

*Factores que influenciam a aprendizagem do
Improviso no Jazz Vocal*

Por

Francisco António Pereira

**Mestrado em Interpretação Artística
Variante de Jazz**



Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo

Maio de 2011

*Factores que influenciam a aprendizagem do
Improviso no Jazz Vocal*

Por

Francisco António Pereira

**Orientação de
Daniela Coimbra**

**Mestrado em Interpretação Artística
Variante de Jazz**



Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo

Maio de 2011

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar gostaria de agradecer a Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto, na pessoa da Professora Doutora Manuela Soveral, por permitir a realização desta tese de Mestrado.

Um agradecimento muito especial à minha orientadora, Daniela Coimbra, pelo profissionalismo incansável, pela simpatia e paciência nos momentos mais complicados, e especialmente por pôr à minha disposição a totalidade da sua experiência. Esta tese não teria sido possível sem a sua orientação.

Uma palavra de agradecimento para Michael Lauren, que foi muito importante como co-orientador deste projecto de mestrado. I'm in your debt, Thank You for Everything!

Em seguida quero agradecer todo o apoio e abertura dos docentes de ESMAE contactados para participar neste estudo nomeadamente António Augusto Aguiar, Carlos Azevedo, Mário Azevedo, Nuno Ferreira, Telmo Marques e Mário Santos. A experiência, conhecimento e dedicação demonstradas foram uma mais valia inestimável.

Um reconhecimento à Marta Martins pela sua colaboração no tratamento e análise estatística dos dados, aos entrevistados (Maria Anadon, Brian Blade, António Ferro, Tim Hauser, Marta Hugon, Joana Machado, Maria João Mendes, Paula Oliveira, John Patitucci, Danilo Perez, António Rúbio, Fátima Serro e Maria Vianna) pela generosidade das suas valiosas contribuições, assim como de todos os voluntários que desempenharam um papel fundamental neste estudo. Um grande Bem-haja!

Guardo para o final a gratidão sem fim pela dádiva de uma família que sempre me apoiou. É por eles que me esforço e é com eles que me conforto e motivo. É a eles que dedico este estudo e todo o meu AMOR!

RESUMO

O objectivo do presente estudo foi o de averiguar quais os factores que podem ser considerados significativos no aperfeiçoamento da aprendizagem da improvisação vocal, numa população de vocalistas de jazz Portugueses.

Catorze músicos profissionais foram entrevistados para o efeito. Os resultados que emergiram na análise das entrevistas indicaram que a generalidade dos entrevistados coincide na opinião da especificidade da voz pelas suas características morfológicas. Tal especificidade cria aos improvisadores vocais, segundo os entrevistados, necessidades especiais em termos de estudo e de prática relacionadas com o treino auditivo, o conhecimento da tradição, das letras das músicas e dos poemas, a aquisição de conhecimentos teóricos de harmonia Jazz e o conhecimento de um repertório variado.

Estes resultados foram integrados com os emergentes da revisão bibliográfica na concepção de um inquérito sobre o mesmo tema, posteriormente aplicado a doze estudantes de Jazz. Foi ainda pedido a estes doze estudantes que realizassem uma improvisação vocal sob o tema “*Now’s the Time*” de Charlie Parker, a qual foi avaliada por um Júri de cinco membros com experiência de avaliação.

Os resultados da avaliação dos improvisos reforçam os supracitados, uma vez que emergiram como factores determinantes para a aquisição de competências para a improvisação vocal o conhecimento de um repertório variado, a prática de audição de música instrumental ou instrumental e vocal em detrimento da audição de somente música vocal, e a análise e transcrição de solos de improvisadores de diversas épocas da história do Jazz. Estes factores estavam positivamente associados a um melhor desempenho nos aspectos Conteúdo Rítmico, Tonal e Criativo das improvisações avaliadas. Finalmente, sentir Confiança emergiu como um dos factores mais significativos para a aquisição e desenvolvimento de competências no Jazz vocal. A confiança sentida pelos improvisadores esteve associada ao domínio dos recursos técnicos como a Transcrição de solos e a Análise de solos.

Keywords: **Improvisação Vocal; Canto Jazz; Scat; Jazz Vocal**

ÍNDICE

Índice de Gráficos	viii
Índice de Tabelas	ix
1. Revisão Bibliográfica	1
1.1. Introdução.....	2
1.2. Evolução do Jazz Vocal.....	5
1.2.1 O Jazz Vocal em Portugal.....	8
1.3. O que é ser vocalista de Jazz?.....	12
1.3.1 Características	12
1.3.2. Vocalistas vs Instrumentistas	13
1.4. Improvisação: Aprendizagem e Ensino.....	16
1.4.1 Contexto informal.....	16
1.4.1.1. Comunidade e Tradição	16
1.4.1.2. A importância da Audição.....	18
1.4.1.3. Transcrição e Análise de Solos	20
1.4.2. A importância do estudo	21
1.4.3. Contexto formal.....	23
1.4.3.1. Métodos de ensino	23
1.4.3.2 Confiança	26
2. Trabalho Empírico	31
2.1. Introdução.....	32
2.2. O Estudo.....	33
2.2.1. Participantes.....	34
2.2.1.1. Os Músicos Profissionais.....	34

2.2.1.2. Estudantes	34
2.2.1.3. Júri.....	35
2.2.3. Questões Éticas.....	36
2.2.4. Material.....	37
2.2.4.1. Entrevistas.....	37
2.2.4.2. Tema das Improvisações	38
2.2.4.3. Inquérito.....	38
2.2.4.4. Avaliação das improvisações	38
2.2.5. Procedimento	39
2.2.5.1. Entrevistas.....	39
2.2.5.2 Gravação das Improvisações	40
2.2.5.3. Avaliação das Improvisações	41
2.2.5.4. Inquérito.....	41
3. Análise dos Resultados e Discussão	43
3.1. Entrevistas	44
3.1.1. Internacionalização do Jazz.....	44
3.1.2. Audição.....	45
3.1.3. A Tradição.....	46
3.1.4. O vocalista de Jazz vs. instrumentistas de Jazz.....	47
3.1.5. Caracterização do Vocalista de Jazz	49
3.1.6. Transcrição e Análise de Solos	52
3.2. Avaliação das Improvisações / Inquérito.....	54
3.2.1 Júri	55
3.2.2. Estudos Musicais	56
3.2.3. Conhecimento de Standards	58
3.2.4. Tipo de Audição.....	62
3.2.5. Transcrição de solos.....	65
3.2.6. Análise de solos	68

3.2.7. Confiança.....	72
4. Conclusão.....	77
Bibliografia.....	79
ANEXOS.....	82

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Classificação dos sujeitos pelos Jùri.....	55
Gráfico 2 - Classificação RCT por Categoria de Estudo Musicais.....	57
Gráfico 3 - Distribuição de Classificação por Conteúdo Rítmico.....	59
Gráfico 4 - Distribuição de Classificação por Conteúdo Tonal.....	60
Gráfico 5 - Distribuição de Classificação por Criatividade.....	60
Gráfico 6 - Referente à questão 31 do inquérito “Que temas prefere para improvisar (escolha três)”....	61
Gráfico 7 - Referente à questão 24 do inquérito “Que conhecimentos acha mais importantes adquirir (ordene de 1 - Menos Importante a 6 - Muito Importante)”.....	64
Gráfico 8 - Relação entre a classificação obtida no Critério Rítmico e a Transcrição de solos.....	66
Gráfico 9 - Relação entre a classificação obtida no Critério Tonal e a Transcrição de solos.....	66
Gráfico 10 - Relação entre a classificação obtida no Critério Criatividade e a Transcrição de solos.....	67
Gráfico 11 - Relação entre a classificação obtida no Critério Criatividade e a Análise de solos.....	69
Gráfico 12 - Relação entre a classificação obtida no Critério Rítmico e a Análise de solos.....	70
Gráfico 13 - Relação entre a classificação obtida no Critério Tonal e a Análise de solos.....	70
Gráfico 14 - Referente à questão 14 do inquérito “O que acha mais importante no estudo do impro- viso (ordene de 1 - Menos Importante a 5 - Muito Importante)”.....	71
Gráfico 15 - Relação entre a classificação obtida no Critério Rítmico e a Confiança.....	74
Gráfico 16 - Relação entre a classificação obtida no Critério Tonal e a Confiança.....	74
Gráfico 17 - Relação entre a classificação obtida no Critério Criatividade e a Confiança.....	75
Gráfico 18 - Relação entre a Análise de Solos e a Confiança.....	75
Gráfico 19 - Relação entre a Transcrição de Solos e a Confiança.....	76

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 - Tipo, Nacionalidade e Género dos Profissionais Entrevistados.....	34
Tabela 2 - Resultados do teste estatístico de Kruskal-Wallis quando analisada a possível relação entre os critérios avaliados e a variável Estudo	56
Tabela 3 - Resultados do teste estatístico de Kruskal-Wallis quando analisada a possível relação entre os critérios avaliados e o conhecimento de um determinado número de standards Musicais.....	58
Tabela 4 - Resultados do teste estatístico de Kruskal-Wallis quando analisada a possível relação entre os critérios avaliados e o Tipo de Audição privilegiada pelos sujeitos.....	62
Tabela 5 - Resultados do teste estatístico de Kruskal-Wallis quando analisada a possível relação entre os critérios avaliados e o Tipo de Audição privilegiada pelos sujeitos.....	62
Tabela 6 - Resultados do teste estatístico de Mann-Whitney quando analisada a possível relação entre os critérios avaliados e a Transcrição de Solos.....	65
Tabela 7 - Resultados do teste estatístico de Mann-Whitney quando analisada a possível relação entre os critérios avaliados e a Análise de Solos.....	68
Tabela 8 - Resultados do teste estatístico de Mann-Whitney quando analisada a possível relação entre os critérios avaliados e a Confiança.....	72

1. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

1.1. Introdução

Em 1996, Johnson apelidou o Jazz como a “alegre ciência do momento” (p. 157). Já em 1978, Coker referiu ser a improvisação a característica mais importante do Jazz e Kernfeld (2000) a caracterizar a improvisação como a criação espontânea de música durante a sua execução.

No entanto, esta criação espontânea é regida por regras, firmemente enraizada na tradição de música afro-americana. Como tal, é necessário um processo prévio de preparação que permita ao músico de jazz obter as valências adequadas para executar dentro dos ditames do estilo aquilo que se chama de improvisado (Gridley 2006). Por esta razão, Mark Levine (1995) no seu *Jazz Theory Book*, caracterizava um bom solo de jazz como 1% de magia e 99% de elementos que são mensuráveis, analisáveis, compreensíveis e possíveis. Desta forma, o processo de aprendizagem destes 99% é fundamental pois dele dependerá a maior ou menor proficiência musical do improvisador.

A aprendizagem prévia permite a reacção às regras e limitações impostas pelo tema. Como tal, a improvisação no Jazz “acontece” pela existência de guias específicas que providenciam uma rede para o músico – por exemplo a tonalidade, a progressão harmónica, a métrica e a forma da música (Azzara 1999). É importante referir que estas limitações ao invés de tornar mais escassas as escolhas do músico proporcionam uma liberdade acrescida. Como referiu Stravinski “Quanto maior o números de condições que nos impomos, mais nos libertamos das correntes que agrilhoam o espirito... e a arbitrariedade apenas serve para a obtenção de precisão de execução”¹. As regras que formam a trama onde se desenrola a experiência do improvisador estão desde há muito identificadas, e têm permitido a instrumentistas ao longo de gerações a criação de mecanismos de prática e ensaio para serem utilizadas sob a luz daquele 1% de magia acima referido.

Adicionalmente, para além de todo o caminho necessário percorrer existe um percurso prévio que envolve a aquisição de aptidões técnicas determinantes para a execução do instrumento. Para Gridley (2006, p. 16-17) as valências que um improvisador deve possuir são 1) O domínio do seu instrumento, 2) conhecimentos bem fundamentados de harmonia, 3) um ouvido bem desenvolvido para o reconhecimento da afinação e ritmo, 4) uma boa memória aural² 5) um conhecimento de grande número de melodias e progressões harmónicas.

¹ Nachmanovich, S. (1990). *Free Play: Improvisation in Life and the arts*. Los Angeles, Jeremy P. Tarcher.

² O termo aural será utilizado como referente às capacidades relativas à audição, apesar de inexistente no dicionário português Henrique afirma legitimidade da sua utilização (p. 10) (Henrique, 2002)

É fundamental para o improvisador ter a capacidade de executar as suas ideias musicais. Como tal, a mestria técnica do instrumento é desde logo assumida como condição necessária para atingir esse propósito (Tirro 1974), mas no que diz respeito ao canto existe um imediatismo que pode perverter este conceito. Em termos estritamente artísticos, o vocalista de jazz, para além da interpretação que faz das melodias e das letras, deve ter a capacidade de improvisar através de palavras, sons e melodia, de forma espontânea em cada actuação (Yanow 1998). Isto, para além de ser um “frontman” com todas as implicações inerentes a esse facto. Portanto, o conhecimento dos elementos estéticos e de linguagem são fundamentais para o vocalista.

Sendo então a improvisação parte central desta linguagem, ao mesmo tempo, mentalmente complexa fruto da convergência de capacidades técnicas, teóricas e aurais, e de repentismo, inspiração e criatividade intuitiva, como se aprende e quais os factores que podem fomentar uma mais rápida e melhor assimilação das suas regras?

Esta questão sempre me interessou e achei que seria de extrema importância para o meu percurso como vocalista de Jazz, assim como para todos os que partilham desta vontade de desenvolver esta arte em particular, a sua análise mais aprofundada.

Na minha experiência, sempre que procurava informações, métodos e orientações para a melhoria das minhas capacidades improvisativas deparava-me com dificuldades inesperadas. Quando procurava conselhos de improvisadores instrumentistas estes apresentavam indicações pertinentes que porém não tinham em conta o carácter específico da voz. Ao invés quando discutia a questão com outros vocalistas, esta por vezes acabava dispersa por considerações demasiado pessoais sem objectividade e pragmatismo que permitisse estabelecer uma rota em direcção a resultados visíveis.

Os estudos sobre a improvisação vocal são escassos, e maioritariamente estrangeiros. Tive a sensação de ser uma lacuna que era necessário suprir, não apenas em relação ao canto, mas para benefício da totalidade da comunidade.

O meu objectivo é o de estudar factores que possam ser considerados significativos para o aperfeiçoamento da aprendizagem da improvisação vocal numa população de vocalistas de Jazz portugueses. Como base do meu trabalho decidi recorrer aos estudos de uma das investigadoras mais reputadas na área e que despertou em mim um sentimento acrescido de curiosidade e motivação. Estes trabalhos de P. Madura Ward-Steinman (1991, 1996) têm sido referência na área e estou convencido que um estudo efectuado dentro dos mesmos moldes será valioso para o currículo do Jazz vocal português.

Esta tese está estruturada em quatro partes.

1. Revisão da literatura com referência a estudos e investigações pertinentes para esta tese, assim como relatos históricos que permitam contextualizar adequadamente as informações que sejam fundamentais para a compreensão das partes constituintes.
2. Realização de entrevistas a um conjunto de músicos portugueses e estrangeiros que permita a formulação de um inquérito a ser utilizado no trabalho empírico.
3. Trabalho Empírico.
4. Análise e Discussão dos Resultados obtidos.

1.2. Evolução do Jazz Vocal

De forma a contextualizar devidamente os objectivos e quais os propósitos que visam este projecto de investigação é fundamental um breve resumo histórico daquilo que foi o percurso do jazz vocal, e do que se pode considerar a evolução do improviso neste instrumento em particular.

É consensual que os *Blues* são a raiz de onde brotaram grande parte das correntes da música moderna norte-americana, e neste caso concreto, do jazz (Pinfold 1997; Jones 1999; Yanow 2008). A origem dos *Blues* está profundamente ligada à história de um povo sonegado das suas tradições, rituais e história. É um mapa sentimental que percorreu um longo caminho desde a perda da identidade até ao presente, passando pela mais abjecta pobreza humana e material, pela reorganização proto-social do período pré-abolicionista e pela intolerância racial e preconceito. É uma história que se construiu sobre as ruínas de um conjunto de culturas tribais fragmentadas e reunidas sob uma nova ordem, com novas regras e novas línguas. Sob o jugo da economia de trabalho escravo, as únicas referências de uma África distante resistem numa memória cada vez mais ténue de um conjunto de tradições musicais. Fica a música e os ritmos, ritmos que funcionavam como meio de comunicação e como tal muito mais complexos do que aparentavam ser (Jones 1999). Ficou uma tradição de canto que se transmite para as segundas, terceiras e seguintes gerações de escravos, cada vez mais afastadas da sua origem e do sabor da liberdade. Aprendem-se as línguas europeias, em especial o francês e o inglês, com vocabulários limitados e regras rudimentares. Entretanto canta-se nos campos sob o sol para manter o ritmo e a moral, e quiçá a sanidade. Canta-se nas igrejas onde se refugiam na fé da dor da condição sub-humana a que foram submetidos. Canta-se à noite para apaziguar o corpo cansado e o espírito. É esta a semente de onde surgem as *Work Songs*, o *Call and Response* e os cantos religiosos, mais conhecidos por Gospel. Os *Blues* são a consequência deste lamento, pela condição e pela ânsia da liberdade, de um dia atravessar o Rio Jordão que os levará para a Terra Prometida. Estes são os temas dos primeiros *Blues* da época da escravatura e que influenciam aquilo que vem mais tarde a ser considerado o *Blues* clássico.

É muito importante não esquecer a influência que as sonoridades Europeias de bandas marciais ou cantos litúrgicos exerceram sobre a música de carácter africano. Esta mistura de uma tradição africana que tomou contacto posterior com as sonoridades Europeias coloniais, numa América em formação, rústica e edificada na exploração de trabalho escravo moldou esta forma de expressão artística (Pinfold 1997; Yanow 1998; Jones 1999). A primeira gravação de uma artista negra foi a de “Crazy Blues” de Mamie Smith em 1920 e revela um *Blues* já relativamente amadurecido (clássico), baseado na progressão de 12 compassos básica e que em termos vocais se encontra já algo distante dos *Blues* rurais do delta do Mississippi, embora estas sonoridades serão depois recuperadas

tanto pelas *race records*³ dos anos 30 e 40 como pelas recolhas de etnomusicólogos como a família Lomax.

