercinas. Embora estas tercinas não apareçam substancialmente neste exemplo (olhando) para a totalidade do solo, a verdade é que em todas a solução é a mesma combinação de letra: "du-de-lhih".

42 D_6^{maj7} C_9 $C_7(b_9)$ Fm_7 G_9 $C_7(b_9)$
 bih uh bah oh bih uh dn dah buh bih_ bih_ bih uh dn dah do deh_ ah

46 Am_7 Dm_7
 du de lhih du de lhih du de lhih du de lhih du de lhih du de lhih du de lhih du de lhih

48 Gm_7 C_7
 du de lhih dih be bih bih dih dih uh bm bah boh eh ah

50 $F\#maj_7$ $F\#maj_7$ Fm_7 Bb_7
 bih bih uh bm bih bm bih bih_ bih bah_ bih dih u bih bah bih bih_ hm bu bih_ dih

54 $Ebmaj_7$ $Ebmaj_7$ Ebm_7 Ab_7
 u rih ruh dn dah doh dih_ buh_ dih uh rih ru rih ru lhn dah doh deh_ bih

58 D_6^{maj7} C_9 $C_7(b_9)$ $F\#maj_7$ Gm_7 C_7
 bih uh bah oh bih uh dn dah bu bih_ bih_ dih uh dn dah du deh_ dih

62 Am_7 D_7 Gm_7 C_7 F_6 Gm_7 C_7
 uh dih uh dah u bah u bah u bah u bih u bah u buh bih_ bih_ bih_ buh_ bih

66 $F\#maj_7$ $F\#maj_7$ Fm_7 Bb_7
 ih ah uih_ ah ih_ ih ah iuh_ ah ih

70 $Ebmaj_7$ $Ebmaj_7$ Ebm_7 Ab_7
 ih bih uh dn dah bih uh dn duin' duh du_ lhi a bah_ bih u bah u bah u dn deh dih bah_

74 D_6^{maj7} C_9 $C_7(b_9)$ Fm_7 G_9 $C_7(b_9)$
 bih dih dih dih dih dih dih_ biuh dih dih bah oh ah du lh

78 Am_7 Dm_7 Gm_7 C_7
 uh n de uh dn duh uh_ dn duh du du uh dn dih uh bauh_ bauh bih ih

Imagem 10: Solo "How High The Moon" (1960), Ella Fitzgerald (2ª Parte)

Seria interessante tentar perceber se esta sílaba é realmente uma constante utilizada no mesmo padrão rítmico em outras situações performativas de Scat nos solos da artista ou se, em tempo real, a artista decidiu que faria sentido manter a mesma sílaba de maneira a recriar o efeito tímbrico e rítmico do que realmente queria na ocasião.

Observando a quantidade de informação analisada, a verdade é que o número das sílabas utilizadas é maior do que nos solos anteriores (entre 50 a 60 sílabas por norma em cada solução), mas olhando para os valores percentuais⁴² a verdade é que não andam assim tão longe da maior parte dos que foram apresentados anteriormente.

Imagem 11: Solo “How High The Moon” (1960), Ella Fitzgerald (3ª Parte)

Seria também possível, numa fase posterior das observações dos padrões conseguir desenhar uma espécie de cronologia de soluções que pudessem ter aparecido à medida que a sua carreira artística foi evoluindo ou perceber também quais aquelas que possivelmente começaram a ser abandonadas e substituídas por outros com o passar do tempo, averiguando uma possível relação entre a troca de sílabas com um maior amadurecimento da sua performance e das suas ferramentas para criar um determinado efeito.

⁴² 432 sílabas.

Aqui utilizamos informações constantes da tese de doutoramento de Justin G. Binek para compreender se realmente as sílabas utilizadas neste solo são também aquelas utilizadas na nossa transcrição do solo⁴³

The following Syllable Groups comprise greater than 2% of syllabic content:

Oo/Ooh	55 (12.5%)
Dee	45 (10.2%)
Bee	40 (9.1%)
Bah	31 (7.0%)
Doo/Dooh	29 (6.6%)
Dn	26 (5.9%)
Bih	25 (5.7%)
DI	22 (5.0%)
Dih	20 (4.5%)
Ah	19 (4.3%)
Boo/Booh	19 (4.3%)
Beh/Bey	17 (3.9%)
Ih	16 (3.6%)
Deh	13 (3.0%)
Ee	13 (3.0%)

The six most common syllabic groups (Oo/Ooh, Dee, Bee, Bah, Doo/Dooh, and Dn)

Imagem 12: Tabela “How High The Moon”⁴⁴

Alguns pormenores a ter em conta após a apresentação da tabela, serão: as sílabas “Dee” na tabela, equivalem ao que nós transcrevemos como “dih”; no entanto, no primeiro padrão (“Oo” ou “Ooh”) aí é onde entramos em discordância: temos a vogal dita de várias maneiras: por vezes parece um “u”, outras tem a vogal repetida seguida de h, tornando-a um pouco menos fechada e, apesar de ser mais simples encontrar alguma uniformidade desta maneira a verdade é que não nos parece a melhor abordagem standardizar a vogal desta maneira. Fora este pequeno ponto e algumas diferenças maioritariamente na vogal escolhida (mas sempre muito próximas uma da outra na sua escolha) a verdade é que nos parece haver algum consenso na transcrição do solo em questão.

⁴³ Volto a sublinhar que as outras transcrições foram vistas posteriormente à transcrição dos solos em si.

⁴⁴ BINEK, Justin G. (2017). “The Evolution Of Ella Fitzgerald’s Syllabic Choices In Scat Singing: A Critical Analysis Of Her Decca Recordings, 1943-52” (Dissertação de não editada, Doutoramento em Música). University Of North Texas. Texas. EUA.

2.3. Chet Baker: A Retórica e Querência do Discurso

2.3.1. Baker: “The Honest Scatter”

É bastante curioso que cada vez que penso na figura de Chet Baker e no seu trabalho no sentido de desenvolver o Scat a um nível mais introspetivo (e muito possivelmente de maneira bastante inconsciente) a primeira palavra que nos vem à mente é algo extramusical: honestidade. Filho de instrumentistas e instrumentista desde bastante cedo (trombone inicialmente) (VALK, 2000, pág. 25) este ficou conhecido pelo seu trabalho tanto no ramo vocal, como no uso do trompete no género musical em questão, várias narrativas têm sido exploradas no sentido de comparar o vocabulário do seu Scat com o seu trabalho no Trompete.

Nesse sentido, podíamos interpretar motivos e melodias expostas nos seus solos e perceber que existe de facto uma forte correlação entre os dois, aí reside a força do seu vocabulário: a partir do momento em que encontramos no seu Scat as frases e motivos que ouvimos no seu instrumento e, devido à diferente natureza de ambas as ações, podemos afirmar com alguma segurança que o resultado da sua improvisação é maioritariamente por efeito, altamente premeditado e que o artista ouve em tempo real e na sua maior parte aquilo que expõe em ambas as situações. Agora: de onde vem a informação ?

Talvez seja um ponto altamente curioso que nos leva a ponderar questões extramusicais que têm algum sentido lógico mas não podem ser propriamente validadas da melhor maneira...mas começemos pelo fundamento bibliográfico: variadas vezes o artista foi abordado com a pergunta sobre as suas maiores influências⁴⁵, nomes como Charlie Parker e Dizzie Gillespie⁴⁶ são os primeiros a ser referidos pelo artista; sabemos também que nos anos 50 “a host of other alternative styles emerged on the scene, each with a contingent of devotees: hard bop, West Coast jazz, soul jazz, modal jazz, Third Stream jazz, free jazz” (GIOIA, 2021, pág. 385); mas, partindo do princípio que o verdadeiro foco estilístico e performativo do artista está presente nos trabalhos realizados anteriormente pelo mesmo então de onde vem a postura emblematicamente relaxada e tranquila à qual associamos o núcleo da sua improvisação vocal ?