Os músicos de *Blues* foram os primeiros agentes de entretenimento negro após a abolição da escravatura. Com uma existência nómada, eram exímios improvisadores de histórias estendendo a duração de uma canção até ao limite da sua capacidade inventiva. Com o surgimento das gravações em disco de 78 rpm o número de versos foi reduzido para ajustamento ao novo formato⁴ mas a tradição do improviso está presente em muitas dessas gravações. Os Blues tornam-se muito populares na época, com artistas como Ethel Waters (“Down Home Blues” que vendeu mais de 100.000 unidades), Ma Rainey e Bessie Smith (“Downhearted Blues” vendeu 800.000 cópias) a serem das primeiras estrelas da música, numa altura em que o Jazz se torna a música mais popular da América.

Porém, aquele que mais contribuiu para a divulgação e popularização do Jazz foi Louis Armstrong. Ele foi sem dúvida o maior inovador da história do jazz e um dos seus máximos executantes. Armstrong foi porventura o grande pivot que lançou o jazz em direcção à modernidade pois tinha o contacto em primeira mão com a tradição, mas o sentido apurado para entender o futuro.

A forma de improviso vocal mais comum e talvez mais conhecida será o *Scat*, segundo o *Grove* a utilização de sons e sílabas de forma a criar improvisações vocais (Robinson, 2000). De acordo com a mitologia jazzística (Pinfold 1997; Giddins 1998; Yanow 2008), o *Scat* surge por acidente quando durante a gravação do tema “*Heebie Jeebies*” Louis Armstrong deixa cair a folha com a letra continuando a cantar com sons inventados, embora como Giddins (1998: p.95) refere “se não tivesse caído teria sido atirada ao chão”. Na realidade estas improvisações eram já habituais, pode-se referir o caso de Cliff “Ukelele Ike” Edwards, mas é com Louis Armstrong que ocorre uma das primeiras e mais importantes revoluções a nível da linguagem do jazz vocal. Para além da utilização do *Scat*, Armstrong variava as melodias alterando notas, modificando ritmos, adicionando trechos intercalados com as melodias originais. Esta forma inovadora de canto foi recriada por uma grande quantidade de vocalistas e tornou-se referência na época. Aliás citando Yanow,

“Ele (Louis Armstrong) não foi o primeiro vocalista de Jazz, nem o primeiro a utilizar o *Scat*, mas popularizou ambos e impulsionou a arte do canto Jazz uma década”. (2008: p. xi)

³ Foi um termo utilizado entre 1921 e 1942 para designar gravações de fonógrafo especialmente orientados para ouvintes negros. Entre 1921-25 as vocalistas de *Blues* e o gospel eram os temas principais destas gravações. A partir de 1926 os vocalistas de *Blues* mais tradicional foram alvo das gravações com as companhias de discográficas a enviarem equipas à procura de novos talentos pelos estado do Sul dos EUA. Depois da 2ª Grande Guerra o termo foi substituído por “*Rhythm and Blues*” Paul Oliver in *Grove* (2000)

⁴ O formato mais comum de disco de fonógrafo durante este período era de 10 polegadas (25,4 cm) com cerca de 3 minutos de tempo de gravação.

Esta mutação foi ainda determinante na criação da figura do vocalista de jazz que seria instituído de forma mais visível durante a era do *swing* (Giddins 1998). Na realidade, os anos 30 foram determinantes para o jazz vocal. Todas as Big Bands de *swing* tinham vocalistas (por vezes mais do que um), e foram a rampa de lançamento para muitas das vozes emergentes que mais tarde se tornariam figuras de destaque como por exemplo Ella Fitzgerald (com a banda de Chick Webb), Frank Sinatra (Tommy Dorsey), Jimmy Rushing (Count Basie), Billy Eckstine (Earl Hines), Anita O'Day (Gene Krupa), Peggy Lee, (Benny Goodman) ou Sarah Vaughan (Billy Eckstein).

Com o advento do *Be-Bop* o jazz sofreu uma mudança de rumo que o levou das pistas de dança para os clubes onde os músicos iniciaram de forma mais consistente a interpretação de temas originais e o desenvolvimento da expressão e linguagem da improvisação. Cada vez mais instrumentistas (Babs Gonzalez, Dizzy Gillespie, Roy Eldridge, entre outros) se apresentavam a cantar solos e não só, alargando e intensificando o património artístico que Armstrong havia criado. Os vocalistas aderiram a esta nova tendência pois encontravam nela mais liberdade para a expressão das suas ideias musicais e surgiram mesmo casos paradigmáticos, como o excêntrico Leo Watson ou Betty Carter, na altura conhecida por Betty *Be-Bop* pelos seus improvisos (Bauer 2002).

À medida que a linguagem do jazz se foi tornando mais complexa e com o progressivo desaparecimento das orquestras, o papel do vocalista foi perdendo importância, apesar da popularidade de vozes como Ella Fitzgerald, Frank Sinatra, Billie Holliday ou Bing Crosby. A voz foi tendo cada vez mais uma função de interpretação, ficando os solos por conta de instrumentistas. E à medida que os instrumentistas encontravam as suas “vozes”, as gravações dos seus improvisos tornaram-se tão apetecíveis como as interpretações das vozes que tinham dominado as vendas.

Foi por volta do fim dos anos 40 que Eddie Jefferson começou a escrever as letras para os solos famosos de instrumentistas da época, técnica essa que ficou conhecido por *Vocalease*⁵. Outros nomes importantes do *vocalease* foram Annie Ross, Mark Murphy, King Pleasure e o “James Joyce do Jive”, Jon Hendricks.

⁵ Segundo o Grove - “Vocalease” é o termo utilizado para a prática do Jazz vocal em que textos (criados para o efeito) são adaptados a improvisações gravadas. A palavra é um trocadilho do termo “vocalise” (exercício vocal), combinando as ideias de Jazz “vocal” com linguagem particular (indicada pelo prefixo “-ese” (Robinson 2000: p. 1250)

A década de 50 vê surgir um conjunto de vozes com uma abordagem mais *cool*⁶ como Helen Merrill, Chris Connor ou Julie London ou o trompetista Chet Baker, para além da ascensão de nomes com Carmen McRae, Joe Williams e Ray Charles.

A partir de meados dos anos 60 o Jazz, e em especial o vocal, entra numa crise profunda. O rock'n'roll, a soul e a nova música pop ocupam grande parte do espaço anteriormente preenchido pelo Jazz. Numa forma de tentar chegar a esta nova geração de ouvintes, muitos nomes consagrados, desde Ella a Sinatra, gravam álbuns com êxitos pop mas numa linguagem anacrónica e em flagrante contraste com o som da moda. Existem algumas novas vozes que procuram manter um som mais hip, culturalmente identificado com uma América mais marginal como é o caso de Mark Murphy (que se inspirou nos poetas da “beat generation” para a criação das suas letras impondo um cunho de intervenção nos seus escritos), do “filósofo” country/bebop Mose Allison, ou de Abbey Lincoln com os seus escritos apaixonados e políticos (Yanow 2008).

Em meados dos anos 70 novos projectos e experiências vocais voltaram a trazer o vocalista de Jazz para a ribalta com novas formas de interpretação, de exploração da voz, de fusão com ritmos e estilos étnicos (como a bossa e a música latina) e com a utilização de elementos tecnológicos. Dentre os vocalistas que se destacaram neste período devem ser mencionados dois pela sua importância artística e de influencia das novas gerações que são Bobby McFerrin e Al Jarreau.

Actualmente tem-se assistido a um ressurgimento de Jazz vocal numa componente mais clássica com a re-interpretação de *standards* mais ou menos desconhecidos e de *New Standards* baseados na música pop. Esta nova vaga de vocalistas tem proporcionado um novo fôlego a uma indústria do Jazz estagnada. Em 2002, do total de álbuns de Jazz vendidos nos Estados Unidos, 88,2% eram de Jazz vocal e dos dez álbuns mais vendidos, nove eram de vocalistas e apenas um de instrumentistas, neste caso, uma reedição do “Blue Trane” de John Coltrane (Pellegrinelli 2003).

1.2.1 O Jazz Vocal em Portugal

Tendo a sua origem na América, o Jazz internacionalizou-se estando globalmente disseminado. O desenvolvimento do Jazz no nosso país, apesar de não estar devidamente investigada em trabalhos específicos, está bem documentada tanto pelos arquivos do Hot Clube de Portugal, do Gabinete de Estudos de Jazz da Universidade de Aveiro, para além das memórias de muitos dos precursores do Jazz português que assistiram e muitas vezes participaram activamente na sua divulgação inicial.

⁶ O termo “Cool” refere-se aos estilos do jazz moderno que tendem a ser mais “calmos”, “suaves” e de que o Bebop. (Gridley 2006: p. 166)

Para conseguir uma contextualização adequada à evolução do Jazz vocal português foram efectuadas um conjunto de questões a quatro das mais importantes vozes do Jazz vocal nacional (Maria Viana, Paula Oliveira, Fátima Serro e Maria Anadon) e a vozes da nova geração de vocalistas lusas (Joana Machado, Marta Hugon e Maria João Mendes)⁷.

O jazz está presente em Portugal desde os anos 20 através de artigos em jornais e revistas e divulgação de gravações trazidas dos Estados Unidos. Este novo som vindo do outro lado do Atlântico foi impulsionador do surgimento de bandas ditas de Jazz que actuavam em salões de baile, restaurantes e hotéis de Lisboa e Porto (Martins 2006). Estava-se no auge da Jazz Era e, portanto, é com naturalidade que se assistisse a este fenómeno de aparecimento de agrupamentos destinados à execução de temas populares na época. E como era hábito na época do *swing* e das bandas, era mais que provável que as mesmas tivessem vocalistas. Estas bandas, constituídas por músicos provenientes de bandas filarmónicas liam a música que tocavam. Como Paula Oliveira relata:

“São músicos profissionais que tocam jazz (*swing*) como amadores, no verdadeiro sentido da palavra, amam o jazz e quando o fazem, não cobram cachet. Ouvem e procuram tocar...”⁸

Apesar da proliferação destas bandas não se pode dizer que existisse já um conjunto de músicos que se pudessem considerar de jazz visto que a maioria apenas se dedicava à execução de um repertório baseado no Jazz. São necessárias outras condições e características de carácter técnico, teórico, de domínio da linguagem e estéticas ainda em lenta divulgação no Portugal das décadas de 20 e 30.

O surgimento dos primeiros músicos de “Jazz” (com a arbitrariedade que a expressão possa conter) está directamente ligado ao surgimento do Hot Club de Portugal na década de 40. Fundada em 1945, foi o resultado da paixão e do entusiasmo de Luís Villas-Boas, um dos primeiros e mais activos divulgadores do Jazz em Portugal. O Hot Club de Portugal é hoje uma das mais prestigiadas instituições ligadas ao Jazz a nível mundial. Continuando a citar Paula Oliveira,

“A segunda geração de músicos de Jazz (aquela a que Bernardo Moreira, Manuel Jorge Veloso, António José Veloso, Rui Cardoso pertencem) aparece nos princípios dos anos cinquenta e é caracterizada de forma contrária à da geração anterior, emergem grupos amadores que querem tocar Jazz como profissionais. O que é que isto quer dizer? Estes músicos querem conhecer os temas do princípio ao fim, conhecer as estruturas dos te-

⁷ Os testemunhos foram obtidos entre 23 e 27 de Março de 2011, através de correio electrónico.

⁸ Oliveira, A. P. (2010). Nascimento da Escola de Jazz do Hot Club de Portugal - Período entre 1977 e 1982. Lisboa, Escola Superior de Música de Lisboa.

mas desde as introduções e finais originais, não se limitando apenas á estrutura básica do tema, este tipo de rigor não acontecia até esta altura, tocavam-se os temas apenas tendo em conta a sua estrutura base”. (*idem*: p. 4)

Entretanto, não se encontram referências a vozes que se tenham destacado neste percurso inicial. No seu trabalho dedicado à história do Jazz Português entre os anos 1920 e 1956, Martins apenas refere um vocalista no período entre 20 e 56, Max (Martins 2006).

Apenas na década de 70 surge referência a uma voz activa no Jazz vocal, uma das decanas do jazz vocal português, Maria Viana.

A Escola do Hot Club de Portugal, criada em 1979 e mais tarde, em 1985, a Escola de Jazz do Porto viriam a desempenhar papel fulcral no desenvolvimento do Jazz Nacional e no surgimento das primeiras gerações de músicos com o benefício de orientação pedagógica e artística efectuada por professores, muitos com formação musical em jazz no estrangeiro (em especial Grã-Bretanha, Espanha e Alemanha), e grande experiência no meio jazzístico nacional (Velooso 2010).

A criação da Escola do Hot Club de Portugal (HCP) em 1977 foi a consequência do desenvolvimento de uma comunidade crescente de músicos com necessidade de informação e de formação e do esforço e dedicação do contrabaixista Zé Eduardo. Por esta passaram músicos como Edgar Caramelo, Carlos Martins, Maria João, Mário Laginha, João Paulo Esteves da Silva, Jorge Reis, Laurent Filipe, Carlos Bica, Carlos Barreto, Carlos Vieira entre outros (Oliveira 2010).

A Escola de Jazz do Porto (EJP) foi a pioneira no Norte do país em termos do ensino do Jazz. Nascida em torno da família Barreiros esta foi um pólo de aglutinação dos músicos com vontade de aprender. Antiga professora de canto na Escola, a vocalista portuense Fátima Serro recorda o seu percurso inicial, relatando as dificuldades com que se deparou no início:

“Na altura, no Porto, simplesmente não havia ensino de Jazz vocal. A minha aprendizagem foi totalmente auto-didacta, através da audição de discos e vídeos e, claro através dos livros a que fui tento acesso, principalmente através da EJP. Um pouco mais tarde tive oportunidade de frequentar um ou outro workshop com cantoras Jazz estrangeiras. Durante alguns anos fui a única vocalista de Jazz no Porto em actividade. Fui também durante vários anos a única professora de canto Jazz na cidade, precisamente na escola onde comecei e mais tarde, em várias outras”.

A actividade que a Escola desenvolveu desde a sua criação foi inestimável para o desenvolvimento do Jazz no Norte, e no Porto em particular, desde a organização de jam sessions, divulgação de música e concertos (através da projecção de vídeos) e formação de bandas e combos temáticos que tiveram grande impacto na criação de espaços com música ao vivo (Liberal no prelo).

O Jazz vocal até à década de 80 era um campo praticamente inexplorado, mas o aparecimento de um conjunto de vocalistas viria a revolucionar e criar o Jazz vocal português, nomeadamente Maria João, Maria Viana, Paula Oliveira, Fátima Serro e Maria Anadon. Estas vocalistas foram as primeiras a gravar discos de Jazz vocal em Portugal, a criar os seus próprios grupos e a divulgar a sua arte pelo país de forma mais concreta e contínua. Paula Oliveira acerca do assunto refere que:

“Quando comecei, não havia ninguém para ensinar e ajudar numa estratégia organizada... Eu tenho recordações muito positivas sobre o período em que cresci como cantora e considero um privilégio ter vivido essas experiências, apesar das ditas "dificuldades" de uma comunidade (a do Jazz) pouco afirmada no meio artístico em Portugal”.

Já Maria Viana sintetiza o panorama Jazzístico dos anos 80 da seguinte forma,

“a) poucos professores, b) uma classe profissional dividida, c) críticos incompetentes e media desinteressante, d) falta de apoio institucional, e) não existência de industria ou management”.

De então para cá, para além dos Cursos Superiores de Jazz existentes em Lisboa, Porto, e Évora existem várias instituições que se dedicam ao ensino do Jazz (para além do Hot Club e da Escola de Jazz do Porto) como por exemplo a JBJazz, Escola de Jazz do Barreiro, Escola de Jazz e Música Moderna de Almada, Valentim de Carvalho e Jazz ao Norte no Porto, a Escola de Jazz Torres Novas, Escola de Artes de Sines, Riff em Aveiro e o Curso Profissional do Conservatório Regional da Branca.

O Jazz vocal português também tem conhecido uma expansão considerável em número e qualidade com novas vozes (Rita Martins, Joana Machado, Marta Hugon, Maria João Mendes, Sara Serpa, Sofia Ribeiro), novos projectos (Trupe Vocal, Conferência dos Sons, Quinto Elemento, Jogo de Damas) e novas fusões entre o Jazz e uma emergente Lusofonia.

1.3. O que é ser vocalista de Jazz?

“You don’t choose to be a Jazz singer, it chooses you!” - Tina May⁹

1.3.1 Características

Após esta contextualização sumária do percurso do Jazz, em particular da sua componente vocal, existe uma questão que se torna pertinente colocar, pois na sua resposta reside a base deste trabalho.

Quais são as características que fazem que um vocalista seja considerado pertencente a uma determinada corrente musical? Quais os requisitos que fazem com que determinado vocalista seja catalogado nesta vasta área? Ou seja, simplesmente, o que é ser um(a) vocalista de Jazz?

Confrontados com esta questão as respostas são variadas mas convergentes. Mark Murphy considera que “Um vocalista de Jazz é um vocalista que canta jazz” (Pinfold 1997: p. 14-15) Helen Merrill refere “Instinto, espontaneidade, compreensão das harmonias e a capacidade de dialogar com os instrumentistas” (*idem*). Kitty Margolis considera “a capacidade improvisatória, complexidade rítmica, interpretação sofisticada dos poemas, “soulfulness” (*ibidem*).

Uma definição mais aprofundada foi proposta por Crowther e Pinfold (1997) que caracterizavam um vocalista de Jazz como

“alguém que utiliza o seu instrumento de uma forma disciplinada e inteligente para cantar canções numa estética adequada ao estilo, e que, durante um concerto comunica não apenas a paixão e dedicação à música mas também, por vezes, improvisa dentro dos limites da estrutura da canção para criar um momento que demonstra uma espécie de premeditação espontânea”. (p.14)

Scott Yanow refere:

“Um vocalista de Jazz é um vocalista que improvisa, mesmo que subtilmente, através de notas, palavras, sons e/ou fraseado. Para ser um vocalista de Jazz não é necessário utilizar o *Scat*, ou o *swing*, ou até ser muito bom vocalista. Mas é importante que o vocalista não faça a mesma actuação da mesma forma noite após noite, ano após ano”. (Yanow 2008: p. x)

⁹ Pinfold, B. C. M. (1997). *Singing Jazz - The singers and their styles*. San Francisco, Miller Freeman Books. p. 13

Apesar de todas estas opiniões e formas de pensar e reconhecer o jazz vocal é possível chegar à conclusão que a capacidade improvisatória é aquela na qual se alicerça toda a experiência do vocalista de Jazz, seja ela em que forma for. “Improvisas-te até à existência” diz Mark Murphy (Pinfold 1997: p. 25).

1.3.2. Vocalistas vs Instrumentistas

A voz é a grande referência do Jazz pois, como atrás foi referido, foi a partir dela que se desenvolveu. Aliás, são frequentes as citações da influência do canto na maioria dos instrumentistas “...Instrumentistas procuram imitar as frases e as inflexões de vocalistas nas suas improvisações” (Berliner 1994: p. 157-158). Considera-se que o improviso vocal está ao mesmo nível de qualidade artística dos outros instrumentos. Mas fica a sensação de que os vocalistas são alvo de um sentimento de condescendência por parte dos instrumentistas devido em parte à questão do estudo técnico que envolve adquirir os elementos básicos para a execução musical em qualquer instrumento ao invés do carácter imediato da voz. Já nos anos 20 os vocalistas foram considerados pelos instrumentistas das orquestras como um mal necessário para a venda de discos (Yanow 2008).

No prefácio do seu livro “Vocal Improvisation”, Michel Weir constata que,

“Infelizmente, é ainda o caso de que o vocalista, solista, e em particular o improvisador vocal, ter poucas oportunidades de acesso a uma educação formal. Vocalistas são frequentemente colocados em combos instrumentais e em aulas de improvisação jazz orientados para instrumentistas com pouca, ou nenhuma, consideração para as necessidades pedagógicas dos vocalistas”. (Weir 2001: p.28)

É igualmente oportuno mencionar a declaração de Buster Williams (contrabaixista que integrou durante vários anos a banda de Betty Carter) acerca das qualidades musicais da cantora:

“A Betty é uma verdadeira música. Podes tocar com ela aquilo que tocarias com outro músico. Não tens de te limitar ou acrescentar “flores” aos acordes. O que ouves e sentes, podes usar”.¹⁰

Esta citação, apesar de elogiosa na sua essência, demonstra na realidade aquilo que muitos instrumentistas pensam mas parecem não querer admitir abertamente. Existe a percepção de uma determinada capacidade dos vocalistas se furtarem às suas responsabilidades como participantes na experiência jazzística, dependendo demasiado do apoio de instrumentistas. É igualmente válido que muitas destas críticas não são preconceitos mas baseados na realidade de que muitos vocalistas não

¹⁰ Bauer, W. R. (2002). *Open the Door - The Life and Music of Betty Carter*, The University of Michigan Press.

quererem aprofundar os seus estudos da mesma forma que os instrumentistas. É possível atingir padrões de excelência na improvisação vocal apenas pela audição de gravações e de treino auditivo, porém o caminho é mais longo e muito mais limitado, à medida que as composições se vão tornando harmonicamente mais complexas e as melodias cada vez mais sofisticadas em termos rítmicos e tonais. Daí que instrumentistas com preparação mais completa a nível de trabalho técnico, conhecimentos teóricos e práticas rotineiras de improvisação levam menos tempo para obtenção de resultados satisfatórios.

Num artigo de 1998, Michele Weir aborda a questão da relação entre vocalistas e instrumentistas referindo algumas razões para uma diferenciação em termos de capacidade improvisativa, tais como: 1) A acessibilidade do canto 2) Especialização *aural* de vocalistas e instrumentistas (os primeiros mais identificados com a melodia e os segundos com a harmonia) 3) Educação 4) Tradição 5) Hábitos de prática. Refere fundamentalmente as fricções existentes devido a questões de prioridades (os instrumentistas dedicam mais tempo ao estudo do instrumento e os vocalistas a questões relacionados com a actuação), musicalidade (vocalistas não têm a mesma evolução de conteúdo harmónico e por vezes reflectem estilos de improvisação mais datados), dependência (muitos vocalistas dependem de instrumentistas para fazer arranjos e direcção musical), entre outros. Por outro lado, refere o facto dos vocalistas fazerem improvisações menos vezes do que os instrumentistas, para além de revelarem idiomas característicos de eras mais clássicas como o *swing* ou o *be-bop*, o que leva à redução do seu papel à interpretação das melodias, deixando assim consistentemente o improvisado para os instrumentistas.

Entre outros elementos mencionados por Weir, o factor do imediatismo e universalidade da voz humana conduzem por vezes a uma percepção de um certo facilitismo. Esta sensação de facilidade pode ser devida à postura que muitos vocalistas tomam ao deixar a improvisação a cargo dos instrumentistas, não querendo fazer o esforço para melhorar (então não será um vocalista de Jazz mas sim um vocalista que canta temas Jazz), ou então não sentir a confiança suficiente para avançar e demonstrar os seus dotes. Esta atitude pode dar uma imagem de menor capacidade de improvisação dos vocalistas.

No entanto, como refere Judy Niemark, a diferença entre um vocalista e um instrumentista reside no facto que os segundos devem ter a capacidade de ouvir tudo, mas não a necessidade. Podem aprender através da execução dos seus instrumentos. Porém os vocalistas têm a necessidade de ouvir tudo mentalmente. Portanto, existe um período longo de interiorização dos sons (Larson 2002).

Finalmente, pode-se aludir à tradição preservada nas gravações dos anos 20 a 50 onde, na maioria dos casos, os vocalistas apenas cantam as cabeças¹¹ dos temas, não se aventurando em improvisos com a frequência dos instrumentistas. Este facto poderia, em primeira análise, ser atribuído a um sentimento de incapacidade improvisatoria, mas outras questões devem ser mencionadas como de produção (produtores não permitirem o improviso vocal), de tempo (manter os temas dentro do limite de tempo do suporte de comercialização retirando improvisações vocais para dar esse espaço aos instrumentistas) e até de promoção de instrumentistas em início de carreira, ou ao invés, instrumentistas de renome que participam em discos de vocalistas menos credenciados (prática que ainda hoje é frequente).

Estas divergências podem ter levado a que a improvisação vocal fosse tratado como algo marginal ao Jazz. É porventura devido a esta sensação de incapacidade por parte de vocalistas (de cimentar uma posição forte em termos de improvisação) em comparação com os seus colegas instrumentistas, que não exista um esforço de combinação mais profundo entre ambos. É infelizmente comum os vocalistas serem relegados para planos secundários, facto visível na programação dos festivais de música Jazz, na crítica musical e até nos meios académicos onde raramente aos vocalistas é dada a oportunidades de demonstrarem as suas capacidades improvisatórias. Gary Giddins (1998: p. 9) cita a este respeito que:

“As inovações musicais começam com a voz, que geram sons mais tarde desenvolvidos instrumentalmente, e terminam na voz, que simplifica e populariza estas revoluções instrumentais. Mas os vocalistas são frequentemente memorizados nas crónicas do Jazz, independentemente do pedigree...”.

Este distanciamento pode levar a que muitos estudantes de Jazz vocal dediquem menos tempo à aprendizagem e melhoria da improvisação por se sentirem menosprezados como improvisadores.

¹¹ O termo “cabeça” é uma tradução do termo utilizado no jargão americano do mundo musical, em especial no Jazz, da palavra “head”. É utilizada para representar a melodia de um tema.

1.4. Improvisação: Aprendizagem e Ensino

“A improvisação é um mistério. Pode-se escrever um livro sobre o assunto, mas no final ainda ninguém sabe o que é. Quando improviso, e estou em forma, sou como alguém meio dormente. Até me esqueço das pessoas que estão à minha frente. Grandes improvisadores são como padres; com o pensamento apenas no seu Deus”. - Stéphane Grappelli¹²

1.4.1 Contexto informal

1.4.1.1. Comunidade e Tradição

O conhecimento no Jazz, tal como outros tipos de conhecimento, é cumulativo. A apreensão da linguagem feita maioritariamente em contexto informal, pelo menos inicialmente, inclui o conhecimento da tradição. Conhecer a tradição implica reconhecer as principais referências da linguagem musical de cada um dos estilos do Jazz.

O acontecimento musical que o jazz envolve não pode ser reduzido a um conjunto de currículos puramente académicos, sendo apenas uma das várias experiências que permitem a aprendizagem desta linguagem musical a par da audição de gravações, assistência de concertos, participação em bandas, jam sessions e o contacto com músicos profissionais (Stokes 2000).

Os músicos de jazz da primeira metade do século XX basearam a sua aprendizagem em factores de proximidade familiar (por pais músicos ou que ouviam com frequência esta música), culturais (principalmente dentro da comunidade afro-americana) e religiosa (dentro dos agrupamentos musicais das congregações) (Berliner 1994). Durante o primeiro século a comunidade dos músicos de jazz funcionou como uma verdadeira instituição dedicada ao ensino e preservação da tradição da linguagem e estética. A imprevisibilidade própria da experiência musical jazzística implica da parte do professor um conhecimento da linguagem musical, da estética e fundamentalmente da tradição. Sem este conhecimento, o estudante de jazz poderá comprometer todo o seu potencial para se tornar um improvisador moderno (Crook 1999).

Jackie McLean tem acerca deste assunto a seguinte opinião:

“É uma tradição importante e é necessário fazer uma retrospectiva, ouvir esta música e aprender a sua linguagem desde o início. Como vais saber o que é novo para tocar se não ouviste o que já foi tocado? Eu tive a sorte de crescer num período quando tinha heróis, heróis reais, vivos, que foram muito importantes para mim ... Tive heróis como

¹² Nachmanovich, S. (1990). *Free Play: Improvisation in Life and the arts*. Los Angeles, Jeremy P. Tarcher. p. 4

Charlie Parker e Bud Powell, Thelonius Monk, Kenny Clark. Foram heróis para mim e os meus colegas”. (Stokes 2000, p. 5)

Jay Clayton, vocalista e professora, menciona alguns casos que conheceu durante a sua experiência como docente,

“Existem vocalistas que produzem os sons correctos e aplicam as escalas correctas, mas estão desligadas da história e a tradição da música”.¹³

A tradição é um factor fundamental naquilo que representa a experiência jazzística. Várias gerações de improvisadores cultivam e representam de forma literal as suas referências e/ou experiências passadas. Um solo típico de jazz poderá conter até cerca de 73% de elementos que são provenientes de uma linguagem jazzística específica recorrente. (Coker 2008). Um estudo de Murphy (1990), sobre as influências de Charlie Parker em solos de Joe Henderson, demonstra claramente como o conhecimento histórico se reflecte nos trabalhos posteriores. Neste trabalho, Murphy observa como em dois solos gravados por Joe Henderson (o primeiro no tema “If” do álbum de 1967 “The Kicker” e o segundo no tema “Bird Like” do gravado em 1981 no álbum de Freddie Hubbard “A Little Night Music”) existem citações do tema “Buzzy”, de Parker, que depois são desenvolvidos durante o chorus seguinte de improvisação. Tirro (1974) refere-se a este processo como uma composição ao longo do tempo em que o mesmo improvisador utiliza e reutiliza, re-combinando e melhorando, ideias e motivos da mesma forma como existe maturação de ideias em Beethoven e outros compositores. Para este autor o improvisador não parte do zero nem vagueia sem destino, mas progride através do desenvolvimento de material musical adquirido. Esta situação pode ser observada a três níveis, 1) na base o improvisador cria frases, 2) no estágio seguinte cria material baseado em outro anterior (o *chorus* que o precede), e no mais avançado, 3) o material tem origem num passado mais remoto. Esta ideia é apoiada por Kennedy (1987) que refere que *performer*, improvisador e compositor utilizam processos idênticos dentro dos ditames dos seus estilos.

A tradição terá então que ser considerada como elemento aglutinador desta linguagem musical, e, como já foi referido, a base está radicada nos elementos musicais afro-americanas, como as *Work Songs* e o *Call and Response*, praticado pelos escravos nos campos (desde logo um exemplo de improviso vocal (Anderson 1980)) e os *Blues*, que são o ponto de partida mais amplamente referenciado. Por exemplo, podemos referir Lou Donaldson, que aconselha jovens praticantes a absorverem a linguagem dos *Blues* para incorporar nas suas improvisações (Berliner 1994: p. 68), ou Wyn-

¹³ in Larson, E. (2002). Scat-A-Lee-Dat - an Inquiry Into the Art of Scat Singing. Pitea School of Music. Lulea, Lulea University of Technology. **Bachleor**. p.15

ton Marsalis, que após anos de estudo e de audição de vários artistas chegou à conclusão que “os Blues são a chave para tocar Jazz” (*idem*: p.162).

1.4.1.2. A importância da Audição

As primeiras experiências da maior parte dos músicos de Jazz surgiram da audição de gravações. São frequentes e recorrentes as referências de artistas sobre a importância da audição de discos, concertos, rádio como fonte de informação (como nos casos apresentados na história do Jazz vocal Português). Este conhecimento das gravações, dos improvisos, das características de cada vocalista, improvisador e compositor são fundamentais.

Judy Niemark comenta a necessidade da audição como muito importante,

“...é algo que os estudantes não entendem neste momento. Querem ser capazes de improvisar mas ainda não ouviram nada”.¹⁴

O facto de se ouvir e mais tarde questionar pode ser considerado uma vantagem como refere Jay Clayton. Esta recorda que quando começou os seus estudos, nos anos 70, utilizou apenas a “orelha”, procedendo à análise mais tarde. Desta forma teve a oportunidade de educar mais criteriosamente o ouvido.

A audição de várias versões cantadas da mesma canção é muito importante para o reconhecimento das diferentes formas de fraseado e de intenção que podem ser dados às mesmas músicas e letras. Cada vocalista exhibe o seu estilo de *Scat*, pois são questões muito particulares e como tal apenas ouvindo e cantando é possível entender onde estão as diferenças mais subtis. Sobre essa questão, Carmen Lundy refere que cada improvisador utiliza um conjunto de sílabas muito particular que acabam por defini-lo (Berliner 1994). Para além dos vocábulos utilizados encontram-se exemplos de solos que incorporam citações musicais (como o solo de Betty Roche de “Take the A Trane” com citações de Dizzy Gillespie, Sarah Vaughan e Ella Fitzgerald, ou do solo de Ella Fitzgerald do tema “Can’t give ou anything but love” onde faz imitações de Rose Murphy e de Louis Armstrong). Esta capacidade de retratar mais ou menos fielmente outros vocalistas demonstra, em primeiro lugar, o conhecimento dos estilos de cada um e das suas *nuances* que são fruto de um entendimento profundo da linguagem. Por outro lado, demonstra a importância da audição das gravações e/ou assistência de concertos como fonte de material de estudo.

Igualmente importante é o contacto com músicos profissionais através da assistência de concertos. George Johnson Jr. menciona como aprendeu imenso com o seu mentor e mais tarde amigo Eddie

¹⁴ Larson, E. (2002). *Scat-A-Lee-Dat - an Inquiry Into the Art of Scat Singing*. Pitea School of Music. Lulea, Lulea University of Technology. **Bachelor**. p.13

Jefferson ao assistir aos seus concertos, indo a várias sessões que acabaram por lhe conferir uma sensação de continuidade das ideias do seu ídolo ao vê-lo tão frequentemente (Berliner 1994).

A audição de instrumentistas é a mais frequentemente referida por vocalistas para a aprendizagem da linguagem. São numerosas as referências a este facto desde Jon Hendricks, Sheila Jordan, Dee Dee Bridgewater entre outros tantos artistas reputados na arte do improviso vocal. Por outro lado, referências feitas aos vocalistas que adquiriram uma especial aptidão vocal ao estudar ou observar instrumentistas são também frequentes. Como exemplo refira-se o caso de Sinatra, muito influenciado pelo frasear de Tommy Dorsey (Yanow 2008) ou ainda Anita O'Day que adquiriu grande parte da suas noções rítmicas do primeiro marido o baterista Dan Carter (O'Day 1981).

Outra constatação frequente é a dos instrumentistas serem influenciados e procurem mesmo imitar o fraseado patenteado pelos vocalistas, pelo menos na época pré-Bebop. Neil Hentoff conta como Lester Young lhe disse que os instrumentistas devem conhecer as letras das músicas para conseguir ter uma noção mais pessoal da improvisação em vez de apenas tocar sobre as grelhas harmónicas. Aliás, Young confessava que quando estava em casa preferia ouvir discos de vocalistas (Berliner 1994).

Mais tarde os improvisadores vocais (como Jon Hendricks ou Sheila Jordan) tomam como exemplo os instrumentistas, em especial sopros (Weir 2001). Alguns solos instrumentais tornaram-se tão famosos que eram conhecidos de cor. Foi esta admiração e paixão por algumas destas peças que levou alguns vocalistas a *letrar* essas peças para formarem novas canções com é o caso de “Moody’s Mood for Love” baseado no solo de James Moody do tema “In the mood for love”, ou da versão de “Body and Soul” de Eddie Jefferson inspirado na de Coleman Hawkins. Berliner refere que com o *vocalese* se fecha o círculo com a influência da linguagem a ser utilizada sobre ideias musicais de improvisadores influenciados pela voz (Berliner 1994).

Apesar de menor implantação do jazz na sociedade portuguesa, a comunidade funcionou tal como nos Estados Unidos, promovendo o cruzamento de experiências e conhecimento, pelo menos durante o seu advento. As novas gerações de vocalistas contam com a experiência dos pioneiros e com o acréscimo de informação acessível, seja online, seja presencialmente com a possibilidade de estudo com músicos estrangeiros que efectuam workshops em Portugal, seja no estrangeiro através de programas de mobilidade de alunos, como o programa ERASMUS. Este ponto é salientado por Fátima Serro:

“Foi determinante para este curso [referência ao curso superior de Jazz da ESMAE] a oportunidade de muitos alunos fazerem ERASMUS, onde tiveram a oportunidade de

trabalhar finalmente com professores de países com "escola de jazz" mais antiga, mais sólida”.

A própria possibilidade que as novas companhias aéreas de baixo custo trouxeram, ao permitir a acessibilidade a viagens dentro da Europa, veio dar um importante contributo a este cenário. Isto não quer dizer que as pioneiras do jazz vocal português não tivessem feito estudos no estrangeiro, mas aconteceu já num período mais avançado nas suas vidas, ao contrário do que sucede hoje em dia com interações com escola do Europeias e Americanas em fases iniciais das suas aventuras escolares e artísticas, como são os casos de alunos que frequentaram (ou frequentam) instituições reputadas como a New School de Nova Iorque, a Codarts-Hogeschool voor de Kunsten de Rotterdam, a Berklee College of Music em Boston ou o Taller de Musics de Barcelona entre outras.