⁴⁵ Talvez a versão mais recente e atualizada dessa resposta seja o documentário “Let’s Get Lost” realizado por Bruce Weber onde o próprio Chet Baker fala sobre o assunto...

⁴⁶ Nomes icónicos da geração dos 40.

Como diz o autor David Mason: *the most significant characteristic of being a vocalist is that their instrument—the voice—is part of them physically as well as psychologically* (Mason, 2000, pág. 210), mas a verdade é que toda esta realidade *is not the case for instrumentalists* (IBIDEM).

Vocalists develop a particular closeness to the instrument (...) It's your body. It's your emotional life, your mind. We can't divorce ourselves from our instruments, unfortunately. (SANDGREN, 2018, pág. 2). A verdade é que ao ouvirmos Chet Baker cantar, ouvimos um registo claramente identificado com o relaxado, suave e *laid-back* Cool Jazz e West Coast Jazz mas que as influências mais referidas pelo próprio não transmitam essa energia ou postura, não podendo negar que acima de tudo ouvimos o seu carácter e a sua personalidade durante a sua improvisação vocal, mas isto é consciente ou inconsciente por parte do artista? Em “Self-Perception Theory”, de Daryl J. Bem afirma:

Individuals come to 'know' their own attitudes, emotions, and other internal states partially by inferring them from observations of their own overt behaviour and/or the circumstances in which this behaviour occurs. Thus, to the extent that internal cues are weak, ambiguous, or uninterpretable, the individual is functionally in the same position as an outside observer who must necessarily rely upon those same external cues to infer the individual's inner states. (BEM, 1972, pág. 2).

No fundo a *self-perception theory* is an account of attitude implying that individuals will use this knowledge about themselves in subsequent evaluations and might change their actions accordingly. In this way, self-knowledge based on self-perception will motivate change in behaviour, so self-descriptions go beyond being mere descriptions, as individuals infer and modify their emotions, cognitions, and attitudes by observing their overt behaviours. (SANDREN, 2018, pág.5). Então estas avaliações realizadas conscientemente pelo indivíduo sobre o seu próprio carácter podem no fundo resultar em vestígios materiais...

Mas e se estivermos a falar do contexto musical ? A percepção do que sou pode transmitir-se através da arte improvisada no Jazz ? Chet parece um perfeito exemplo de como podemos...até ao final da sua carreira (e vida) o artista demonstrou na sua música improvisada (e acima de tudo no seu scat) parte do seu próprio carácter, nunca nos pareceu uma questão de respeitar uma estética ou um subgénero do Jazz em si mas sim de respeitar a pessoa que o artista realmente era, na música e na vida; nesse sentido os próximos solos analisados são uma prova disso mesmo...

Neste solo são escassas as soluções utilizadas para notas graves, nesse sentido não fornece informação suficiente para análise. As notas longas utilizam também um "a" como vogal mas a consoante utilizada é um "r" suave e não cerra⁵⁰. As tercinas têm a mesma consoante das colcheias ("d")⁵¹ e usam maioritariamente uma vogal aberta: "a".

Esta foi a análise possível num solo de tão pouca densidade; os valores percentuais (e reais) dos padrões são substancialmente baixos, mas uma análise de outros solos do autor da mesma época, como o próximo que vamos apresentar, poderá adicionar algo a esta informação.

Passamos agora para a análise do segundo solo: "You Make Me Feel So Young"⁵² do mesmo ano que o anterior; a escolha de um solo do mesmo ano foi propositada.

You Make Me Feel So Young (Take 5) - Chet Baker Solo (1958)

Josef Myrow & Mack Gordon Transcrição: Gabriel Soares

Imagem 14: Solo "You Make Me Feel So Young " (1958), Chet Baker (1ª Parte)

⁵⁰ 10% da totalidade do solo.

⁵¹ 11% da totalidade do solo.

⁵² O 5º Take utilizado no álbum.

Para as notas agudas temos várias possibilidades: a utilização do "a" como vogal ou por vezes o "d" como consoante (mesmo que às vezes seja com outra vogal como o "e")⁵³, no entanto as notas mais agudas do solo não parece constituir um padrão em termos percentuais, mas é bastante óbvio: o "i" sem qualquer consoante é o recurso utilizado.

Não existe um grande consenso para as notas graves, mas o "r" parece ser a escolha para notas graves⁵⁴, mas para as vogais, o "a" é a mais utilizada. Para notas longas é claramente o "a" a vogal mais escolhida e o "r" parece também ser a consoante mais utilizada⁵⁵, mas nesse caso não parecer ser percentualmente relevante ao ponto de ser um padrão.

Imagem 15: Solo "You Make Me Feel So Young" (1958), Chet Baker (2ª Parte)

No caso das colcheias parece haver uma maior consistência na sua utilização, mas não apenas numa solução⁵⁶; para isso, temos que dividir as soluções encontradas para formular o pensamento e pensar também as colcheias tercinadas existentes no solo, no caso das consoantes duas são fortemente utilizadas: o "d" e o "r", no caso das vogais são o "a" e o "e", atenção: há outras sílabas com "a" e "e" em colcheias durante os solos (o "t" ou o "l" por exemplo) no entanto o padrão parece ser mais uma simbiose de como estas 4 letras se vão juntando durante o solo.

⁵³ 36% da totalidade do solo.

⁵⁴ 10,5% da totalidade do solo.

⁵⁵ 14% da totalidade do solo.

⁵⁶ 46% da totalidade do solo.

CAPÍTULO III: A Pertinência de Uma Pedagogia

3.1. As Sílabas Institucionalizadas

Após décadas de performers cimentando o seu legado através do seu trabalho na improvisação vocal, começa a surgir a ideia (além da necessidade) de uma pedagogia desenvolvida sobre a matéria. Nas palavras de Michelle Wier (WIER, 2015, pág.29) *formal Jazz education was introduced in the late 1940s, but it was almost exclusively tailored to instrumentalists and did not fully begin to take wing until the 1970s. Even then, formal vocal jazz education was still in its infancy (...)*. Será neste período, durante os anos 70, que encontraremos uma geração de scat singers direcionados para uma vertente pedagógica desta arte, como diz Michele Wier (IBIDEM):

Fortunately, the current outlook for meaningful vocal jazz pedagogy and quality role modeling has steadily improved as a second generation of jazz-trained vocal pedagogues has risen to university positions, where they are able to mentor aspiring jazz singers. Over the past ten years or so, the quality of vocal improvisation and ensemble performance at festivals and conferences has greatly improved.

As primeiras lacunas que esta pedagogia tentou atacar foram especificamente *the three areas that seem to need attention in vocal jazz improvisation...an improper use of scat-syllables such that the essence of the jazz concept, style, and interpretation is lost (...)* (AITKEN & AEBERSOLD, 1983, pág.8), é no seio desta institucionalização e pedagogia que percebemos que o nosso objeto de estudo passa a ser uma prioridade:

Primary focus in jazz pedagogy is to become fluent in the language of jazz (bebop) “then say what you want to say” within that language. Scat singing differs from instrumental improvisation in a number of key ways, especially as it pertains to their respective pedagogical needs...unlike instrumentalists, developing a healthy repertoire of syllables is a required task. The importance of singers having fluency with syllables should not be understated. Until a singer is completely comfortable with a repertoire of scat syllables, they are handicapped; nothing they sing during improvisation will sound jazz-authentic. If used skillfully, a singer’s scat syllable choices will model the style and articulation that is characteristic of their instrumental counterparts (WEIR, 2015, pág. 29 e 30).