Este contacto em primeira mão é valioso para o enriquecimento das capacidades culturais e artísticas e devem ser reflectidas nas capacidades improvisatórias. O facto de poderem assistir a concertos e actuações de artistas consagrados, para além de participarem activamente no processo criativo, é muito importante para o improvisador em formação.

1.4.1.3. Transcrição e Análise de Solos

Segundo Walter Bishop Jr. existem três fases pelo que passa o improvisador: a imitação, a assimilação e por último a inovação (Berliner 1994). É uma síntese da experiência por que passa o músico em evolução. Através da imitação o estudante cria um vocabulário de ideias melódicas, padrões de pensamento, formas de resolver passagens harmonicamente mais complexas que com a repetição e a capacidade de reconhecimento, fruto da especialização aural, acabam por ser assimiladas numa linguagem própria do improvisador. A utilização cada vez mais frequente destas fórmulas, linhas, *licks*, vai acabar por tomar um cunho pessoal e o improvisador atinge um estado de proficiência que permite a evolução dessas ideias e conseqüentemente inovar e criar a sua própria voz. Torna-se então necessário o conhecimento e o estudo dos improvisos dos mestres para que seja possível uma relação cada vez mais profunda com a linguagem. Vários músicos encontraram influências e modos de alargar os seus conhecimentos musicais através do estudo de outros artistas e instrumentistas através da transcrição de solos.

A transcrição é referido como um recurso importante por Judy Niemark, que sugere começar com solos de Lester Young, Fats Navarro, Louis Armstrong, Bix Beiderbecke, Roy Eldridge, e numa fase posterior improvisos de Chet Baker, Charlie Parker, Dizzy Gillespie ou Clifford Brown. Nie-

mark considera que estes recursos são valiosos para o treino de reconhecimento da harmonia e de linhas melódicas, assim como do *swing* e da sensação de tempo (Larson 2002).

Jay Clayton recomenda aos seus estudantes a transcrição e análise solos, embora frise ser mais importante aprender os solos do que escrevê-los. Também sugere que se aprendam melodias de temas bebop que tenham um conteúdo rítmico e tonal mais próximo do utilizado na improvisação (*idem*).

Kurt Elling menciona a importância da transcrição de solos de artistas que admiramos, na perspectiva de tentar descobrir quais as particularidades que nos fazem ligar a esse solo ou solista em particular para mais tarde incorporar esses dados na linguagem própria (Weir 2001).

1.4.2. A importância do estudo

Nenhum recurso à disposição de estudiosos da improvisação é mais valioso do que a prática. A repetição de escalas e arpejos para treino do ouvido, execução de frases sobre progressões harmónicas, exercícios rítmicos e de reconhecimento auditivo de elementos alterados de acordes são um factor obviamente importante para o desenvolvimento das capacidades técnicas e aurais dos músicos. Para Miles Davis o treino auditivo é muito importante para o improvisador pois torna-o mais reactivo à informação que vai aprendendo (Berliner 1994).

Como já foi referido, a repetição desenvolve em grande parte a intuição e aumenta a velocidade de reacção. Pressing¹⁵, citado num estudo de Madura acerca da execução musical, demonstra que os instrumentistas possuem um *feedback* aural, visual, proprioceptivo e táctil, enquanto os vocalistas dispõem apenas de referências proprioceptivos e aurais. Porém, toda a questão mecânica que é fruto de horas e horas de prática no instrumento não existe no canto. Não é viável confiar no processo de automatismo físico (ou memória muscular) independentemente dos outros processos, nomeadamente o aural. O vocalista tem de ouvir tudo o que canta durante um improviso não podendo contar com o apoio de um instrumento. Larson (2002) afirma que uma forma dos vocalistas terem acesso a *feedback* visual e táctil é através do estudo ao piano. Refere ainda uma questão interessante que é o tempo de prática útil, visto que o desgaste da voz impede a prática durante o mesmo tempo que um instrumentista. Ao estudar um instrumento, pode-se interiorizar determinados sons e processos enquanto a voz descansa e aumentar assim o tempo de prática. O estudo de um instrumento harmónico permite igualmente a melhoria da aprendizagem em termos de teoria e treino auditivo, fundamental para o vocalista de jazz. Carmen McRae refere que o estudo de piano a ajudou imenso nas suas ca-

¹⁵ Madura, P. D. (1996). "Relationships among Vocal Jazz Improvisation Achievement, Jazz Theory Knowledge, Imitative Ability, Musical Experience, Creativity, and Gender". *Journal of Research in Music Education* 44(3): 252-267.

pacidades de improviso (Pinfold 1997). Jay Clayton acha imprescindível para vocalistas a prática do piano (Weir 2001: p. 198), Janet Lawson menciona que estudar piano a ajudou a melhorar o seu sensação de tempo (*idem*: p. 203) e Darmon Meader refere a melhoria em termos de audição harmónica (*idem*: p. 210).

Michael Lauren¹⁶ (2009), acerca deste assunto, acha que todos os instrumentistas devem saber cantar as melodias. Crê que músicos em geral deveriam ter aulas de canto e até de expressão corporal para melhor veicularem conteúdos melódicos e rítmicos. Esta opinião não é novidade pois já em 1980 Matteson refere a importância de cantar as notas dos acordes, arpejos, escalas para melhoria das capacidades improvisatórias noutros instrumentos (Matteson 1980).

O domínio técnico do instrumento é uma condição essencial para o improvisador vocal. Aulas de técnica vocal são fundamentais para a consolidação do som, da elasticidade vocal e melhoria em termos de afinação e timbre, o que não implica que seja uma forma de melhoria das capacidades improvisatórias (Tirro 1974). Aliás, como é referido por Nachmanovich, para fazer algo de forma artística é necessário a técnica, mas cria-se algo através da técnica e não com ela. No fundo é uma contradição pois para criar é necessária a técnica, mas, por outro lado, o improvisador deve estar livre dela para não ser subjugado pelas necessidades que a minúcia pode acarretar (Nachmanovich 1990).

Um dos elementos mais identificativos de um improvisador será o seu fraseado, ou seja, a forma como expõe as sua linha melódicas. É um assunto recorrente no Jazz e exemplos são frequentes: Tommy Turrentine foi aconselhado por Miles Davis a tocar simples mas com bom som, dizia que na improvisação é necessário um conceito melódico, um conceito harmónico e principalmente um conceito rítmico (Berliner 1994). O trabalho rítmico é talvez dos parâmetros mais importantes para um improvisador, pois é um dos elementos (o *swing*) que identificam o Jazz como estilo musical. Fred Hersh afirma que para “swingar” não basta estar próximo do *swing* mas é preciso que seja físico (Berliner 1994). Aliás a questão rítmica nas comunidades afro-americanas é cultural, vinda da necessidade que as primeiras gerações escravas sentiram de manter contacto com as raízes ancestrais. Ao contrário do que era a crença da altura os ritmos africanos eram mais do que o acompanhamento dos rituais das tribos e das suas celebrações, mas uma linguagem complexa que permitia a comunicação à distância, linguagem essa com os seus códigos, subtilezas e eloquência (Jones 1999). É portanto necessário, para o estudante de improvisação, um empenho apurado para entender esta linguagem, e que felizmente, foi preservadas em gravações desde os ritmos de New Orleans até ao presente.

¹⁶ Entrevista realizada na ESMAE

Kurt Elling reforça esta ideia ao referir que teve de ser muito persistente e paciente, ouvindo gravações suas, praticando determinadas passagens e repetindo-as até se tornarem mais intensas e controladas (Weir 2001).

1.4.3. Contexto formal

1.4.3.1. Métodos de ensino

Como anteriormente foi referido, a capacidade de improviso é uma das condições básicas para que um vocalista possa progredir e desenvolver-se neste estilo musical. Tal como o bebé aprende a linguagem ao assimilar sons, que se transformam em palavras, que por sua vez se organizam em frases partes de um discurso coerente, assim o vocalista de jazz deve adquirir um conjunto de regras, códigos e técnicas que possibilitam a execução de improvisos com significado.

Em 1981, Coker e Baker identificaram como áreas de estudo importantes para o vocalista 1) conhecimento do potencial do cromatismo 2) Vocabulário de *patterns* de Jazz e 3) utilização correcta de conteúdo rítmico apropriado, enquanto que Gene Aitken e Jamey Aebersold (1983) publicaram um artigo em que analisaram a questão do ensino da improvisação vocal:

“...Três áreas que podem requerer atenção na improvisação vocal 1) Incapacidade de estudantes em acompanhar a harmonia e lidar com escalas e acordes, 2) a utilização de sílabas *Scat* inadequadas de forma que a essência do conceito, estilo e interpretação jazz é diminuída, 3) falta de estudo e conhecimento de instrumentistas e vocalistas de reconhecido mérito, os seus solos e música”.

Desde então têm sido propostos vários métodos para a persecução do objectivo de ensino de improvisação no jazz (vocal e instrumental) por autores como Azzara (1999), Stoloff (1996), Weir (2001), Larsson (2002) e Fredrickson (2003) com ênfase em premissas semelhantes de repetição e interacção, variando nas propostas de exercícios e de fórmulas de prática. Muitos destes métodos são semelhantes ao preconizado por May (2003) que refere 1) O desenvolvimento de conhecimento teórico de escalas e acordes, capacidades aurais e capacidade mimética 2) Aquisição de material idiomático e melódico através da memorização de temas¹⁷ 3) Experimentação com desenvolvimento melódico e rítmico 4) Manipulação de elementos expressivos.

Em retrospectiva podemos referir os modelos de alguns investigadores nas suas linhas gerais.

¹⁷ Azzara (1999, p. 22) refere que “conhecimento de grande número de temas de memória é muito importante no contexto da improvisação pois fornece ao músico um entendimento de condução melódica e de progressão harmónica assim como um “armazém” de material pronto a ser utilizado”.

Em 1980, Anderson utilizava como método a aquisição, por etapas de seis elementos para a aprendizagem da improvisação: 1) padrões de acordes; 2) estruturas de acordes; 3) fraseado; 4) forma estrutura e estilo melódico; 5) ritmos atractivos; 6) sonoridades inovadoras (Anderson 1980).

O método de Fredrickson para ensino do *Scat* está baseado num sistema de manipulação melódica em etapas. Para este autor, a primeira etapa consiste em substituir a letra das canções por vocábulos típicos de uma linguagem semi-padronizada do *Scat*. Numa etapa subsequente, procede-se à variação melódica, primeiro rítmica e depois melodicamente. Finalmente, procede-se à integração de todos estes elementos em simultâneo (Fredrickson 1994).

Noutro estudo foi preconizado um método em que os tópicos de estudo para desenvolvimento de valências em termos de improvisação são: 1) cantar baixos dos temas; 2) memorização dos temas; 3) cantar padrões rítmicos; 4) cantar padrões tonais que delineiam a função harmónica; 5) aprender solfejo e sílabas rítmicas; 6) improvisar a) padrões rítmicos com e sem sílabas rítmicas b) padrões tonais c) padrões rítmicos para linhas de baixo d) ritmos sobre tons harmónicos sobre progressões harmónicas; 7) arriscar a criação de melodias¹⁸; 8) ornamentar as melodias; 9) audição de outros improvisadores (Azzara 1999).

Emma Larson, defende como método de ensino da improvisação aquilo que apelidou de método dos círculos concêntricos. Para esta investigadora, a capacidade de desenvolvimento da improvisação vocal está dependente da intersecção da intuição (através do conhecimento do repertório, transcrição de solos, audição de gravações), da técnica (desenvolvida com a prática de exercícios de escalas, treino auditivo, técnica vocal, entre outros) e da criatividade (que se desenvolve ao conhecer a tradição, a linguagem e as suas características) (Larson 2002). Esta investigadora refere questões relacionadas com a velocidade de reacção e a necessidade de uma base de dados preenchida de ideias melódicas, *riffs* e outro conteúdo melódico para uma utilização intuitiva.

Existe ainda outra forma de promover o ensino da improvisação com a utilização de estilos musicais menos exigentes em termos harmónicos e que, para o caso de iniciantes na linguagem, poderá fornecer motivos de interesse e motivação acrescidos por se tratarem de idiomas musicais com que as novas gerações se possam sentir mais identificadas (Bitz 1998). Segundo este investigador e professor, a utilização de linguagens musicais mais familiares a muitos estudantes pode motivar e sim-

¹⁸ Ao utilizar a expressão arriscar (como tradução para a expressão “Taking chances”) o autor refere-se à necessidade de sair do conforto das variações melódicas que implicam um afastamento cada vez maior de melodia original levando desta forma à criação de outras improvisadas. O autor considera estas experiências sempre positivas especialmente perante tentativas menos conseguidas onde ficam expostas as debilidades e carências do improvisador para estudo futuro.

Factores que influenciam a aprendizagem da Improvisação no Jazz Vocal

plificar muitos dos aspectos intimidatórios que podem ser incapacitantes nas primeiras e por vezes cruciais experiências improvisatórias.

1.4.3.2 Confiança

“Assim seja a confiança, tal será a capacidade” - William Hazlit¹⁹

Algo que deve ser considerado como premissa básica é o facto de cada voz ser um universo novo (por questões de estrutura óssea, de tamanho e características dos aparelhos fonadores e respiratórios, por factores culturais e estéticos envolvidos com a utilização da voz, variação das capacidades fonatórias com a idade, questões básicas de saúde geral e práticas diárias de higiene vocal, entre outras) que não pode beneficiar directamente dos conhecimentos acumulados como noutros instrumentos que se mantêm praticamente inalterados durante o tempo.

É muito importante criar um património de auto confiança para partir em busca da inspiração improvisatória, para além de manter o instrumento vocal em condições adequadas para exercer as suas funções. O instinto de defesa do indivíduo pode tornar muito difícil a utilização vocal quando por falta de confiança se inicia um processo de quebra da postura e deficientes técnicas respiratórias.

Cada vocalista é singular, possui uma qualidade vocal única, que tem de ser explorada, descoberta e desenvolvida (Ware 1998: p. 19), ou seja, as características de cada voz são únicas e irrepetíveis estando sujeitas a necessidades diferentes e a processos de treino e melhoramento particulares resultantes do conhecimento que cada vocalista tem de si próprio e das suas capacidades. Como exemplo, pode referir-se como Sinatra utilizou a natação como forma de desenvolver a respiração, mergulhando e cantando mentalmente as frases de canções voltando à superfície apenas quando tivesse atingido o objectivo, voltando a submergir para a frase seguinte (Pinfold 1997). Dessa forma desenvolveu o seu estilo próprio de fraseado que se tornou um paradigma entre a classe. Por outro, também as limitações e características inerentes de cada voz são factores que podem valorizar e promover o desenvolvimento da arte vocal na sua totalidade. É evidente que esta afirmação é válida para todos os estudantes de todos os instrumentos, mas nenhum como a voz humana é tão particular, tão influenciado por questões psicossomáticas e tão variável numa base diária. Richard Miller refere (1996: p. 239) que,

“Contudo, independentemente da orientação técnica ou nível de aptidão, um vocalista pessimista não será um vocalista de sucesso; atitude mental pode fazer ou desfazer uma carreira”.

¹⁹ in “Characteristics” (1823)

A confiança é um factor de grande importância para o improvisador. Como refere Keith Jarrett “...penso que o medo do falhanço é a razão de tentar coisas ...”²⁰, nesta citação de um mestre do improviso está contida grande parte da energia que envolve a criação musical. Estar constantemente em contacto com o abismo e desafiá-lo. Para estar no limite e não vacilar é necessário uma grande quantidade de confiança nas suas capacidades. Mais ainda para o vocalista pois está só perante o público.

Esta confiança, ou auto-eficácia, tem influências positivas na motivação dos padrões de pensamento e performance do indivíduo, assim como na forma de lidar com as manifestações físicas do stress tais como ritmo cardíaco acelerado ou respiração irregular (Ware 1998: p. 26). Stollak e Stollak referem que vocalistas consideram inibitórios alguns aspectos psico-emocionais relacionados com a performance como a falta de confiança, o sentimento de falta competência, um baixo auto-conceito de valor artístico ou a ausência de valor próprio ou identidade. (*idem*: p. 240)

Larson (2002), no seu modelo de círculos concêntricos, afirma ser a auto-confiança a condição imprescindível para permitir a criação espontânea, sem os constrangimentos provocados pelo julgamento que o improvisador impõe à sua acção. Para Nachmanovitch “a música é auto-monitora, auto-reguladora e auto-avaliadora. Por este processo produz-se arte e não o caos” (1990: p. 134). Assim se procede à distinção entre aquilo que se considera meritório e o que deve ser editado. É necessário encontrar um equilíbrio entre o fluir do impulso criativo e a vontade de constante julgamento. Com demasiada liberdade obtém-se o caos, com demasiado julgamento obtém-se bloqueio.

A confiança torna-se então um elemento fundamental pois permite que o “acesso” a estas bases de dados seja o mais fluente possível. Alguns factores que contribuem para quebra da confiança são externos como o já referido *stagefright*²¹ (Larson 2002), ou relacionados com aspectos da linguagem como a complexidade harmónica (Sarath 2002). Há ainda que considerar as diferenças de género, pois como refere Wehr-Flowers (2006) as cantoras são significativamente menos confiantes, mais ansiosas e têm menos auto-eficácia perante a aprendizagem da improvisação no Jazz do que os vocalistas.

“As boas decisões são fruto da experiência e a experiência é fruto das más decisões”, Tom Watson
(In Nachmanovitch 1990: p. 88)

²⁰ in Coda: Creativity and improvisation in a Jazz and organizations, Frank J. Barrett, 1998

²¹ Segundo Vennard (1967)- “Desconforto pela presença de público” - p.261

Uma forma de promover a confiança do improvisador reside na capacidade de enfrentar o abismo, arriscando e experimentando em situações que por vezes podem ser incómodas mas que são formas de aprendizagem fundamentais. Dee Dee Bridgewater afirma a este respeito

“O estudante nunca deve ter medo de arriscar. Na arte e na música, os criadores que têm mais sucesso e os mais respeitados são os que arriscaram, que criaram o seu próprio estilo. Isto é fruto da tentativa e erro”.²²

A cantora Madeline Eastman tem acerca deste assunto uma opinião positiva, “Eu não acredito em erros na música, apenas oportunidades” (Larson 2002: p. 17).

A aquisição de competência improvisativas é um processo moroso e que implica paciência e espírito de conquista por parte do estudante que necessita, por seu lado, de sentir motivação. Sarath (2002) refere que a assimilação da linguagem Jazzística requer vários anos de estudo disciplinado. No entanto, a criatividade e a expressividade são aspectos da improvisação que podem ser a alavanca necessária para o prazer (a motivação) que os vocalistas necessitam de sentir para estarem ligados ao esforço criativo na improvisação vocal. É esta motivação que permite a lenta e progressiva construção da confiança necessária para enfrentar a gigantesca aventura da improvisação.

Actualmente, o ensino de Jazz tornou-se parte integrante de um currículo mais vasto e existem várias escolas que estão dirigidas fundamentalmente para o seu ensino. Aliás o improviso vocal, num sentido mais lato, é considerado como um elemento pedagogicamente válido como suplemento para o currículo musical coral, pois promove a criatividade em estudantes individuais e ajuda a realçar a musicalidade da totalidade do *ensemble* (Fredrickson 1994).

A universalidade, ou seja, o facto da quase totalidade da espécie humana possuir uma voz é igualmente importante no que diz respeito à sua predominância perante o conjunto de instrumentos. É o instrumento que todos os outros têm como paradigma. No entanto, por outro lado, quando se inicia um processo de improviso, o vocalista torna o instrumentista o seu próprio paradigma.

“O vocalista cria música em estado puro ao utilizar sons instrumentais ou vocais. Não existe a distração de uma história ou mensagem”. Patty Coker (p. 75) ²³

Uma crítica que se pode fazer a este e a outros modelos específicos de aprendizagem do canto Jazz é o facto de se dirigir essencialmente para o *Scat* o que em termos de improvisação vocal é extremamente redutor, apesar do no *Scat* estar englobado grande parte do espírito, da tradição e dos ele-

²² Weir, M. (2001). *Vocal Improvisation*, Advance Music.

²³ Aebersold, G. A. a. J. (1983). "Vocal Jazz Improvisation: An Instrumental Approach." *Jazz Educators Journal*: 8-10, 75.

mentos característicos da linguagem. O seu estudo é conveniente pois é de fácil sistematização e composta de forma a ser possível a sua redução aos seus elementos constituintes. No entanto Billie Holiday, tornou-se a grande referência de vocalistas de Jazz a partir dos anos 30 sem nunca ter feito um único *Scat* ao longo da sua carreira, não deixou de ser uma das mais importantes improvisadoras da história. A improvisação vocal não se esgota no *Scat*, existindo vários recursos à disposição do vocalista como a variação melódica, a re-interpretação, a manipulação de letras (como no caso da Ella Fitzgerald que durante a interpretação de Mack the Knife²⁴ se esquece da letra e improvisa outra) ou a manipulação electrónica de sons vocais.

Os detractores do ensino formal demonstram uma desconfiança perante os programas de ensino de improvisação. A cantora Jan Ponsford demonstra desde logo uma atitude céptica em relação ao ensino formal devido à qualidade, por vezes questionável, de professores de canto sem cultura jazzística que permita transmitir as *nuances* e características do estilo (Pinfold 1997).

Patrice Madura Ward-Steinman efectuou um trabalho com base em inquéritos efectuados a vários professores de música de vários níveis, sobre o ensino da improvisação (Ward-Steinman 2007). Foi esclarecedor que à medida que os níveis de ensino iam sendo mais exigentes, os docentes sentiam-se cada vez menos confiantes no ensino do improviso. Grande parte deste decréscimo na confiança demonstrada pelos professores está relacionada com o facto de muitos não possuírem contactos com géneros de música onde a improvisação é usual, como o jazz, mas provenientes de meios mais conotados com a chamada música clássica. Consequentemente, segundo a investigadora, a qualidade e competência da informação recebida pode ser severamente diminuída. Daí a necessidade de aulas de improvisação serem ministradas por professores com experiência no terreno, com conhecimentos teóricos mas também práticos para resolução de problemas.

Na aprendizagem, estudo e prática do jazz, a correcta utilização das regras da linguagem e a sua conveniente aplicação em termos estéticos e estilísticos são essenciais. No entanto, se por um lado se procura e permeia a individualidade de cada artista (especialmente num contexto em que a espontaneidade e a criatividade são tão apreciadas e até exigidas pelo público conhecedor), pode parecer paradoxal que por outro lado os planos de estudo estejam baseados na repetição em moldes por vezes demasiado estruturados. Esta estratégia pode conduzir à massificação da informação veiculada com consequências a jusante, com o perigo da própria linguagem se tornar repetitiva, uniforme, estanque e viciada pelos mesmos conceitos que foram utilizados para a divulgar e manter viva. A própria comunidade tem tido esse cuidado ao longo da sua história em manter sempre fresca

²⁴ Ella Fitzgerald “Ella in Berlin: Mack the Knife” - Verve 1960 - Verve MGV4041

a fonte de onde jorra novo talento. Fred Hersch refere ser melhor descobrir os acordes e *voicings* de forma livre do que apenas aplicar os ensinamentos que são transmitidos (Berliner 1994: p. 89), e Howard Levy relembra como, devido à insistência de um aluno demasiado ávido de informação, lhe respondeu

“Os meus *voicings* são os meus *voicings*, já te ensinei o suficiente para começares. Agora vai e encontra os teus da mesma maneira que eu encontrei os meus, sentado ao piano e experimentando-os de todas as formas até encontrares os que gostas”(*idem*)

É portanto, dentro da tradição, necessário encontrar um equilíbrio entre a busca pessoal e a intelectual. Daí ser importante recordar as palavras de Nachmanovitch quando diz:

“O aluno tem de descobrir por si próprio, dentro de si. O conhecimento, a arte, tem de amadurecer a partir de si próprio (Nachmanovich 1990: p. 174).

Mas, por outro lado, sem essa capacidade de contacto com um conjunto de “regras”, a nível da dinâmica, sílabas, melodias, ritmos, fraseio, entre outras, as novas vozes estarão desligadas da tradição e da corrente impulsionadora que são necessárias para a continuidade da linguagem (Ward-Steinman 2008). Como refere Nachmanovich (*idem*) geralmente confunde-se educação com treino quando, de facto, são duas actividades distintas.

2. TRABALHO EMPÍRICO

2.1. Introdução

Um estudo mais sistemático dos aspectos envolvidos na performance musical parece pertinente a fim de avaliar o alcance da existência de factores promotores da aquisição e desenvolvimento de competências de improvisação no Jazz Vocal. Assim, pretende-se com este trabalho empírico contribuir para o estudo da performance musical, mais especificamente, da *performance* no Jazz Vocal

Na literatura sobre improvisação são abordados vários estudos sobre factores que influenciam a optimização da improvisação, tais como a idade (Hores 1977; Burnsed 1978; Bash 1983), a experiência e prática de teclado (Madura 1996), a audição de Jazz (McDaniel 1974; Hores 1977; Greenagel 1995; Madura 1996), a aptidão musical (Bricuso 1972; Hores 1977; Bash 1983), a capacidade de leitura musical (Burnsed 1978; Bash 1983), o género (Hores 1977; Bash 1983; Madura 1996), ou a criatividade (Greenagel 1995). No entanto, como a improvisação é um acto altamente individual, os seus resultados não podem ser generalizáveis (May 2003), isto, apesar da sua pertinência para o aprofundamento do conhecimento da actividade.

Os estudos realizados sobre improvisação vocal são escassos e ainda representam uma área relativamente inexplorada. Madura Ward-Steinman é uma das investigadoras que mais se tem debruçado sobre estas questões e num conjunto de trabalhos realizadas desde de 1991 já referiu que experiências passadas de audição de Jazz (ao vivo ou em gravações), lições de improvisação e de canto Jazz estão significativamente correlacionadas com melhoria na improvisação vocal Jazz e livre (Madura 1991; Madura 1996; Ward-Steinman 2007; Ward-Steinman 2008). Por outro lado, referiu que o desconhecimento da tradição e da linguagem impedem o desenvolvimento da capacidade em muitos iniciados (Ward-Steinman 2008). Um dos mais citados na literatura é o estudo de Madura (1996) que relacionou a capacidade de aprendizagem da improvisação com o conhecimento de teoria, capacidade imitativa, experiência musical, criatividade e género. Os resultados identificaram uma pequena, mas não significativa relação entre aulas de técnica vocal e de instrumento com a melhoria na improvisação. Por outro lado, foi encontrada uma relação significativa entre a melhoria na improvisação com o conhecimento da teoria Jazz, da capacidade imitativa e experiência Jazzística (a que correspondem *itens* que podem incluir lições de improvisação, prática de improvisação vocal, experiência em *ensembles* de Jazz vocal, audição de Jazz vocal e instrumental, assistência a concertos).

Como foi referido no secção. 1.4.3.2 cantoras são significativamente menos confiantes, mais ansiosas e têm menos auto-eficácia perante a aprendizagem da improvisação no Jazz do que os cantores. Considerando que a grande maioria dos vocalistas actualmente (e ao longo da história do Jazz), são mulheres²⁵ pode haver uma relação entre este factor e a percepção de dificuldades na aprendizagem da improvisação. Como é óbvio, é apenas um factor aparente que não significa de forma alguma menor capacidade improvisativa, como já foi demonstrado (Madura 1996).

Todos estes estudos foram levados a cabo maioritariamente no Estados Unidos onde o Jazz está presente transversalmente na sociedade, tanto nos actos religiosos (de onde um grande número de vozes do Jazz emergiram), nos *curricula* escolares (de nível primário e secundário e universitário), como no tecido cultural com todas as ramificações implícitas, desde os novos sons urbanos, ao teatro, ao cinema e até aos desenhos animados (Berliner 1994). Porém, apesar do aumento de interesse no estudo e prática de Jazz nas últimas duas décadas em Portugal, como foi possível verificar no secção. 1.2.1. deste trabalho, é necessário afirmar que não existe ainda em Portugal uma cultura de Jazz.

2.2. O Estudo

O objectivo do presente estudo foi o de averiguar quais os factores que podem ser considerados significativos na aperfeiçoamento da aprendizagem da improvisação vocal, numa população de vocalistas de jazz Portugueses.

Para tal, numa primeira fase foram entrevistados catorze músicos de Jazz acerca da sua visão sobre improvisação, ensino e performance de vocalistas. A segunda fase foi constituída pela realização de sete entrevistas adicionais a vocalistas de Jazz Portuguesas acerca do panorama do Jazz vocal nacional. Seguidamente, foram avaliadas as performances de doze vocalistas de Jazz por um júri de cinco elementos. Finalmente, na quarta fase, foi distribuído um inquérito aos vocalistas de Jazz cujas performances foram avaliadas. Os resultados dos inquéritos foram subsequentemente relacionados com as avaliações obtidas dos improvisos.

²⁵ Num conjunto de 512 nomes referidos no livro de Scott Yanow “Jazz Singers - The Ultimate Guide” 394 são de vocalistas o que representa cerca de 75% do total.

2.2.1. Participantes

2.2.1.1. Os Músicos Profissionais

Os entrevistados, num total de catorze, incluíam onze músicos de Jazz, um músico de formação clássica (mas conhecedor profundo da história do Jazz), um crítico musical especializado em Jazz e um músico com funções de programador musical.

Um dos critérios utilizados para a escolha dos entrevistados foi serem professores envolvidos com o ensino da improvisação e que desenvolvessem simultaneamente uma carreira musical em Portugal ou no estrangeiro. Tal condição, professores de improvisação com carreira musical, pretendia abranger sujeitos que fossem detentores do conhecimento e domínio da linguagem. Foram assim contactados não só músicos Portugueses mas também músicos estrangeiros que estavam em Portugal em *tournee*. Na Tabela 1 estão representados a distribuição dos músicos entrevistados por Nacionalidade, Instrumento que tocam, Número e Género.

Tabela 1 - Tipo, Nacionalidade e Género dos Profissionais Entrevistados

Tipo	Nacionalidade	Instrumento	n	Género (m/f)	
Músicos de Jazz	Portuguesa	Instrumentista	Piano	2	2 / 0
	Portuguesa		Contrabaixo	1	1 / 0
	Portuguesa		Guitarra	1	1 / 0
	Portuguesa		Saxofone	1	1 / 0
	Norte-americana	Instrumentista	Baterista	2	2 / 0
	Norte-americana		Contrabaixo	1	1 / 0
	Panamenha		Piano	1	1 / 0
	Norte-americana	Vocalista	2	1 / 1	
Músico	Portuguesa	Instrumentista	1	1 / 0	
Não músico	Portuguesa	Crítico, Programador Musical	2	2 / 0	

2.2.1.2. Estudantes

A selecção dos estudantes que participaram neste estudo obedeceu ao critério de amostragem por conveniência (Hill e Hill, 1998), no qual os sujeitos foram seleccionados segundo o princípio de *snowball effect*. Os primeiros sujeitos seleccionados (estudantes do ensino superior) indicaram outros potenciais sujeitos a participar e assim sucessivamente. O principal critério subjacente à selecção dos sujeitos foi o de serem alunos com estudos superiores de canto Jazz. No entanto, este critério inicial foi alvo de alguns ajustes. A amostra nacional total de estudantes de canto Jazz é reduzida

e dispersa pelo país. Alguns estudantes não estavam disponíveis para participar e noutros casos a sua participação implicaria um custo, um tempo e um número tal de deslocações que tornariam impraticável a investigação. Desta forma, e na ausência de curso secundário de Jazz, procurou-se incluir na amostra estudantes com formação ou actividade artística o mais próximas possível das do ensino superior de canto Jazz.

A amostra final deste estudo foi composta por doze sujeitos que estão ou estiveram em programas educacionais de Jazz vocal em vários graus de ensino [secundário em regime de curso livre (n=10) e ensino superior (n=2)] no Porto (n=11) e Sines (n=1), com idades compreendidas entre os 17 e os 42 anos. A amostra continha dez sujeitos do sexo feminino e dois do sexo masculino.

Um dos objectivos adicionais foi o de obter uma amostra com um número aproximado de sujeitos do género masculino e feminino em cada um dos graus de proficiência dos sujeitos. No entanto, tal não foi possível, o que reflecte um facto histórico da prática do Jazz vocal, a qual é maioritariamente feminina como referido na secção 2.2.

2.2.1.3. Júri

A avaliação foi efectuada por um Júri de cinco elementos, três homens e duas mulheres provenientes de três áreas profissionais distintas. Três elementos são professores de música no ensino superior de Jazz, sendo uma professora de Jazz vocal. O quarto elemento é membro da direcção artística na Casa da Música e o último elemento uma agente artística ligada ao meio do Jazz vocal profissional. Também a este respeito esteve subjacente o critério de que os improvisos fossem avaliados por indivíduos que fossem detentores do conhecimento e domínio da linguagem e simultaneamente experientes avaliadores da prática musical.

A avaliação dos Jurados aos improvisos pode ser consultado no ANEXO 2

2.2.3. Questões Éticas

Todos os projectos de investigação implicam procedimentos éticos a ter em conta. Na realização deste trabalho foram consideradas os principais princípios éticos sugeridos por Carmo e Ferreira (2008). Em primeiro lugar foi observado um respeito absoluto pelo direito dos sujeitos à privacidade e à confidencialidade. Isto foi claramente referido no início de todos os processos de entrevista e inquérito. No entanto, nas entrevistas os sujeitos referiram claramente que aceitariam ser identificados, e daí a sua identificação. O mesmo não aconteceu com os sujeitos avaliados nem com os avaliadores, facto que foi também observado, pela ocultação da sua identidade. Um princípio estreito de honestidade foi também observado, informando os sujeitos de todos os objectivos do trabalho bem como da utilização dos seus resultados. Finalmente, sempre que os sujeitos foram contactados para participar e declinaram o convite, essa decisão foi imediatamente aceite e não se procedendo a novos contactos.

Como foi referido na introdução, o objectivo do presente estudo, advém da minha experiência como vocalista e professor de canto Jazz. Trabalhar nestas áreas providenciou experiências que formaram alguns dos *rationale* desta investigação. Assim, e de acordo com Carmo e Ferreira (2008) o meu papel de investigador foi o de estudar uma população determinada, na qual sou participante, com um posicionamento que permitiu uma perspectiva simultânea de observação dos sujeitos. Isto implica uma limitação clara: o perigo de perder alguma objectividade na análise dos resultados ou até na formulação do próprio problema. No entanto, foi considerado que as vantagens excediam largamente as desvantagens. A principal vantagem foi um conhecimento mais profundo do fenómeno estudado. Uma vantagem adicional foi o de o investigador não necessitar de *gatekeeper*, no acesso à população estudada. Desta forma, a fim de garantir maior objectividade na análise, e consequentemente de garantir maior validade, os resultados foram sujeitos à avaliação de dois investigadores externos ao trabalho, um com larga experiência de análise qualitativa e outro com larga experiência de análise quantitativa. Tentou-se assim, em todo o processo, seguir as recomendações de Bell (1993) de observar registar e interpretar os dados da forma mais objectiva possível.

2.2.4. Material

2.2.4.1. Entrevistas

Para proceder à recolha de dados sobre o ponto de vista dos músicos profissionais, a entrevista foi o método considerado mais adequado aos objectivos pretendidos. Visava-se obter os seus pontos de vista sobre a improvisação, a pertinência do contacto com vocalistas, o papel do vocalista no jazz, a importância do Blues, a aprendizagem da improvisação no Jazz vocal ou as diferenças ou semelhanças existentes entre a improvisação vocal e a improvisação instrumental. Para que fosse possível extrair informações, os *experts* seleccionados para o estudo do tema em questão, foram investigados num ambiente de partilha voluntária de informações, em linha com a sugestão de Bell (2004).

O esquema utilizado foi o da entrevista semi-estruturada, já que a própria entrevista foi ganhando corpo ao longo do processo de investigação, o que justificou a inclusão de novas questões. A entrevista semi-estruturada foi considerada a mais apropriada, uma vez que o principal objectivo do estudo era revelar os pontos de vista dos músicos e obter assim uma visão detalhada da percepção pessoal dos participantes, em linha com Smith (1995) e Bell (2004).

As questões foram ordenadas num grau de focalização crescente e durante as entrevistas, procurou-se ser cuidadoso na forma como as questões foram colocadas, para não induzir respostas, nem, por outro lado, excluir respostas possíveis (Carmo e Ferreira, 2008).