Mas então, que sílabas começam a ser ensinadas na base pedagógica para o scat singing ? Terão alguma relação na sua base com as soluções⁵⁷ que encontramos nos grandes pioneiros desta forma de arte ? Para isso foi realizado um levantamento bibliográfico para tentar compreender até que ponto a informação destes pedagogos é semelhante às soluções utilizadas pelos mais icónicos solistas vocais.

Começando pelo conhecido método Fredrickson⁵⁸:

The first step in learning to improvise is creating new syllables over a given melody. Select any tune you would like to improvise with and replace the text with the syllables du and dut. Use of the syllable du on the longer note values, and the syllable dut on the shorter note values...now, sing the melody and make up a few of your own syllables. Simplicity is usually the best choice. Here are a few other syllable suggestions that are long sounds: vu, du, shu, wee, vee, zee, bee, vah, dwee, and skwee. Here a few other syllable suggestions that are short sounds: dop, bop, vop, dot, bot, zot, and dit. Practice these syllables and others until you find the ones that feel right for a particular rhythmic articulation, inflection, or melodic interpretation that you desire. Here is the Scat Blues with other syllables (FREDRICKSON, 2009, pág.3 e 4).



Imagem 16: Método Fredrickson, *The New Scat Singing Method* (2013)⁵⁹

⁵⁷ Ou pelo menos semelhantes na sua fonética.

⁵⁸ Do autor com o mesmo nome.

⁵⁹ FREDRICKSON, Scott (2009). *The New Scat Singing Method*. Scott Music Publications. California, EUA, pág. 8.

No “The Scat Singing Dialect: An Introduction to Vocal Improvisation” de Michelle Weir a mesma começa por afirmar o seguinte (WEIR, 2015, pág. 31):

Syllables: Most jazz improvisation at medium or faster tempos is eighth-note dense: eights are the meat and potatoes of swing feel. For an improviser to accommodate the common consecutive eighth note melodic lines, it is best to use paired syllables such as “doo-ya”. Paired syllables allow for more legato than a singular syllable.



Figure 6. The River of Eighth Notes



Figure 8

*Imagem 17: The Scat Singing Dialect: An Introduction to Vocal Improvisation*⁶⁰

No que diz respeito a sílabas em específico faz apenas mais uma referência no seu trabalho, relacionada com “ghost notes” (IBIDEM):

Ghost notes are usually sung using a voiced consonant such as “n” and are notated with either a small “x” instead of the note head (with the note head in parenthesis) or in this case with the syllable in parenthesis.

⁶⁰ WEIR, Michele. (2015). “The Scat Singing Dialect: An Introduction to Vocal Improvisation” (Choral Journal, Volume 55, Number 11), Los Angeles: University of California, pág. 32.

Apesar de parte do trabalho ser bastante direcionado para esta questão, a autora acaba por não comentar o porquê de todas as suas escolhas⁶¹, acabando por se dirigir apenas a algumas delas, mas nos exercícios realizados⁶² podemos perceber que a ideia das vogais abertas e de consoantes como o “d” ou o “b” continuam a ser as mais utilizadas preenchendo quase a totalidade dos exercícios.

Analisando agora a informação que pertence à dupla Gene Aitken & Jamey Aebersold (sendo o segundo dos pedagogos mais utilizados numa aprendizagem inicial da linguagem jazzística), neste caso os dois argumentam um pouco contra os autores anteriores:

Specifically, the three areas that seem to need attention in vocal jazz improvisation are...the improper use of scat-syllables such that the essence of the jazz concept, style, and interpretation is lost (...) choosing overused scat-syllables like “do-bee, do-bee” or “do-ba, do-ba”, not only produce an un-flowing, angular, non-musical sound, they destroy the basic fundamental interpretation of the jazz line (...) (AITKEN & AEBERSOLD, 1983, pág. 9)

Este argumento não só faz todo o sentido como talvez até tenha sido verdadeiramente o “mindset” dos primeiros pioneiros quando começaram a desenvolver o seu próprio scat: o valor da sílaba como uma espécie de onomatopeia que traduz ritmo, groove, até instrumentação e expressividade, diferenciando a escolha do efeito obtido, existem também fortes comparações com a utilização da língua no desenvolvimento das consoantes como um sopro utilizaria a mesma:

There are numerous scat-syllables available that are correct...the criteria are: they must flow, be in the jazz style, and facilitate the interpretation of the jazz line. No one group of syllables is better than another unless it makes the jazz interpretation concept better (...) Another concept when singing scales or any group of eighth notes in any pattern that makes it more correct, is the imitation of the instrumental back-accent, or off-beat tonguing. Literally interpreted in jazz music, an instrumentalist would use a legato tongue sound, with no break in the air stream, and lightly articulate only the off-beatnotes. A vocalist must approach the interpretation of the eighth note the same way. The articulated, off-beat note in vocal jazz is usually a softly accented consonant, while the slurred-to note on the beat is usually a modified vowel sound (...) This is true no matter if the example is used in a vocal jazz improvisation solo, or appears in written form in a vocal jazz chart. Incorrect use of scat-syllables is perhaps one reason why so many published charts employing scat-syllable are hard to sing, and harder to make swing.

⁶¹ Ou se a encontrou num outro estudo ou trabalho...

⁶² Anexos 1 a 5.

The vocal scat-syllable sounds just don't imitate the jazz instrumental sounds. The same concept should be evident when "vocal-eze" is employed (using words instead of scat-syllables)...the words must mimic the interpretation of the instrumental jazz line. (AITKEN & AEBERSOLD, 1983, pág. 9 e 10)

Por fim faremos referência a um último forte exemplo de toda esta pedagogia: o livro "Scat!" de Bob Stoloff. Este autor parece partilhar das mesmas reservas na utilização das sílabas como os autores do trabalho anterior:

The first question many novice level students ask is: "Which syllables should i use to scat ?" (...) although i believe that scat syllables should be unpredictable result of spontaneous musical expression rather than the primary focus of vocal improvisation, traditional scat singing does use particular syllable combinations that can be learned much as one learns a foreign language (...) the most frequently used vowels in traditional scat singing are ah, ee and oo. Syllable combinations with 2 vowels...must be used with reserve. Du-be da-be, for example, may sound trite after several repetitions. Try combining these 2-syllable rhythms with triplets such as du-ee-a to alleviate this common problem (STOLOFF, 1998, pág. 15).

As sílabas, vogais e consoantes parecem também andar dentro do esperado: "d" ou "b" como consoante (o mais comum é utilizar as mesmas nessa ordem), vogais abertas, numa tercina a utilização de uma vogal sozinha na segunda colcheia⁶³, tudo dentro dos moldes anteriormente encontrados.

Nos solos analisados anteriormente houve realmente uma tentativa de emparelhar as sílabas constantemente nos exemplos das colcheias, com vogais semelhantes às que são utilizadas, além disso, e por norma, as vogais mais abertas tal como o "a" ou o "e" são as mais utilizadas; agora, surge um problema: nenhum dos autores justifica o porquê da força destas sílabas em comum como base para o seu uso, porquê um "d", por exemplo ?

Aqui parece-nos claramente que entra em jogo não a força da consoante em si desprovida de contexto, mas a sua utilização num dialeto ou fonética em específico: Será que a mesma consoante teria o mesmo valor quando aplicado no som original de uma diferente língua? No fundo, se o "feel" que nós queremos que todas estas letras traduzam faria o mesmo sentido quando aplicadas num dialeto diferente...

⁶³ A terceira pode variar tendo por vezes a utilização de uma vogal isolada ou de uma vogal com um "y" antes.