O guião das duas entrevistas pode ser consultado no ANEXO 1

2.2.4.2. Tema das Improvisações

Para o presente estudo foi utilizado o tema “Now’s the Time” de Charlie Parker. A escolha deste tema reside no facto da sua estrutura harmónica ser amplamente considerada como muito comum (*Blues*) e como tal familiar à maioria dos estudantes de Jazz vocal.

A estrutura harmónica apresentada pode ser consultada no ANEXO 3

2.2.4.3. Inquérito

A fim de averiguar os factores necessários à aquisição e desenvolvimento de competências de improvisação, foi elaborado um questionário a preencher pelos doze estudantes que participaram no estudo através da gravação de dois improvisos. O inquérito continha questões que permitiriam a descrição demográfica dos participantes, bem como questões relacionadas com a aquisição e desenvolvimento de competências de improvisação, nomeadamente técnicas de estudo, métodos de ensino, parâmetros de improvisação valorizados por parte dos sujeitos e atitude dos sujeitos face à prática de improvisação. Estes parâmetros foram abordados no inquérito tendo em conta os resultados que emergiram da literatura sobre aquisição e desenvolvimento de competências de improvisação bem como dos resultados que emergiram das entrevistas aos músicos profissionais de Jazz.

O Inquérito continha um total de trinta e quatro questões e pode ser consultado no ANEXO 4.

2.2.4.4. Avaliação das improvisações

Para avaliar as gravações dos improvisos, o Júri classificou cada gravação segundo três parâmetros os quais tiveram em linha de conta as sugestões de Madura (1991, 1998) e Pfenninger (1990).

Os três parâmetros foram os seguintes: i) Conteúdo Rítmico da improvisação, no qual se consideraram itens como sensação de ritmo, utilização de figuras rítmicas apropriadas, variedade rítmica e, desenvolvimento motivico; ii) Conteúdo Tonal, no qual se consideraram itens como notas correctas, linguagem tonal apropriada, variedade, originalidade, desenvolvimento motivico, entoação) e por fim iii) Criatividade, no qual se consideraram itens como a utilização de sons *Scat*, variedade, dinâmica e elementos criativos e expressivos. Para a avaliação foi utilizada uma escala de 1 a 6 com a seguinte correspondência: 1 - “Muito Fraco”; 2 - “Fraco”; 3 - “Satisfatório”; 4 - “Bom”; 5 - “Muito Bom” e 6 - “Excelente”.

2.2.5. Procedimento

2.2.5.1. Entrevistas

Previamente à realização das entrevistas incluídas no estudo, foi realizada uma entrevista piloto, com o objectivo de identificar áreas de interesse que moldassem o guião das entrevistas seguintes, bem como de aferir questões metodológicas da própria entrevista.

No primeiro contacto com os músicos (pessoalmente, por telefone ou por email) foram explicados os objectivos do trabalho, discutida a questão da confidencialidade e pedida a autorização para a realização da entrevista bem como para a sua gravação. Todos os pedidos foram aceites pelos entrevistados.

As entrevistas iniciaram-se com uma breve síntese das informações partilhadas no contacto prévio acerca dos objectivos da investigação com o objectivo de levar os participantes a se expressarem mais à vontade, uma vez que os primeiros momentos são essenciais para o estabelecimento de um clima de confiança que se reflectirá ao longo da entrevista (Carmo e Ferreira, 2008). Nos casos em que tal foi possível, as entrevistas decorreram nos espaços profissionais dos músicos, a fim de aumentar os sentimentos de segurança dos entrevistados.

Para a gravação das entrevistas foi utilizado um gravador digital portátil da *Zoom* (*Zoom Handy Recorder H2 - Z00 H2*). Todas as entrevistas foram gravadas e integralmente transcritas, para se poder reproduzir fielmente as palavras dos participantes e permitir um envolvimento mais aprofundado com o seu conteúdo. As entrevistas tiveram uma duração média de doze minutos e decorreram entre 11 de Março de 2009 e 07 de Julho de 2009, na cidade de Porto. Foram realizadas em língua Portuguesa ou Inglesa, conforme os requisitos de cada entrevistado.

Segundo Smith (1995), não existe apenas uma forma correcta de fazer análise qualitativa, mas salienta que é importante o investigador encontrar o método mais adequado aos seus fins para tratar os dados da sua investigação, oferecendo algumas sugestões para a realização da análise que foram adoptas no presente estudo. Entre estas destacam-se:

- (i) a leitura das transcrições, anotando os aspectos de uma interpretação preliminar;
- (ii) a identificação de temas emergentes e de palavras-chave para captar a essência das conclusões;

- (iii) a enumeração dos temas emergentes e das ligações entre eles, enquanto se olha para trás, para uma certificação de que as ligações existem nas informações preliminares contidas na entrevista.
- (iv) a elaboração de um plano lógico, onde se ordenam os temas e subtemas; e a identificação constante de instâncias;
- (v) a admissão da possibilidade de emergência de novos temas, possivelmente em detrimento do tema principal, pois o projecto de investigação pode entretanto mudar de direcção.

Desta forma, pretendeu-se que no fim do processo de análise a estrutura final pudesse fornecer um modelo conceptual e flexível de organização da informação relevante apresentada. A esta abordagem Smith designou *Interpretative Phenomenological Analysis* (IPA; Smith, 1995). Finalmente, depois de realizada a análise, os resultados foram submetidos à apreciação de um investigador independente a fim de ser possível uma aferição externa, e por isso mais objectiva, sobre os mesmos.

2.2.5.2 Gravação das Improvisações

No primeiro contacto pessoal com os estudantes foram explicados os objectivos das gravações das improvisações, discutida a questão da confidencialidade e pedida a autorização para a realização da gravação. Todos os pedidos foram aceites pelos entrevistados.

Tal, como decorreu no processo das entrevistas, o processo das gravações iniciou-se com uma breve síntese das informações acerca dos objectivos da investigação para o estabelecimento de um clima de confiança (Carmo e Ferreira, 2008) com os estudantes que acederam participar. Previamente à realização das gravações das improvisações incluídas no estudo, foi realizada uma gravação teste que pretendia também estabelecer de forma mais efectiva um clima de confiança, e simultaneamente diminuir os possíveis efeitos de *stagefright* dos estudantes.

A recolha e as gravações foram efectuadas entre Janeiro e Março de 2010.

Foi utilizada a gravação de um instrumental²⁶ em dois tons distintos para cantores e cantoras.

Cada trecho era constituído por dois *chorus* do tema, num total de 48 compassos. Para a gravação das improvisações foi utilizado um gravador digital portátil da Zoom (Zoom Handy Recorder H2 - Z00 H2).

Cada sujeito efectuou uma primeira audição da progressão harmónica do tema “*Now’s the Time*” de *Charlie Parker*, sendo efectuadas as gravações com um pequeno intervalo para troca de impressões

²⁶ O instrumental utilizado está contido na obra de Ronald C. McCurdy, W. L. H. (2000). *Jazz Improvisation Series - Approaching the Standards for Jazz Vocalists*. Miami, Belwin-Mills Publishing Corp. - Faixa # 2

entre a primeira e a segunda gravação. Foram efectuadas um total de vinte e quatro gravações. Posteriormente procedeu-se ao tratamento do som através de equipamento informático para que todas as faixas tivessem um som semelhante, a fim de que a qualidade sonora não fosse um factor de influência nas avaliações.

As gravações podem ser consultadas no ANEXO 5.

2.2.5.3. Avaliação das Improvisações

No primeiro contacto pessoal com os membros dos júri, tal como tinha sido feito nas duas fases anteriores deste procedimento, foram explicados os objectivos da audição das improvisações, e discutida a questão da confidencialidade.

Também aqui o processo de avaliação se iniciou com uma breve síntese das informações acerca dos objectivos da investigação para o estabelecimento de um clima de confiança (Carmo e Ferreira, 2008) com os membros do júri que acederam participar. Previamente à realização das avaliações das improvisações incluídas no estudo foram tiradas eventuais dúvidas sobre o conteúdos dos critérios analisados e foi realizada uma avaliação teste para os membros do Júri estivessem absolutamente certos dos procedimentos a tomar. O júri acomodou-se à volta de uma mesa, que porém tinha espaço suficiente para permitir a privacidade da avaliação.

Cada improvisação foi ouvida pelos cinco membros do júri três vezes. Em cada uma das vezes se avaliava um dos critérios previamente aferidos: i) Conteúdo Rítmico, ii) Conteúdo Tonal e iii) Criatividade. Foram ouvidos um total de 72 excertos (24 improvisações x 3). A ordem das improvisações foi aleatória. A sessão de avaliação das improvisações teve a duração de três horas, com um intervalo de dez minutos ao fim de 90 minutos.

2.2.5.4. Inquérito

Após a gravação foi pedida aos sujeitos o preenchimento de um inquérito. Este continha, como foi anteriormente referido, questões que permitiam a descrição demográfica dos participantes, bem como questões relacionadas com a forma de aquisição e desenvolvimento de competências de improvisação.

No capítulo seguinte proceder-se-á à descrição da análise dos resultados obtidos. Serão descritos os resultados provenientes das entrevistas, das avaliações dos improvisos, dos inquéritos e do cruzamento das três fontes de informação.

3. ANÁLISE DOS RESULTADOS E DISCUSSÃO

3.1. Entrevistas

O objectivo da análise dos dados recolhidos durante as entrevistas, descrita neste capítulo, visou a compreensão do conteúdo e complexidade dos significados através de um “processo interpretativo” baseado num envolvimento sustentado com o texto (Smith 1995: p. 18). Ao realizar a análise dos dados recolhidos durante as entrevistas, emergiram seis tópicos principais de discussão.

3.1.1. Internacionalização do Jazz

O primeiro factor que ressalta da análise das entrevistas é o de não haver diferenças entre os entrevistados dos Estados Unidos e de Portugal, sobretudo ao nível do conceito de improvisação na linguagem, dos factores característicos de um vocalista de Jazz, bem como da importância histórica do vocalista Jazz. Este é um resultado algo esperado, dada a uniformização de critérios resultante da extensão da influencia norte americana no Jazz.

O conceito de improvisação na linguagem de Jazz, é considerado como fulcral, sendo o elemento mais característico da linguagem, transversal a todos os estilos. No que diz respeito ao Jazz vocal é uma constante a menção desta característica. Mário Azevedo tem uma afirmação que exemplifica esta questão, “é a improvisação que faz evidenciar o fundo da gaveta que o vocalista tem ou não tem”.

O baterista norte americano Brian Blade tem opinião igual ao considerar que “a capacidade improvisatória será a definição de um vocalista de Jazz”.

Estas observações estão de acordo com a literatura. A forma como se começa a compreender esta linguagem particular e proceder à sua aprendizagem é igualmente fonte de consensos entre os entrevistados. Refere-se a audição de gravações de várias épocas e estilos do Jazz de forma a entender a tradição e a evolução da linguagem nos diferentes instrumentos, o estudo dos mestres improvisadores com a análise e transcrição de solos, o estudo da teoria musical específica do Jazz e o treino auditivo.

3.1.2. Audição

“Nesta música demora-se 10 anos a aprender a parte mental [adquirir competências formais da linguagem, para além das características técnicas do instrumento]”. - esta afirmação de Nuno Ferreira demonstra qual o tipo de compromisso e dedicação necessárias a percorrer para a obtenção de um conjunto de valências que permitam resultados. Maria Anadon reforça,

“O Villas Boas, costumava dizer, O que custa, são os primeiros 20 anos. Pois posso-vos assegurar, que é mais do que isso”.

O primeiro passo para a aquisição das competências acima referidas vem da audição de gravações ou a assistência de concertos (presencialmente ou em video). Na sua totalidade, os entrevistados tratam esta questão como uma dos mais valiosos recursos à disposição do improvisador em formação. Esta tendência é notória, e até expectável na maioria dos entrevistados e principalmente nas vocalistas da primeira vaga de Jazz vocal português. Estas basearam quase exclusivamente a sua aprendizagem na audição de gravações (numa primeira instância) que acabou por se cristalizar em estudos posteriores. Por exemplo Fátima Serro recorda que,

“A minha aprendizagem foi totalmente como auto-didacta, através da audição de discos e vídeos e, claro através dos livros a que fui tendo acesso”

e Maria Anadon alinha pelo mesmo discurso

“... a minha aprendizagem, foi feita a ouvir a Ella Fitzgerald, a Sara Vaughan, a Carmen McRae, a tirar as letras de ouvido, das cassetes até à exaustão, de nos juntarmos todos (músicos e amigos com bom gosto) a ouvir o último vinil que alguém tinha conseguido trazer de uma viagem. Ouvir aquelas passagens, isolar os instrumentos ao fazer essas audições caseiras, tentar perceber o que é que está a fazer o contrabaixo, onde é que está o prato simples...”.

e Paula Oliveira menciona que

“... aprendia-se com os discos, cassetes, os concertos, com os vídeos, e tinha o ensino da música através do método da música clássica, ao mesmo tempo havia muito mais "gigs" do que hoje...”.

Para além de se municiarem com informações importantes sobre vocabulário, fraseado, e outro elementos constituintes, a constante audição de gravações põe o artista em constante contacto com as várias novas tendências, inovações e técnicas em exploração. Como é mencionado por Carlos Azevedo

“... hoje em dia no Jazz existe muita gente ligada à World Music cujos *Scats* são baseados em músicas africanas, *ragas* indianos e que já sai fora do conceito do chamado Jazz *mainstream*”.

Na vertente particular do canto tanto Janis Siegel como Tim Hauser (elementos fundadores dos Manhattan Transfer²⁷) têm uma opinião forte sobre a da necessidade dos vocalistas ouvirem antes de se iniciarem na aventura improvisatória. Afirmam, que o ensino do improviso no canto, se inicia demasiado cedo sem serem ainda trabalhadas questões de base como a consolidação aural e o estudo dos mestres improvisados. Como tal, e na opinião destes dois vocalistas, o ensino do improviso vocal deve ser uma consequência e não um objectivo. Aliás Tim Hauser refere que o objectivo primordial do aluno de Jazz vocal deve ser a interpretação das letras e das melodias e a partir daí a improvisação tornar-se-á um passo natural da evolução do vocalista. Danilo Perez concorda acrescentado,

“Um vocalista de Jazz é um alguém que é capaz de transmitir as letras de uma forma muito directa, o poder das letras, isso para mim é um vocalista de Jazz, e transmitir as letras e ser também capaz de mudá-las e improvisar todos os dias com elas”.

Tim Hauser a este respeito tem uma opinião em relação aos currículos académicos das escolas americanas,

“A minha crítica às escolas americanas é iniciarem os alunos demasiado cedo, estão demasiado amarrados à improvisação e acho que deveriam estar mais focados na audição”.

E acrescenta que mais importante do que ouvir vocalistas, está a audição de instrumentistas. Grande parte dos entrevistados mencionam esta situação.

3.1.3. A Tradição

O respeito pela tradição e o reconhecimento da importância da herança musical americana como a base e a origem da linguagem é também verificada nas entrevistas efectuadas. Personificação desta tradição serão os *Blues*. Não porque sejam determinantes para o processo criativo do improvisador mas pelo peso que têm na definição do estilo hoje conhecido por Jazz. A improvisação, o *swing*, os *riffs*, e o facto da maioria das primeiras gravações com sucesso junto do público serem de vocalistas de *Blues*, foram determinantes para cimentar o seu papel na tradição e na linguagem Jazz, seja instrumental ou vocal. É particularmente elucidativo o que diz John Patitucci a este respeito

²⁷ Um dos mais antigos e reputados agrupamentos da história do Jazz vocal formados em 1972 por Tim Hauser e que conta como elementos Janis Siegel, Alan Paul e Cheryl Bentyne. Com 14 álbuns gravados são dos projectos mais respeitados e uma referência de excelência no mundo (Yanow 1998).

“[Blues] É muito importante. Actualmente o que está a acontecer na música, o que falta aos músicos jovens, é a ligação aos *Blues*. Mesmo nesta banda [Wayne Shorter Quartet] onde tocamos música avant-gard os *Blues* estão lá, consegue-se ouvir e é essencial ao Jazz porque a musica afro-americana é central. Se lhe retiras isso torna-se música europeia, que não tem mal nenhum pois sou italiano, embora nascido nos Estados Unidos por isso a minha ligação profunda aos *Blues* e à musica afro-americana. Também ouvi muita opera enquanto crescia e aprecio ambas as tradições mas acho que se diminui o Jazz quando se retira Africa. Porque a estrutura rítmica e os *Blues* e outras componentes muito importantes tornaram a musica naquilo que é, e não se pode eliminar, acho que se diminui o poder da música. Portanto é muito importante”.

Esta ligação aos *Blues*, e portanto à tradição norte-americana é importante. Maria Viana ao definir um vocalista de Jazz deixa claro que “o vocalista de Jazz é o que tem repertório *standard* como base cultural e respeita a tradição afro-americana”.

Quando se considera Jazz com origens em países que não os Estados Unidos Tim Hauser refere

“Os *Blues* são fundamentais para a música americana. Mesmo que o Jazz actual se inspire em músicos e estilos de países diferentes, o Jazz básico está fundamentado no *Blues*”.

Esta ideia é reforçada por Michael Lauren que revela ainda

“os *Blues* são tão importantes para o Jazz americano que sem o seu conhecimento e a capacidade de o sentir não creio que se consiga ser um artista de Jazz de alto nível, e em geral, os músicos americanos mais respeitados e admirados são firmemente enraizados nos *Blues*”.

3.1.4. O vocalista de Jazz vs. instrumentistas de Jazz.

A generalidade dos entrevistados menciona o grande respeito que têm pelos vocalistas e reconhecem o papel da voz como importante na história passada, presente e futura do Jazz.

Sobre este assunto Nuno Ferreira refere,

“A voz tem sido muito importante para trazer novos públicos para o Jazz. Ouvir Diana Krall pode ter levado alguém a descobrir Nat King Cole, e depois Oscar Peterson e a realidade da história do Jazz, porque algo que os tocou levou a isso e nesse aspecto a voz tem um poder enorme”.

No que se refere à improvisação vocal existe uma maior variedade de opiniões. Muitos dos entrevistados salientam a importância do estudo com instrumentistas (ex bateristas, trompetistas, saxofonistas, etc.) como factor de desenvolvimento das capacidades de improviso, outros salientam a ex-

trema importância da audição dos mestres da arte e da análise dos seus solos de forma a tentar entender os seus processos de pensamento criativo (capacidade imitativa).

Uma das primeiras constatações que pode ser desde já retirado das entrevistas é a conclusão quase unânime da especificidade da voz como um instrumento à parte e também do seu papel como modelo de interpretação musical. Brian Blade menciona que “sempre que ouço Coltrane, Bird, é como se estivessem a cantar, de uma forma vocal” e Danilo Perez acrescenta, “Acho que [vocalistas] têm de escutar mais instrumentistas, assim como os instrumentistas têm de ouvir mais vocalistas”.

O vocalista deve possuir desde logo um instrumento capaz de proporcionar ao seu utilizador a capacidade de traduzir eficazmente o seu pensamento musical, António Rubio a esse respeito revela,

“É uma coisa natural, pois um saxofone compra-se, a voz não, ou nasce connosco ou não nasce, o instrumentista compra o seu instrumento, estuda, trabalha. O vocalista tem a voz para poder trabalha-la e não a consegue comprar”.

Quando um vocalista demonstra um talento natural para o canto pode dar-se o caso de, apenas por interpretar canções conotadas com a tradição e repertório Jazzístico, ser-se considerado um vocalista de Jazz. Mas será suficiente? Para Mário Santos “um vocalista de Jazz é um instrumentista como outro qualquer” o que sugere que deve conhecer e aplicar a linguagem como os outros instrumentistas e não se limitar a repetir as “cabeças” dos temas. António Augusto Aguiar reforça esta ideia quando diz “Primeiro tem de ser vocalista, depois tem de ser Jazz, dentro de uma linguagem específica”. Citando Michael Lauren “a capacidade de dominar o teu instrumento e de ser capaz de expressar ideias emocionalmente válidas é a essência do Jazz”.

Portanto, parece claro que existe uma tendência para que o vocalista se torne “instrumentista” aquando da improvisação. A cantora portuense Maria João Mendes radicada na Holanda tem a seguinte opinião

“Nesta aproximação ao instrumento voz, o vocalista torna-se músico nas ideias melódicas/harmónicas mostrando uma leitura vertical da musica e mostrando assim uma aproximação em som e ideia a um outro instrumento que pretenda imitar”.

Neste aspecto a improvisação é o factor fracturante deste discurso de união, aliás como referido no secção 1.3.2.

A voz é, como referido por Mário Azevedo “um certo património da liberdade que muitas vezes nós não conquistamos nos instrumentos”. Porém, quando nos deparamos com a literatura, e a menção dos grandes improvisadores raramente figuram vocalistas. Maria Anadon, na sua definição de vocalista de Jazz tem um aparte sintomático,

“No fundo (o vocalista de Jazz), é um músico (raramente, entendido assim entre os seus pares) que traz o seu instrumento consigo e interage no grupo”.

John Patitucci menciona acerca deste assunto,

“Neste momento penso que não existem muitos que sejam capazes de utilizar a voz como um “sopro”²⁸ de forma credível. Muitos não sabem de harmonia para cantar frases, como o Jon Hendricks e muitos estão a fingir, a enganar com o *Scat*. Percebes? Usam truques e pequenas artimanhas para se esquivarem”.

Com esta afirmação podemos inferir que muitos instrumentistas acham que vocalistas conseguem fazer passar despercebidas carências e desequilíbrios musicais, que um instrumentista não consegue fazer pelo facto do instrumento não permitir essas situações. Já Carlos Azevedo tem opinião contrária,

“Acho que os vocalistas estão mais expostos porque é muito mais difícil “aldrabar” talento. Um instrumentista tem sempre o piloto automático”.

Outra situação que é referida é a condição de *performer* do vocalista. Não só deve cantar como o público espera uma comunicação mais pessoal de vocalistas. Citando Telmo Marques,

“O vocalista de Jazz é um *frontman*, é um solista. Deve ser um solista porque estamos a falar de Jazz, mas tem de reunir uma data de coisas mais do que os outros músicos, mas deve ter o que os outros músicos têm”.

Portanto, é nesta confluência de opiniões que se chega à pergunta óbvia, o que é efectivamente um vocalista de Jazz?

3.1.5. Caracterização do Vocalista de Jazz

Pedagogo e baterista de Jazz, Michael Lauren apresenta uma resposta à questão atrás mencionada,

“Um vocalista de Jazz tem um vocabulário rítmico sólido, baseado na tradição Jazz. Tem uma sensação do tempo muito forte, e uma sensação harmónica igualmente sólida. É capaz de improvisar ao mesmo nível que todos os outros instrumentistas, canta afinado, e tem a capacidade de veicular uma letra em qualquer língua ou emoção e ter o maior impacto devido às palavras”.

Outro baterista norte-americano, Brian Blade, tem uma ideia muito vincada sobre o que determina as necessidades artísticas de um vocalista,

²⁸ Adaptação livre do termo inglês “horn” que é utilizado para referir instrumentos de sopro em geral, em especial as trompetes e os saxofones.

“... é a capacidade de mudar e fluir à medida que a música faz o mesmo. Não é veicular estático de conteúdos mas uma ligação emocional, acho que isso define um vocalista de Jazz”.

Já o crítico António Rubio refere,

“O vocalista de Jazz é um vocalista que para além da voz tem de saber improvisar, tem de saber criar e pode até fazê-lo dentro de algumas formas ou livremente e quanto mais livremente mais o valoriza”.

Dentro do contexto do Jazz vocal existem variantes como o guitarrista Nuno Ferreira faz questão de mencionar,

“...para mim há a tradição toda dos *crooners*, que são pessoas que interpretam canções que têm determinadas características para fazer isso e depois há o outro lado dos vocalistas que usam a sua voz como um instrumento dentro da linhagem toda da tradição da improvisação Jazz e que se expressam de uma forma com *Scat...*”.

Existem vários parâmetros que podem ser identificados com um vocalista de Jazz mas como Janis Siegel diz

“Acho que algumas das qualidades, são um determinado fraseio sofisticado, expressividade e um cunho pessoal em tudo o que se canta. Não é necessário ser um vocalista de Jazz para ter estas qualidades, mas são qualidade que eu encontro nos meus vocalistas favoritos. E acho que um vocalista de Jazz tende a cantar cada canção sempre de formas diferentes pois estão a reagir ao momento”.

Curiosa a definição de Joana Machado,

“É um vocalista "curioso" musicalmente. Que se preocupa, não só com a "higiene" do seu instrumento, mas também com as possibilidades criativas que a música pode oferecer”.

A curiosidade é um conceito importante pois a estagnação de espírito não é uma opção para o improvisador, principalmente num instrumento de possibilidades tão vastas como a voz

Paula Oliveira faz uma sintetização muito adequada quando diz que

“o que difere um vocalista de Jazz dos outros, é a linguagem musical”.

Factores que influenciam a aprendizagem da Improvisação no Jazz Vocal

Todas estas respostas estão em concordância com a literatura (Pinfold 1997; Yanow 1998; Yanow 2008) e demonstram que existe um conceito de vocalista de Jazz muito homogêneo na substância, apesar de, como é mais que óbvio pelas características naturais do instrumento, variável na forma.

3.1.6. Transcrição e Análise de Solos

Outro assunto mencionado repetidamente é a necessidade de adquirir a linguagem necessária para a improvisação vocal.

Como referido na literatura a análise e/ou transcrição de solos de Jazz é considerado um recurso muito importante para o vocalista de Jazz que tem pretensões a tornar-se proficiente na sua prática.

António Augusto Aguiar vai de encontro à estas referências,

“...uma das coisas fundamentais no estudo do Jazz é a transcrição de solos e tocar solos dos outros. Em termos de fraseado e entoação é muito importante beber doutras dificuldades”.

Acerca da análise Nuno Ferreira refere que

“... por vezes estou a explicar as notas de uma melodia que está em desacordo com a harmonia, e eu pergunto e a maioria ainda não compreendeu a *Blue-note*, as *cores* características que lhe são muito especiais e que permitem uma liberdade maior e abrem-nos a um novo campo harmónico e melódico”.

Estas noções, e sua interiorização na “paleta” auditiva do vocalista, são fundamentais para criar um espectro mais alargado de possibilidades melódicas a ser desenvolvidas sobre as várias harmonias com que o vocalista se pode deparar.

Em suma, a análise das entrevistas revelou uma grande concordância entre os vários intervenientes no que diz respeito à caracterização de vocalistas de Jazz, bem como na necessidade de conhecimento da tradição e da história do Jazz para a aprendizagem da linguagem. As opiniões entre músicos estrangeiros (na maioria norte-americanos ou aí radicados) e nacionais são na essência semelhantes. Este é um resultado que seria de esperar visto que os primeiros estão firmemente enraizados na comunidade original onde os valores e conhecimentos são transmitidos, representando o *mainstream* que tem servido de modelo para os músicos nacionais.

Todos os entrevistados concordam com a especificidade da voz como instrumento de referência, com a complexidade inerente a um instrumento orgânico. Refere-se com insistência a necessidade de ouvir, aprender, transcrever e analisar improvisos dos mestres instrumentistas como a forma mais eficiente de aprender as regras inerentes à linguagem jazzística.

Existe uma clivagem latente entre os entrevistados que são instrumentistas e os que são vocalistas no que diz respeito às noções de improvisação vocal e ao método mais eficaz para a sua aprendizagem. Por um lado, existe um grupo que considera que a vertente mais importante do vocalista será da interpretação, mantendo a improvisação ligada a esta faceta, com os outros a considerar como mais identificativa a improvisação com base instrumental.

Dos resultados das entrevistas, bem como da análise da literatura descrita ao longo do capítulo 1, foram realçados uma série de factores de aprendizagem e aperfeiçoamento da improvisação vocal, os quais foram considerados no inquérito aos sujeitos como:

1. Audição de Jazz
2. Tipo de Audição
3. Repertório
4. Conhecimentos de Harmonia Jazz
5. Treino Auditivo
6. Sentimento de Confiança
7. Background Familiar
8. Estudos Musicais

Destes só se referirão os que se tornaram relevantes na consecução do objectivo proposto: determinar os factores de significância na aprendizagem e aperfeiçoamento da improvisação vocal.

3.2. Avaliação das Improvisações / Inquérito

A análise dos dados quantitativos foi realizada com o Programa Statistical Package for Social Sciences SPSS, na versão 17.0. Foram utilizadas técnicas de estatística descritiva para a organização dos dados, bem como dois tipos de testes não paramétricos: o de Mann-Whitney e o de Kruskall-Wallis. Estes pareceram os mais apropriados, uma vez que o teste de Mann-Whitney é uma forma de detectar diferenças entre duas populações, de utilização preferível à do teste t quando há violação da normalidade, quando os n 's são pequenos ou ainda quando as variáveis são de nível pelo menos ordinal. O teste de Mann-Whitney pode ser generalizado para mais de dois grupos através do de Kruskall- Wallis. O teste de Kruskall- Wallis é aplicado a variáveis de nível pelo menos ordinal e é uma alternativa ao One-Way ANOVA (Pestana e Gageiro 2008).

Os critérios de avaliação dos improvisos considerados no presente estudos, foram: i) Conteúdo Rítmico da improvisação ii) Conteúdo Tonal e iii) Criatividade, tendo em conta a sugestão de Madura (1991, 1996) e Pfenninger (1990).

Para a presente análise considerou-se a melhor classificação (de duas) obtida pelos sujeitos nos diferentes critérios analisados. As classificações (1 - Muito Fraco; 2 - Fraco; 3 - Satisfatório; 4 - Bom; 5 - Muito Bom e 6 - Excelente) foram subsequentemente agrupadas duas a duas com o seguinte design: 1 - Muito Fraco e Fraco; 2 - Satisfatório e Bom); 3 - Muito Bom e Excelente.

Os critérios considerados foram Conteúdo Rítmico (doravante R). Criatividade (doravante C), e Conteúdo Tonal (doravante T). Para referência dos três utilizar-se-á o acrónimo RCT.

3.2.1 Júri

Procurou averiguar-se se de alguma forma as classificações dadas por um determinado jurado a um dos elementos participantes no estudo diferiam das que atribuiu aos restantes assim como, perceber de que forma as classificações dadas pelos diferentes júris diferiam muito entre si, pois se tais diferenças existissem poderia tentar perceber-se de que forma as classificações atribuídas se relacionariam com alguma variável independente. Para o efeito elaborou-se o Gráfico 1, no qual é possível constatar que as classificações dos diferentes júris têm um “desenho” em tudo semelhante, o que nos leva a ponderar que esta proximidade dos resultados obtidos possa ser explicada pelo facto de todos os elementos do Juri terem uma grande experiência na audição de músicos profissionais de Jazz, embora em diferentes funções (professores, programador, agente).

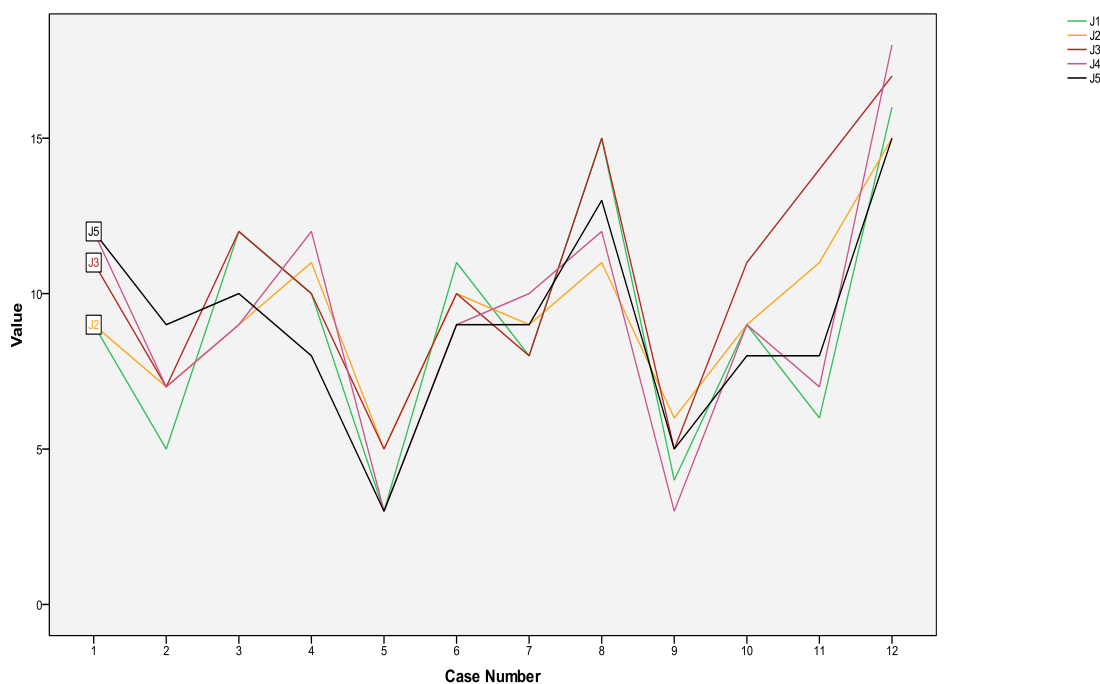


Gráfico 1 - Classificação dos sujeitos pelos Júri

3.2.2. Estudos Musicais

Os estudos musicais dos sujeitos da amostra foram classificados em quatro categorias: Básicos, Médios, Avançados e Sem estudos Musicais. Procurou-se por intermédio do teste Kruskal-Wallis aferir se existia uma relação directa entre a variável independente estudos musicais e a classificação obtida pelos participantes nos critérios avaliados. Os resultados, que podem ser consultados na Tabela 2, mostram que não há diferenças entre as classificações obtidas quando relacionadas com os estudos musicais.

Tabela 2 - Resultados do teste estatístico de Kruskal-Wallis quando analisada a possível relação entre os critérios avaliados e a variável Estudo Musicais

Test Statistics ^{a,b}			
	ritmo	criatividade	tonal
Chi-Square	1,018	,687	1,018
df	3	3	3
Asymp. Sig.	,797	,876	,797

a. Kruskal Wallis Test

b. Grouping Variable: estudos_musicais

No entanto, a análise gráfica (Gráfico 2) dos resultados para cada critério, sugere uma clara tendência para que os sujeitos que estão no **Grupo 3** se situarem na categoria dos sujeitos com estudo musicais avançados. Os sujeitos pertencentes ao **Grupo 1** estão presentes nas categorias de estudos avançados e básicos. Uma explicação plausível para esta ocorrência será dos sujeitos com estudos musicais avançados terem bases débeis em termos de conhecimentos da linguagem específica de um músico de Jazz. Existe ainda o caso de um sujeito do **Grupo 2** que não apresenta estudos musicais podendo este caso pode ser o inverso do anterior, em que possui conhecimentos idiomáticos mas não estudos formais.