CAPÍTULO IV: O Caso de Estudo Português

4.1 Adaptação do “Modelo Madura” ao caso Português

Neste capítulo iremos tentar obter alguma informação sobre os padrões silábicos (se é que algum existe) que dois dos nossos inquiridos utilizam e de onde poderão ter vindo os mesmos. Para isso inspirei-me no estudo da professora Patrice Madura (WARD-STEINMAN, 2008), que afirma: *the purpose of this study was to identify the factors underlying vocal improvisation, with a focus on the roles of convergent and divergent thinking, as well as to identify relationships between participants' previous musical experiences and vocal improvisation skill* (WARD-STEINMAN, 2008, pág. 7); nós apenas vamos usar parte destes objetivos para obter resposta á nossa pergunta.

Para podermos escolher que amostra utilizar basei-me novamente no modelo de estudo anteriormente referido⁶⁴ e escolhi propositadamente dois inquiridos com diferentes anos de convivência com a linguagem do Jazz:

- 1º Inquirido – Mestrado
- 2º Inquirido – Licenciatura

A professora Madura refere sucintamente o trabalho que pretende realizar com o seu modelo nos alunos que inquiriu:

In this study, the author investigated factors underlying vocal improvisation achievement and relationships with the singers' musical background. Participants were 102 college students in Australia and the United States who performed 3 jazz improvisations and 1 free improvisation. Jazz improvisations were rated on rhythmic, tonal, and creative thinking criteria; free improvisations were rated only on creativity criteria. The results are as follows: (a) A significant difference was found between jazz and free improvisation achievement; (b) extensive jazz experience, especially study and listening, was found to be significantly correlated with vocal improvisation achievement; (c) 3 factors were found to underlie jazz improvisation: jazz syntax, vocal creativity, and tonal musicianship; and (d) 3 factors were found to underlie free improvisation: musical syntax, vocal creativity, and scat syllable creativity (IBIDEM, pág. 5).

⁶⁴ “Participants' ages ranged from 18 to 34...” (WARD-STEINMAN, 2008, pág.7).

Para desenvolver os exercícios a realizar utilizamos o texto de Wendy Hargreaves onde a mesma afirma o seguinte:

Presented here are five statistically significant characteristics which differentiate vocalists' experiences from other jazz musicians. These are: the singers' preference for learning by imitation, their use of chords to find starting notes, their reliance on aural feedback, their greater sense of personal risk in improvisation, and their desire to be comfortable when performing lyrics (HARGREAVES, 2013, pág. 383)

Mais à frente no seu estudo a autora refere também o seguinte:

To test how familiar vocalists are with an experience of learning songs quickly through imitating, the survey asked, 'Do you usually find it quicker to learn a new song by listening and imitating rather than reading music?' Fifty-nine per cent of vocalists indicated 'yes' compared with only half that number who indicated 'no' (30%). The remaining 11% indicated that they never learn songs by reading music. If those who indicated 'yes' are combined with those who indicated that they never learn by reading, there is a potential 70% of vocalists who may be experiencing a sense of speed when learning music by imitation (IBIDEM, pág.384)

No sentido de continuarmos a tendência que parece obter melhores resultados didáticos no caso dos cantores⁶⁵ e utilizarmos duas das observações registadas no artigo decidi não entregar a partitura dos excertos, mas sim apenas o registo áudio para que pudessem imitar o mesmo da maneira mais orgânica e simples possível.

No caso do repertório entregue voltei a reciclar algumas das ideias do estudo analisado:

Participants were instructed to improvise to four tasks: 12-bar Blues in F (4 choruses), Rhythm Changes in D-flat (2 choruses), Summertime in d minor (3 choruses), and a totally free improvisation. The first two were chosen because they are regarded as being the two most important chord progressions in jazz, with the Blues being relatively easy to improvise to because of familiarity and the "I've Got Rhythm" Changes because "they are a challenge to any musician" and "lay an extremely strong foundation for learning the hundreds of other songs in the jazz vocabulary" (Aebersold, 1991, pp. 2-3). Summertime was added to examine how a participant would improvise to a well-known jazz standard that is typically sung with lyrics.

⁶⁵ Sendo que o artigo é realizado com uma amostra de cantores de Jazz.

No fundo repertório nada complexo e bastante referencial na área para qualquer grau de formação, certamente um ou outro excerto algo mais complicado para poder tentar obter alguma informação que de outra maneira não poderia fazer⁶⁶ e tentar obter ferramentas e soluções para as mais variadas situações, nesse sentido acabei por escolher os seguintes excertos:

- Charlie Parker – “Cherokee” (1942), um excerto em tempo rápido com colcheias, tercinas, notas agudas e “dissonâncias”⁶⁷
- Ella Fitzgerald – Blue Skies (1958), um excerto ponderado também para colcheias e para o registo grave
- Ella Fitzgerald – “Take The A Train” (1957), excerto para o registo grave de cada inquirido e colcheias
- Chet Baker – “Do It The Hard Way” (1958), para colcheias, tercinas e algumas notas longas
- Maynard Ferguson – “A Night In Tunisia” (1994), um excerto para sílabas no Latin groove feel (excerto de colcheias)
- Paul Desmond – “Samba Cantina” (1964), um excerto com um groove Bossa Nova para perceber se com este groove feel o resultado obtido pelo cantor se altera (maioritariamente colcheias)

Por fim, e aqui tentamos divergir-nos bastante do modelo da professora Madura, além de modificarmos o modelo de modo a incorporar study-cases e não uma amostra no sentido do termo, desenvolvemos um questionário para tentar compreender se haverá algum outro fator exterior ao Jazz, mas ainda dentro do universo musical, que possa influenciar os inquiridos nas soluções que utilizam nos seus excertos (neste caso volto a sublinhar: nenhum dos inquiridos leu as perguntas do questionário antes de fazer e entregar os excertos).

A ideia inicial foi tentar desenvolver uma tabela com as informações de 10 inquiridos de maneira a criar uma base percentual forte na procura de possíveis afirmações a realizar sobre estes padrões, no entanto, devido à escassez do número de respostas e exercícios realizados⁶⁸ não foi possível desenvolver tal modelo no presente trabalho, em vez disso foquei-me nos exemplos que recebi para poder pensar os mesmos como dois modelos study-cases susceptíveis de serem comparados um com o outro.

⁶⁶ O primeiro excerto a 240 BPM's para tentar perceber alguma informação de sílabas em tempos rápidos.

⁶⁷ No fundo nada que não face parte do vocabulário Bop da altura, mas como o cantor tem sempre intrínseco a si uma forte relação com o centro tonal tive que utilizar este termo para referir o que sai desse universo auditivo...

⁶⁸ Todos os inquiridos foram contactos 6 meses antes do prazo de entrega do trabalho.

4.2. Padrões Silábico-Fonéticos “Amostrais”: Os Dados Obtidos

Neste subcapítulo irei relatar a informação obtida nos excertos e nos inquiridos realizados para posteriormente tentarmos chegar a alguma conclusão sobre a utilização de certas sílabas e padrões com cantores em solos portugueses (se é que esses padrões realmente existem).

Começando pelo primeiro exemplo, um inquirido com o grau de Mestre. Logo a partir do primeiro⁶⁹ excerto podemos observar que, no caso das colcheias, as consoantes mais utilizadas são o "d" e o "r" enquanto as vogais são o "a" e o "o"⁷⁰, o caso de notas cantadas num registo mais alto há quase sempre um "i" como vogal (associado por vezes a outra vogal e consoante)⁷¹, nas tercinas apesar de não haver qualquer consistência nas consoantes utilizadas a vogal utilizada é sempre o "a"⁷².

Charlie Parker - Cherokee 1942 (Colcheias, Tercinas, Registo Agudo e Tempo Rápido e Dissonâncias)

Lu bo doh dui pa ra ra yo da yo ro ro ru ru ru reh eh yo dn

do do do dah dei yo bah bah bah daih oh ih oh dei

Imagem 18: Exercício 1 (1º Inquirido)

⁶⁹ Excerto com velocidade de 240 BPM's, um excerto relativamente rápido.

⁷⁰ 69% da totalidade do excerto.

⁷¹ 13% da totalidade do excerto.

⁷² 19% da totalidade do excerto.

No segundo exercício a solução das colcheias não muda muito em relação ao anterior, as consoantes mais utilizadas são o "d" e o "r" mesmo com um tempo mais lento, o "a" desaparece como vogal mas o "o" permanece⁷³, notas graves mais uma vez é equiparável com o que vimos das soluções dos primeiros autodidatas, vogais mais escuras e fechadas com o "u" e o "o" são utilizadas, no que diz respeito à consoante, é sem dúvida o "r" a mais utilizada⁷⁴.

Ella Fitzgerald - Blue Skies 1958 (Colcheias, Registo Grave)

6 $\text{♩} = 160$

Dei____ deh dn deih bah ruh duh duih reih dn deih duih
ruh duh

9

reh dn deih yo roh ruh duh roh roh roh roh roh teh reh ruh
roh ruh duh roh roh roh roh

Imagem 19: Exercício 2 (1º Inquirido)

Passando para o exercício 3, o mesmo tipo de informação encontrada anteriormente: as consoantes mais utilizadas são o "d" e o "r" e a vogal mais utilizada é o "a"⁷⁵, no caso do registo grave novamente vogais mais escuras com o "u" e o "o" são utilizadas para cantar num registo mais grave e mais uma vez a consoante mais utilizada é o "r"⁷⁶

Ella Fitzgerald - Take The A Train 1957 (Colcheias, Registo Graves)

11 $\text{♩} = 180$

Duh teh teih pah ruh tuh dih ra duh ruh duih lah rah roh rah loh rah roh da uah
duh ruh roh rah rah

Imagem 20: Exercício 3 (1º Inquirido)

⁷³ 70% da totalidade do excerto.

⁷⁴ 33% da totalidade do excerto.

⁷⁵ 60% da totalidade do excerto.

⁷⁶ 35% da totalidade do excerto.

O excerto número 4 tem primordialmente a mesma solução nas colcheias, o "d" como consoante⁷⁷, nada muda nesse sentido; no caso das tercinas nada concorda com o anterior, não só as vogais são diferentes da que é utilizada no primeiro exemplo ("a") como desta vez nenhuma das tercinas é associada a uma consoante; e no caso de soluções utilizadas para notas longas também não existe qualquer concordância, numa situação utiliza vogais isoladas, numa outra já utiliza uma consoante e não parece existir nenhuma vogal em específico para o efeito.

15 $\text{♩} = 170$ Chet Baker - Do It The Hard Way 1958 (Colcheias, Tercinas, Notas Longas)

19
ruh deh eh duh duh dn duh oh ih oh oh oh doh dih

Imagem 21: Exercício 4 (1º Inquirido)

No excerto número 5 parece haver uma mudança de comportamento face a um balanço e groove diferente; nas sílabas utilizadas especialmente nas colcheias, o "r" torna-se bem mais preponderante durante todo o solo e temos a ausência do "d" que temos visto em todos os presentes exemplos⁷⁸, o mesmo continua a acontecer quando notas mais curtas (que a nossa colcheia "standardizada"), o "r" continua a ser a solução mais utilizada no entanto parece haver uma escolha de vogais mais concisa entre o "e" e o "u"⁷⁹.

21 $\text{♩} = 180$ Maynard Ferguson "A Night In Tunisia" 1994 (Latin Groove)

24
ruh ruh ruh ruh reh ruh reh ruh reh ruh reh ruh reih

Imagem 21: Exercício 5 (1º Inquirido)

⁷⁷ 38% da totalidade do excerto.

⁷⁸ 44% da totalidade do excerto.

⁷⁹ 25% da totalidade do excerto.

No excerto 6 a mesma situação do excerto anterior persiste: o "r" torna-se bem mais preponderante durante todo o excerto, a ausência do "d" que podemos observar nos excertos com swing feel e também ao contrário de excertos com swing feel as vogais são semelhantes às escolhidas no excerto latin: o "e" e o "u"⁸⁰ e no caso das notas num registo vocal mais alto não existe nenhum conceito na utilização de qualquer sílaba.

Paul Desmond - Samba Cantina 1964 (Ritmo de Bossa Nova)

26 ♩ = 150
Tih rah roh ruh roh reh ruh ruh rehp teh ah_

28
_ tuh ruh ruh reh ruh ruh leh tih ah_

Imagem 22: Exercício 6 (1º Inquirido)

Passando agora para os excertos do 2º Inquirido e começando pelo primeiro excerto, as soluções são bastante parecidas durante todo o excerto, sendo difícil perceber a especificidade de alguma das situações em questão. Começando pelas colcheias, a sílaba utilizada é sempre a mesma sílaba "uh"⁸¹ bem como nas notas agudas⁸² e nas tercinas⁸³ deste primeiro exemplo.

Charlie Parker - Cherokee 1942 (Colcheias, Tercinas, Notas Agudas e Tempo Rápido e Dissonâncias)

♩ = 250
Puh uh uh uh_ uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh

4
uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh uh

Imagem 23: Exercício 1 (2º Inquirido)

⁸⁰ 60% da totalidade do excerto.

⁸¹ 69% da totalidade do excerto.

⁸² 15% da totalidade do excerto.

⁸³ 19% a totalidade do excerto.

Passando para o segundo excerto, neste caso podemos dizer que o "r" é a consoante mais utilizada definitivamente, no entanto as vogais vão rodando constantemente no solo entre o "a", o "o" e o "u"⁸⁴ e no que toca às notas graves existentes podemos dizer que as soluções são bastante concisas, no entanto existe um problema: é que, como coincidem com as soluções utilizadas pelas colcheias, parece que o facto de ser uma nota num registo mais grave não é relevante para a utilização da sílaba, mas apenas o fato de ser uma colcheia, independentemente do registo onde a mesma se encontra⁸⁵.

Ella Fitzgerald - Blue Skies 1958 (Colcheias, Registo Grave)

6 ♩ = 160
Leih_ rah ruh uh rah oh roh reih rah roh uh leih_

9
rah ruh uh rah uh rah uh rah roh roh roh tah uh oh
uh rah uh rah roh roh

Imagem 24: Exercício 2 (2º Inquirido)

No terceiro excerto temos a mesma solução para colcheias que já vimos anteriormente, podemos definitivamente dizer que o "r" é a consoante mais utilizada, no entanto as vogais vão rodando constantemente no solo entre o "a", o "o", desta vez o "u" não é utilizado como vogal⁸⁶ e no registo grave temos o mesmo problema do anterior, o que é utilizado não parece ser funcional para as notas graves, mas sim por as figuras serem colcheias⁸⁷

Ella Fitzgerald - Take The A Train 1957 (Colcheias, Registo Grave)

11 ♩ = 180
Ah ah ah Lheh uh rah reh rah ruh rah reih tah rah roh rah tah rah ruh roh roh_
ruh rah roh rah

Imagem 25: Exercício 3 (2º Inquirido)

⁸⁴ 78% da totalidade do excerto.

⁸⁵ 22% da totalidade do excerto.

⁸⁶ 50% da totalidade do excerto.

⁸⁷ 25% da totalidade do excerto.

No caso das colcheias do excerto número quatro, o "r" volta a ser a consoante utilizada, o "a" e o "o" são as vogais mais preponderantes em todo o excerto⁸⁸, falando das tercinas, se considerado com o primeiro excerto duas destas as tercinas utilizam apenas vogais mas nada em conclusivo, nada parece ser utilizado em específico⁸⁹, por fim as notas longas deste excerto: mesmo tendo poucos exemplos a solução parece ser a utilização de vogais mais fechadas ("o" ou um "u") sem qualquer consoante⁹⁰.

15 ♩ = 170 Chet Baker - Do It The Hard Way 1958 (Colcheias, Tercinas, Notas Longas)

Lah ruh rah uh___ deih oh___ toh reh oh rah

19

oh rah oh rah oh rah doh dah tah ih ah roh rah oh

Imagem 26: Exercício 4 (2º Inquirido)

Estes próximos dois excertos têm um comportamento e um resultado um pouco diferente em comparação os mesmos do inquirido anterior. Começando pelo quinto excerto, assim como no primeiro exemplo, as vogais utilizadas nas colcheias não são precedidas nem antecipadas por qualquer consoante; nesse sentido, podemos dizer que a alteração do balanço do exercício não muda em nada a solução utilizada por este segundo inquirido⁹¹ e no caso das notas curtas a solução utilizada aqui é diferente das suas colcheias, quase todas utilizam uma consoante e a maior parte das vezes a mesma é o "r", mas já vimos em exemplos anteriores a utilização do mesmo recurso em colcheias swingadas por isso, apesar de diferenciar a figura padrão de figuras mais rápidas não compreendemos se a solução é utilizada devido á mudança natural do groove do excerto⁹².

⁸⁸ 63% da totalidade do excerto.

⁸⁹ 8% da totalidade do excerto.

⁹⁰ 13% da totalidade do excerto.

⁹¹ 63% da totalidade do excerto.

⁹² 25% da totalidade do excerto.

Algo semelhante vai acontecer no excerto final, pois tentamos elaborar a mesma linha de pensamento, mas com um groove diferente em mente.

Maynard Ferguson "A Night In Tunisia" 1994 (Latin Groove)

21 ♩ = 180
Oh oh oh ih oh oh oh oh oh oh oh ah oh ah oh ah oh ah oh

24
ah oh ah oh teh roh leh roh leh roh leh roh rah

Imagem 27: Exercício 5 (2º Inquirido)

Por fim, o excerto número seis: neste exemplo, volta a acontecer uma situação semelhante: tal como no primeiro exemplo, a verdade é que só temos vogais (com "a" e "u") sem qualquer consoante para cantar estas colcheias, mas a mesma solução é utilizada no primeiro excerto onde o mesmo é swingado, nesse sentido não parece haver uma reação da solução ao groove⁹³ e nas notas mais agudas desta vez parece não haver nenhuma solução em específico para este caso em específico

Paul Desmond - Samba Cantina 1964 (Ritmo de Bossa Nova)

26 ♩ = 150
Uh ub uh uh uh uh uh uh uh uh uh ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah

Imagem 28: Exercício 6 (2º Inquirido)

⁹³ 85% da totalidade do excerto.

4.3. Inquérito e Reflexão Sobre As Informações Obtidas

Para trabalharmos estas reflexões é necessário partilhar as perguntas e respostas dadas ao questionário por cada um dos inquiridos, começando pelo primeiro inquirido⁹⁴:

1º Inquirido

1. a) Sim
b) Plataformas digitais e redes sociais
2. Antes desse período também sim
3. Sim, sinto
4. Antes de estudar jazz não pensava previamente nas sílabas a utilizar, mas após começar a estudar jazz passei a dar importância à utilização das sílabas
5. Amy Winehouse, Ella Fitzgerald, Rita Maria, Maro

Imagem 29: Questionário (1º Inquirido)

Podemos observar que, apesar do inquirido dizer que outras culturas são preponderantes no seu percurso musical antes e durante o seu percurso académico, para a elaboração dos seus padrões silábico-fonéticos⁹⁵, ao fazer scat singing as soluções jazzísticas fazem-se sentir de maneira bastante preponderante; a resposta à pergunta número 4 talvez possa dar vestígios de como isso acontece visto que, desde o início (e durante) o percurso académico desenvolvemos uma urgência em pensar as nossas sílabas para resolver certos problemas performativos, por isso, quando confrontada com um excerto ou exercício talvez esse tenha sido esse o *mindset* que se estabeleceu para ponderar as sílabas *a priori*, o que poderá indicar que nos presentes exemplos não temos aquelas que se podem associar a um género ou sonoridade diferente (fruto das influências do inquirido) mas aquelas que simplesmente estabelecem uma melhor relação com um exercício bem executado. Por fim, de referir também que dois dos artistas com os quais o inquirido sente mais afinidade e influência são nomes do Jazz, e os outros dois com vestígios existentes nessa mesma linguagem, mais uma vez uma forte ligação dos seus exemplos com a conduta jazzística, agora se posso afirmar que compreendemos na totalidade de um vem a maior parte da sua informação, decerto que não.

⁹⁴ Ver perguntas realizadas no Anexo 8.

Por fim, passando para as respostas ao questionário do segundo inquirido, estes foram os dados que obtive:

2º Inquirido

1. a) Sim.

b) Sempre mantive contacto com outras culturas musicais para além do Jazz que fazia parte do dia-a-dia da minha formação académica. Outras vertentes do Jazz (mais modernas com influências na música Soul e Hip-Hop) inspiraram-me a cantar o “Jazz académico” de uma forma mais libertadora. Algumas delas mais próximas do Jazz, outras menos. Através do Youtube, bandcamp, idas a concertos, e de uma banda de covers que tive nessa altura.

2. Antes desse período explorei, para além do Jazz, o Soul, neo-soul, bossa-nova, funk, indie-pop.

3. Sim.

4. Em registo de estudo, depois da frase/solo estar mais automatizado penso sempre nessa parte, e de como a deixar mais fluída. Se forem frases com pouca densidade rítmica penso que é algo mais intuitivo e procuro a vogal que fizer mais sentido.

5. Nesta fase têm sido algumas das minhas influências em performance a cantora Nai Palm, o princípio do minimalismo, a banda Moonchild, e o álbum “Flower boy” de Tyler, the Creator.

Imagem 30: Questionário (2º Inquirido)

No caso deste segundo exemplo, a informação certamente dilui mais ou pouco (em todos os sentidos), um grau de formação menor por parte do inquirido é certo, mas existem outros possíveis indícios que nos fazem ponderar porque é que as soluções deste segundo exemplo se manifestam um pouco mais longe do vocabulário dos primeiros autodidatas bem como dos trabalhos pedagógicos que enumeramos: apesar de, tal como no primeiro exemplo, algumas estéticas musicais já estarem presentes no percurso do inquirido antes do início da sua formação e permanecerem nos dias de hoje, os nomes referidos como influências performativas não estão relacionados com os anos de pedagogia estudada, mas sim com as influências referidas na primeira pergunta, apesar de todas elas terem alguma essência jazzística no todo da sua sonoridade; acrescentando a essa ideia um grau de formação menos elevado demonstrado pelo segundo inquirido e podemos estar perante as razões que fazem com que as soluções mantenham alguma distância face ao historial jazzístico que demonstramos anteriormente.

5. Conclusão

O que tentei desenvolver com o presente trabalho, foi um possível modelo que pudesse ajudar a criar coesão entre toda esta informação ao mesmo tempo que começamos a tentar responder à complexidade que é a arte performativa do Scat quando relacionado com o pensamento e a ação humana: o que pensamos, e o porquê de assim pensarmos, como e porque reagimos de determinada forma (tudo isto durante a prática performativa do scat singing). A verdade é que muito trabalho ainda pode ser realizado neste sentido, juntando mais informação documental e historicamente informada através destas linhas de pensamento podemos compreender não só melhores soluções possíveis face aos desafios performativos que nos são colocados, modelos pedagógicos mais direcionados a quem aprende esta arte, como documentar da melhor maneira todo o percurso de quem desenvolveu toda uma maneira de estar na música com esta ferramenta.

Infelizmente através dos dados obtidos (e da sua escassez) não é possível tirar conclusões gerais sobre a pergunta com a qual nos comprometemos no início deste trabalho (“na minha realidade portuguesa, enquanto cantor de jazz, virão os meus padrões silábico-fonéticos dos artistas e da estética jazzística que estudo, de preferências e estéticas adjacentes ao género, de ambos, ou será que em nenhum deles encontro uma resposta ao problema?”), no entanto, isso não significa que o desenvolvimento deste modelo não nos permita encontrá-las e que a resposta à complexidade de toda esta pergunta e suas questões adjacentes sejam um “não” na relação que tudo isto tem com o scat singing...podemos no entanto, afirmar que:

- Sim, nos métodos pedagógicos existentes alguns encontram as suas soluções para os padrões silábico-fonéticos a utilizar no scat singing, alguns ao ponto delas se tornarem orgânicas e não pensadas.
- Sim, os gostos pessoais podem também ser uma resposta que nos leva para mais longe das soluções já existentes no género.
- Sim, os artistas que nos influenciam podem ser um ponto de partida para nos ajudar a desenvolver essa ferramenta, quer a mesma viaje no sentido das soluções documentadas pelos primeiros autodidatas e pedagógicas, quer não.

De sublinhar que o presente modelo de trabalho se torna desafiante e difícil de desenvolver em termos práticos, exemplificar o mesmo fazendo música em tempo real é um desafio bastante árduo e complexo.

Por fim, referir que para futuros estudos um modelo de maiores dimensões seria o ideal, mais *study-cases*, mais excertos a trabalhar e questões a serem respondidas pelos mesmos, ter uma faixa etária ainda mais alargada, maiores graus de formação e de

convivência com o jazz por cada um dos observados e mais documentação. O scat singing é uma arte com direito próprio que deve ser estudada e analisada dentro do jazz, mas também fora do mesmo, assim como uma letra pode ser refletida fora da musicalidade nela existente assim o scat pode ser pensado e repensado nos mesmos termos, mesmo quando o resultado do que ouvimos não aparente ser alvo de inteligibilidade, isso não significa que seja totalmente desprovida de significado...

6. Bibliografia

Livros

- AITKEN, Gene & AEBERSOLD, Jamey. (1983). *Vocal Jazz Improvisation: An Instrumental Approach*. s.l.: s.n.
- BAUER, WILLIAM R. (2001). *Scat Singing: A Timbral and Phonemic Analysis*. Current Musicology.
- BEM, D. J.(1972). *Self-perception theory*. In L. Berkowitz (Ed.), *Advances in Experimental Social Psychology* (pp.1–62). New York: Academic Press.
- BERLINER, Paul F. (1994) *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Pres.
- CUNNIFFE, Thomas (2013). *The Dozens: Scat Singing*. 2013.
- EDWARDS, BRENT H. (2017). *Epistrophies (Jazz and The Literary Imagination)*. Harvard Unity Press, Cambridge, Massachusetts.
- FIDELMAN, GEOFFREY M. (1994). *First Lady of Song: Ella Fitzgerald For the Record*. Birch Lane Press, New York.
- FREDRICKSON, Scott (2009). *The New Scat Singing Method*. Scott Music Publications. California, EUA.
- FRIEDWALD, Will (1990). *Jazz Singing: America's Great Voices from Bessie Smith to Bebop and Beyond*. Cambridge: Da Capo Press.
- FRITTS & VAIL, Ron and Ken (2003). *Ella Fitzgerald: The Chick Webb Years & Beyond*. Scarecrow Press.
- GIOIA, T (2021). *The History Of Jazz* (3ª ed.). Oxford University Press, New York.
- GIVAN, B. (2004). *Duest for One: Louis Armstrong's Vocal Recordings* (The Musical Quarterly. Vol. 87, No. 2). s.l.: Oxford University Press.
- GRIDLEY, M. C. (2000). *Jazz styles: History and analysis* (7ª ed.). Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall.
- JOHNSON-LAIRD, P. N. (1987). *Reasoning, imagining and creating*. Council for Research in Music Education Bulletin, 95.
- JOSEPHSON, JUDITH P. (2008). *Louis Armstrong (History Maker Bios)*, Lerner Publishing Group, Inc., Minneapolis.

- LACOMBE, ALAIN (1991). *Ella Fitzgerald*. Editora Pergaminho, LDA. Lisboa.
- MADURA, PATRICE (1999). *Getting Started with Vocal Improvisation*. Reston, VA: MENC.
- MASON, David (2000). *The teaching (and learning) of singing*. In J. Potter (Ed.), *The Cambridge companion to singing* (pp. 204–220). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- MEZZROW, MEZZ (2016). *Really The Blues*, s.l., NYRB Classics.
- NICHOLSON, Stuart (1996). *Ella Fitzgerald: 1917-1996*. Cassell Group. London. Indigo.
- NICHOLSON, Stuart. *Ella Fitzgerald (2014): A Biography of the First Lady of Jazz*. Routledge, s.l..
- SHAW, PATRICIA A. (2008). *Scat Syllables and Markedness Theory*. Toronto Working Papers In Linguistics. Columbia.
- STOLOFF, Bob (1998). *Scat! (Vocal Improvisation Techniques)*. Music Sales America. EUA.
- VALK, Jeroen de (2000). *Chet Baker: His Life and Music*. Berkeley Hills Books.

Artigos

- HARGREAVES, Wendy (2013). *Profiling The Jazz Singer* (British Journal Of Music Education, Volume 30, Number 3). Cambridge University Press.
- SANDGREN, Maria (2018). *Exploring personality and musical self-perceptions among vocalists and instrumentalists at music colleges*. (British Journal Of Music Education, Volume 32, Number 4). Cambridge University Press.
- SAWYER, K. (1992). *Improvisational creativity: An analysis of jazz performance*. Creativity Research Journal, 5 (3). 26-35.
- WARD-STEINMAN, Patrice Madura (2008). *Vocal Improvisation and Creative Thinking by Australian and American University Jazz Singers: A Factor Analytic Study* (Journal of Research in Music Education, Spring, 2008, Vol. 56, No. 1), SAGE Publications.

Teses

- BINEK, Justin G. (2017). *The Evolution Of Ella Fitzgerald's Syllabic Choices In Scat Singing: A Critical Analysis Of Her Decca Recordings, 1943-52* (Dissertação de não editada, Doutoramento em Música). University Of North Texas. Texas. EUA.
- HARGREAVES, Wendy Louise (2014). *Jazz Improvisation: Differentiating Vocalists* (Dissertação de Mestrado não editada, Mestrado em Música). Griffith University, Queensland, Australia.

Jornais

- HOLDEN, Stephen (1996). *Ella Fitzgerald, the voice of Jazz, Dies at 79*. The New York Times (16 de Junho), New York. pág.7.
- WEIR, Michele. (2015). *The Scat Singing Dialect: An Introduction to Vocal Improvisation* (Choral Journal, Volume 55, Number 11), Los Angeles: University of California.

7. Anexos

Cmaj⁷ F Em⁷ E^{5b7} Dm⁷ G⁹ Dm⁷ G⁹

You made me love you, I did-n't want to do it, I did-n't want to do it.

Figure 1. James V. Monaco and Joseph McCarthy, *You Made me Love You*

Cmaj⁷ F Em⁷ E^{5b7} Dm⁷ G⁹ Dm⁷ G⁹

dot da-ba dot da doo-da ba da (n) da-ba doo-dot ba da (n) da-ba doo-dot

Figure 2. Substitute Syllables for Lyrics

Cmaj⁷ F Em⁷ E^{5b7} Dm⁷ G⁹ Dm⁷ G⁹

dot da-ba dot da-ya doo-da ba da (n) da-ba doo-dot ba da (n) da-ba doo-dot

Figure 3. Improve around the Melody

Cmaj⁷ F Em⁷ E^{5b7} Dm⁷ G⁹ Dm⁷ G⁹

dot da-ba da (n) da-ya doo-da ba da (n) da-ba doo-dot ba da (n) da-ba doo-dot

Figure 4. Expand on your improvisation

Anexo 1: Exercícios de “*The Scat Singing Dialect: An Introduction to Vocal Improvisation*”

A

ba - ba doo-bop ba - ba doo-bop ba - ba doo - ba doo - ba yoo-dot

B

dee-ba-da doo-dot dot dee-ba-da doo-dot dot ba dool-ya dee-ba doo-da ha doo-dah

Figure 9

Anexo 2: Exercícios de “*The Scat Singing Dialect: An Introduction to Vocal Improvisation*”

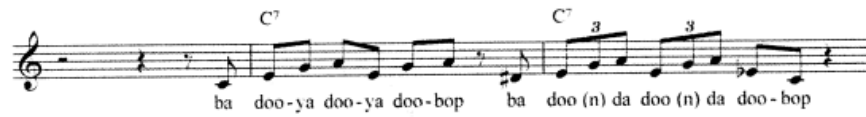


Figure 10

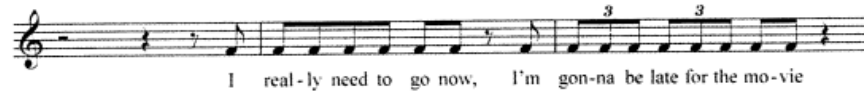


Figure 11

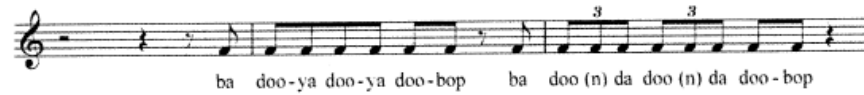


Figure 12

Anexo 3: Exercícios de "The Scat Singing Dialect: An Introduction to Vocal Improvisation"

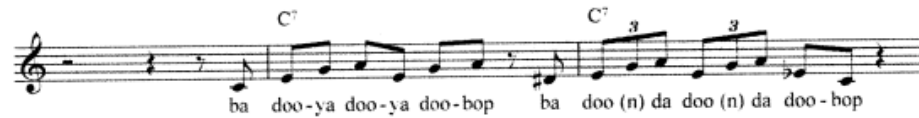


Figure 13

Anexo 4: Exercícios de "The Scat Singing Dialect: An Introduction to Vocal Improvisation"



Figure 15

Anexo 5: Exercícios de "The Scat Singing Dialect: An Introduction to Vocal Improvisation"

Exercícios do Questionário Padrões Linguísticos

Gabriel Soares

Charlie Parker - Cherokee 1942 (Colcheias, Terceiras, Registo Agudo e Tempo Rápido e Dissonâncias)

$\text{♩} = 250$

Measures 1-5 of the musical score for Charlie Parker's "Cherokee". The score is in 4/4 time with a tempo of 250. It features eighth notes, a triplet of eighth notes in measure 3, and a triplet of eighth notes in measure 5. The key signature has one flat (B-flat).

$\text{♩} = 160$ Ella Fitzgerald - Blue Skies 1958 (Colcheias, Registo Grave)

Measures 6-8 of the musical score for Ella Fitzgerald's "Blue Skies". The score is in 4/4 time with a tempo of 160. It features eighth notes and a triplet of eighth notes in measure 8. The key signature has one flat (B-flat).

$\text{♩} = 180$ Ella Fitzgerald - Take The A Train 1957 (Colcheias, Registo Grave)

Measures 9-16 of the musical score for Ella Fitzgerald's "Take The A Train". The score is in 4/4 time with a tempo of 180. It features eighth notes and a triplet of eighth notes in measure 16. The key signature has one flat (B-flat).

$\text{♩} = 170$ Chet Baker - Do It The Hard Way 1958 (Colcheias, Terceiras, Notas Longas)

Measures 17-18 of the musical score for Chet Baker's "Do It The Hard Way". The score is in 4/4 time with a tempo of 170. It features eighth notes, a triplet of eighth notes in measure 18, and a long note in measure 18. The key signature has one flat (B-flat).

$\text{♩} = 180$ Maynard Ferguson "A Night In Tunisia" 1994 (Latin Groove)

Measures 19-20 of the musical score for Maynard Ferguson's "A Night In Tunisia". The score is in 4/4 time with a tempo of 180. It features eighth notes and a triplet of eighth notes in measure 20. The key signature has one flat (B-flat).

$\text{♩} = 180$

Measures 21-26 of the musical score for Maynard Ferguson's "A Night In Tunisia". The score is in 4/4 time with a tempo of 180. It features eighth notes and a triplet of eighth notes in measure 26. The key signature has one flat (B-flat).

Anexo 6: Exercícios/Excertos para os 2 Study-Cases (1ª Parte)

Maynard Ferguson "A Night In Tunisia" 1994 (Latin Groove)

27 $\text{♩} = 180$

23

Paul Desmond - Samba Cantina 1964 (Bossa Nova)

26 $\text{♩} = 150$

Anexo 7: Exercícios/Excertos para os 2 Study-Cases (2ª Parte)

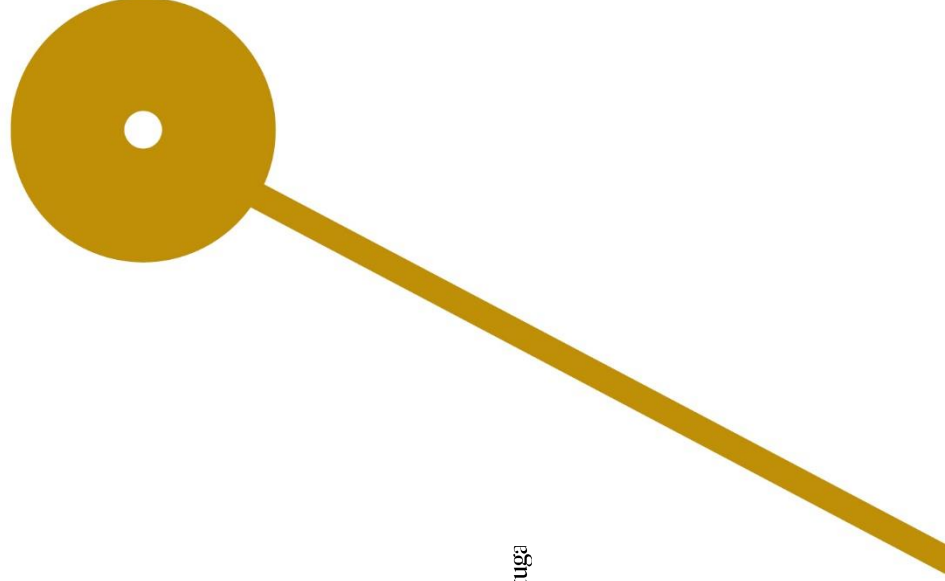
Questionário Padrões Linguísticos (Tese Gabriel Soares 2023)

1. a) Durante o período de formação académica esteve (ou manteve) contacto com culturas musicais além da Jazzística?
- b) Se sim, através de que meios e plataformas?
2. E antes desse período?
3. Na sua prática Jazzística, sente a influência dessas culturas?
4. Ao utilizar a voz para vocalizar e trautear frases melódicas (ao transcrever solos, cantar por cima de gravações ou com o instrumento, etc...) alguma vez pensou à priori nas sílabas a utilizar ou fá-lo de uma forma intuitiva?
5. Quais são algumas das suas maiores influências artísticas como performer?

Anexo 8: Questionário para os 2 Study-Cases

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO



M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
CANTO JAZZ

Padrões Silábico-Fonéticos na Improvisação Vocal em Português
Gabriel Soarres