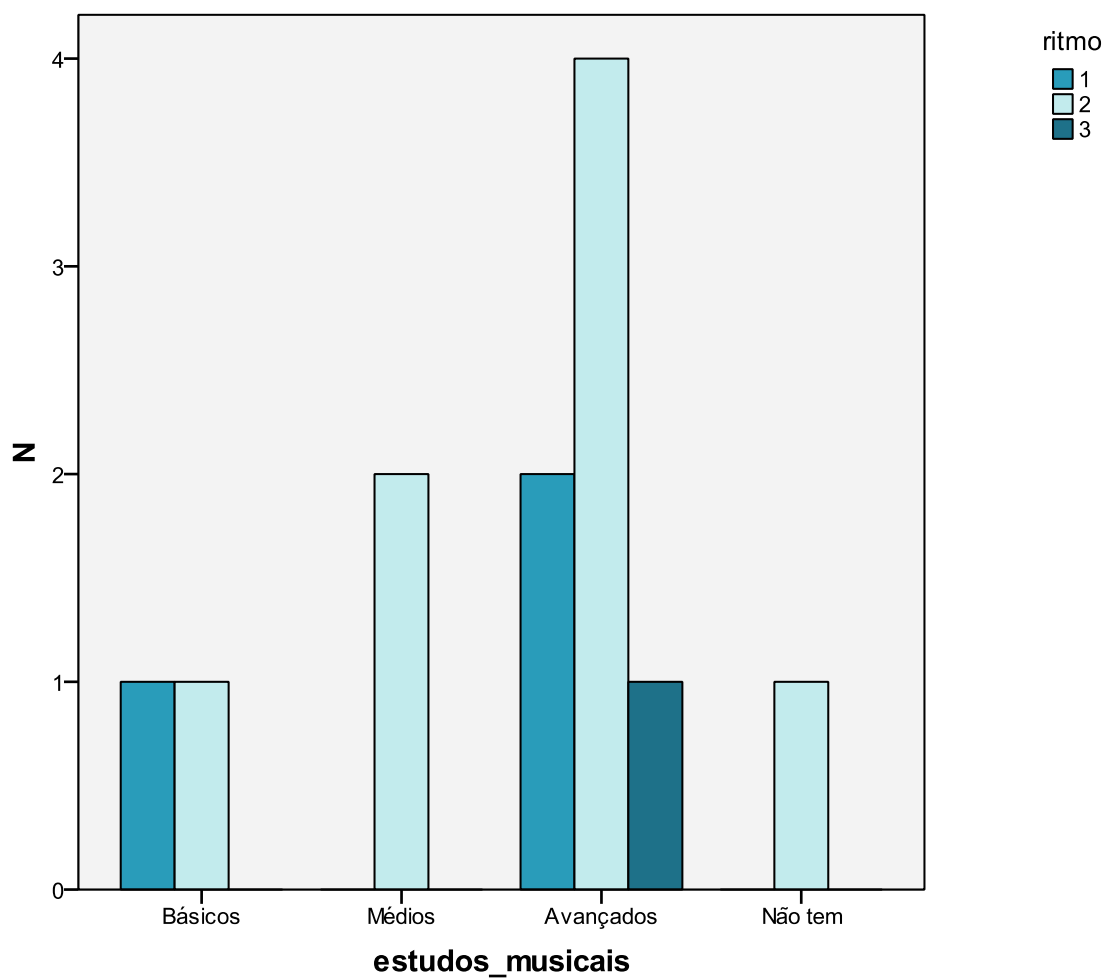


Gráfico 2 - Classificação RCT por Categoria de Estudo Musicais

3.2.3. Conhecimento de *Standards*

No questionário os sujeitos participantes do estudo foram inquiridos sobre o número de standards que eram do seu conhecimento, para isso foram criadas as cinco seguintes categorias (1 - menos de 10; 2 - entre 10 e 30; 3 - entre 30 e 60; 4 - entre 80 e 100; 5 - 100 ou mais).

Posteriormente, procurou-se perceber pelo teste de Kruskal-Wallis se existiria uma relação entre o conhecimento de um determinado número de standards e as classificações obtidas em cada um dos critérios avaliados. Conclui-se que a classificação nos critérios RCT não é diferente entre os cinco grupos definidos pelo número de standards conhecidos. Os resultados estão ilustrados na Tabela 3.

Tabela 3 - Resultados do teste estatístico de Kruskal-Wallis quando analisada a possível relação entre os critérios avaliados e o conhecimento de um determinado número de standards

	Ritmo	Criatividade	Tonal
Chi-Square	8,759	5,553	8,759
df	4	4	4
Asymp. Sig.	,067	,235	,067

a. Kruskal Wallis Test

b. Grouping Variable: *Standards*

Apesar de não se verificarem diferenças significativas no teste, a análise gráfica dos resultados para cada critério, sugere uma clara tendência para que os sujeitos que estão no Grupo 3 se situem na categoria que conhece um maior número de *standards*. Esta condição verifica-se para os critérios Ritmo e Tonal, como pode ser visto nos gráficos 3 e 4 o que também é indiciado pelos resultados do teste de Kruskal-Wallis em que estes critérios têm níveis de significância próximo do limite definido para que as diferenças entre os grupos de classificações fossem significativas (0.05).

Inversamente nos dois casos incluídos no Grupo 1 incluem-se os sujeitos que conhecem menos de 30 e menos de 10 standards. Uma explicação plausível para o sucedido é o facto de esse conhecimento conferir aos músicos uma base de dados, ou armazém, como refere Azzara, de onde o improvisador pode extrair ideais e motivos para utilização na improvisação. No que diz respeito à criatividade tal facto não se verifica como ilustra a consulta do Gráfico 5. Neste caso verifica-se que elevadas classificações em criatividade não implicam necessariamente o conhecimentos de um elevado número de standards, ou seja, o sujeito demonstra criatividade apesar de possuir um conhecimento mais limitado do idioma e da tradição. Este facto pode ser explicado pelo tipo de standards que compõem o repertório dos vocalistas. Carlos Azevedo refere que “quando falamos de standards fa-

Factores que influenciam a aprendizagem da Improvisação no Jazz Vocal

lamos de melodias”, mas se essas melodias forem semelhantes em termos rítmicos e tonais então o acréscimo de informação é cada vez menor. Ao analisar o Gráfico 6 pode-se verificar que os elementos do Grupo 3 (S8 e S12) demonstram uma preferência por temas que são harmonicamente mais complexos e necessitam de um estudo e preparação mais profundo. A maioria prefere os Blues para improvisar (nitidamente mais simples) e os standards que em muitos casos são harmonicamente semelhantes.

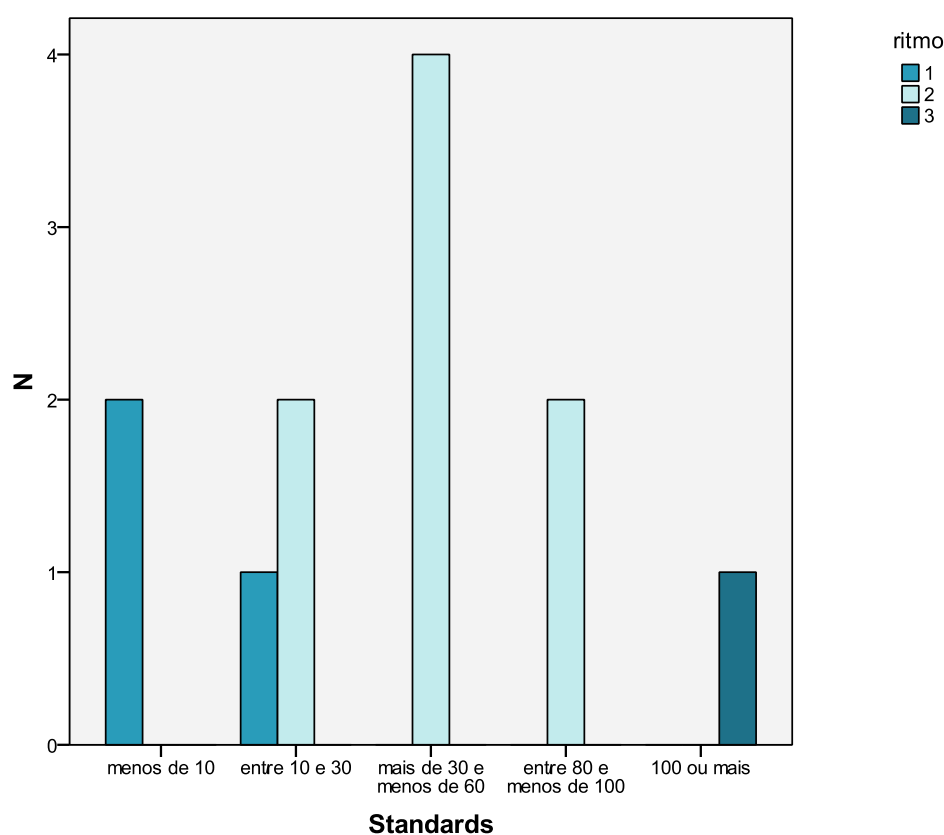


Gráfico 3 - Distribuição de Classificação por Conteúdo Rítmico

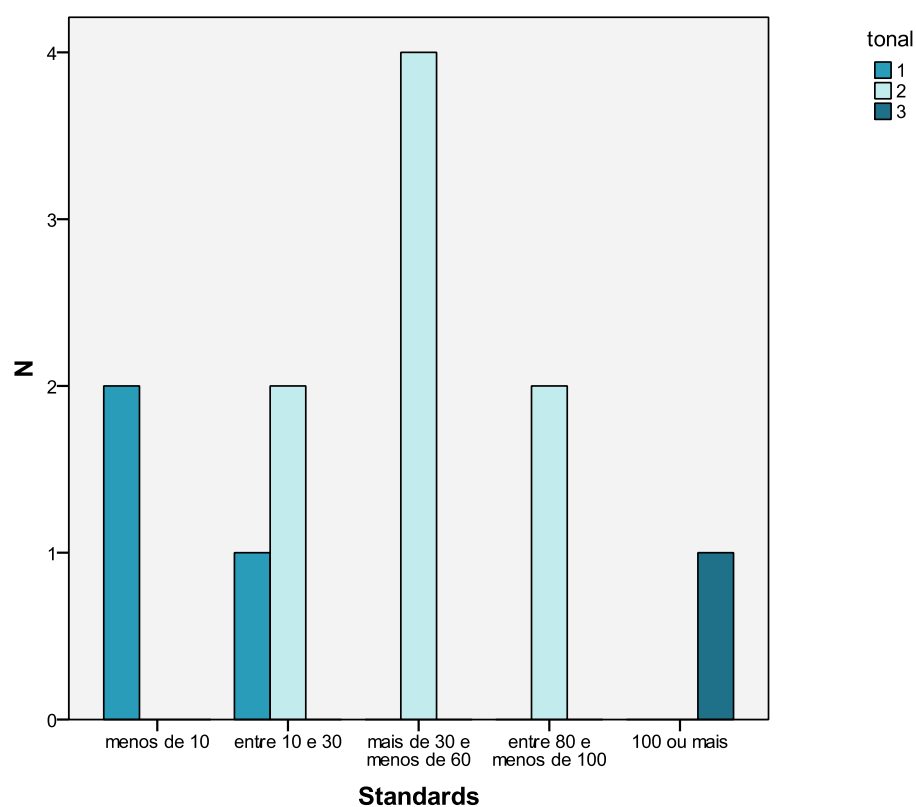


Gráfico 4 - Distribuição de Classificação por Conteúdo Tonal

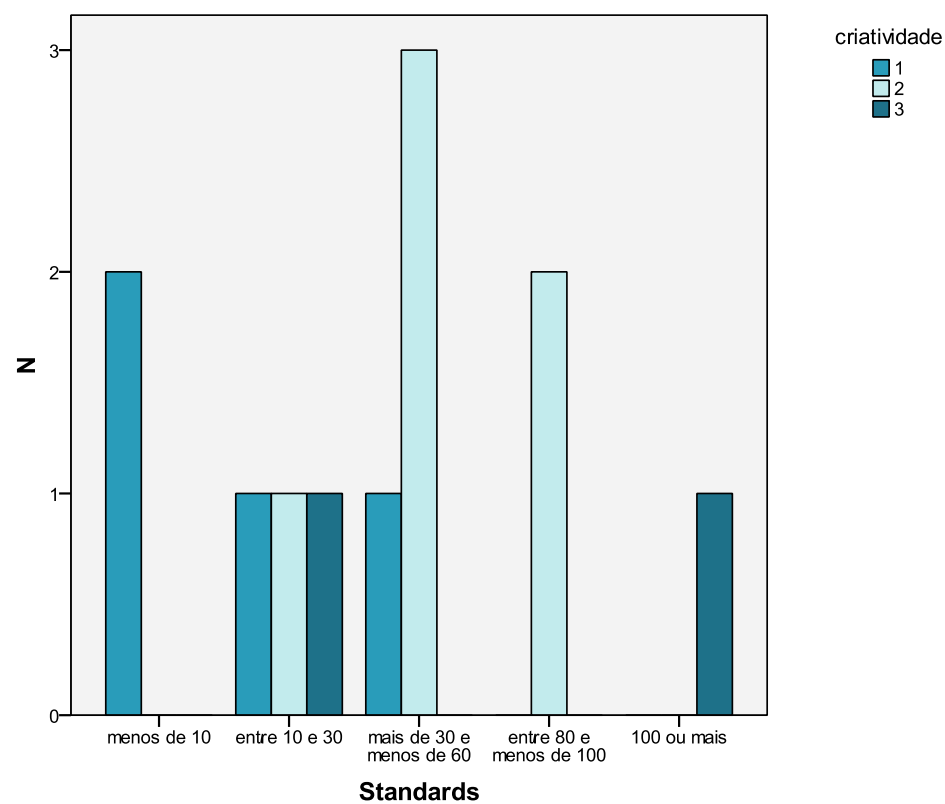
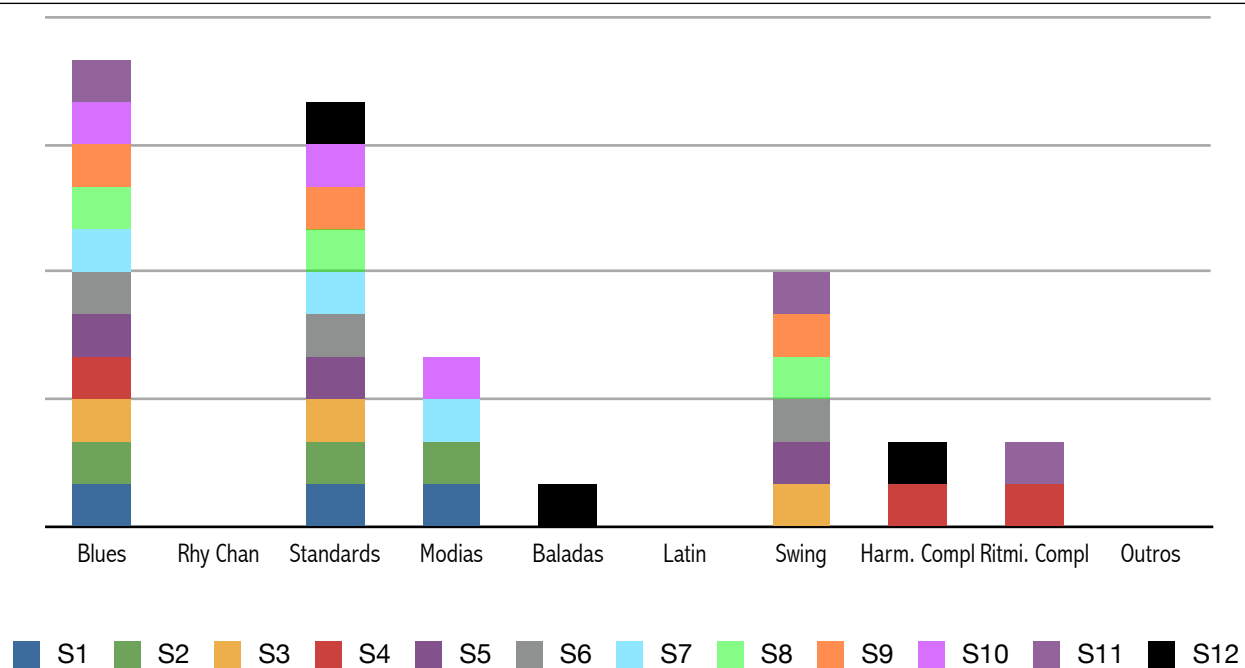


Gráfico 5 - Distribuição de Classificação por Criatividade

Factores que influenciam a aprendizagem da Improvisação no Jazz Vocal



3.2.4. Tipo de Audição

O tipo de audição de música privilegiada pelos sujeitos da amostra foram classificados em três categorias: Instrumental, Vocal e Ambos. Procurou-se aferir se existia uma relação directa entre a variável independente tipo de audição e a classificação obtida pelos participantes nos critérios avaliados, através do teste Kruskal-Wallis. Conclui-se que a classificação nos critérios RCT não é diferente entre os três grupos com diferentes tipos de audição. Os resultados estão ilustrados na Tabela 4, Contudo, os resultados do teste de Kruskal-Wallis parecem indicar a existência de uma relação entre as classificações nos critérios Ritmo e Tonal e o tipo de audição realizada pelos indivíduos, ainda que a mesma não seja significativa.

Tabela 4 - Resultados do teste estatístico de Kruskal-Wallis quando analisada a possível relação entre os critérios avaliados e o Tipo de Audição privilegiada pelos sujeitos

Test Statistics^{a,b}

	Ritmo	Criatividade	Tonal
Chi-Square	5,403	3,529	5,403
df	2	2	2
Asymp. Sig.	,067	,171	,067

a. Kruskal Wallis Test

b. Grouping Variable: inst_vs_voz

A consulta da tabela 5 mostra no entanto, uma tendência para a atribuição de classificações mais elevadas nos critérios RCT aos sujeitos que privilegiam a audição de música instrumental ou ambas (instrumental e vocal) em detrimento daqueles que ouvem apenas música vocal.

Tabela 5 - Resultados do teste estatístico de Kruskal-Wallis quando analisada a possível relação entre os critérios avaliados e o Tipo de Audição privilegiada pelos sujeitos

Ranks

Tipo de audição (instrumental, vocal ou ambas)		N	Mean Rank
Ritmo	instrumental	8	7,38
	vocal	2	2,00
	ambos	2	7,50
	Total	12	
Criatividade	instrumental	8	7,25
	vocal	2	2,50
	ambos	2	7,50
	Total	12	
Tonal	instrumental	8	7,38
	vocal	2	2,00
	ambos	2	7,50
	Total	12	

Uma possível explicação para este facto poderá advir da análise das entrevistas realizadas. Aqui, é mencionada a necessidade da audição de improvisações de instrumentistas onde são mais claras as

manifestações típicas do idioma. Por um lado há mais registos de improvisações instrumentais e por outro lado muitos dos improvisadores vocais inspiram-se nos instrumentistas. Tim Hauser especifica que é vantajoso para o estudante de Jazz vocal a audição das versões originais dos temas que ele canta,

“É preferível ouvir os instrumentistas, quase exclusivamente. Existe uma tradição entre os vocalistas no que diz respeito a vogais e consoantes. Podes ouvir Bing Crosby e Louis Armstrong quando começaram a improvisar nos anos 20 e nos anos 30 e início dos 40, e também Leo Watson (que será o primeiro grande improvisador moderno) mas eu dou mérito a Dizzy Gillespie e Babs Gonzalez por terem criado os modelos contemporâneos ou o vernáculo e Ella também. Mas isso é o vernáculo, outros criaram sons totalmente inovadores mas isso são apenas sons, não existem regras. Portanto para o vernáculo é importante ouvir vocalistas mas para a improvisação é necessário ouvir os instrumentistas”.

E acrescenta,

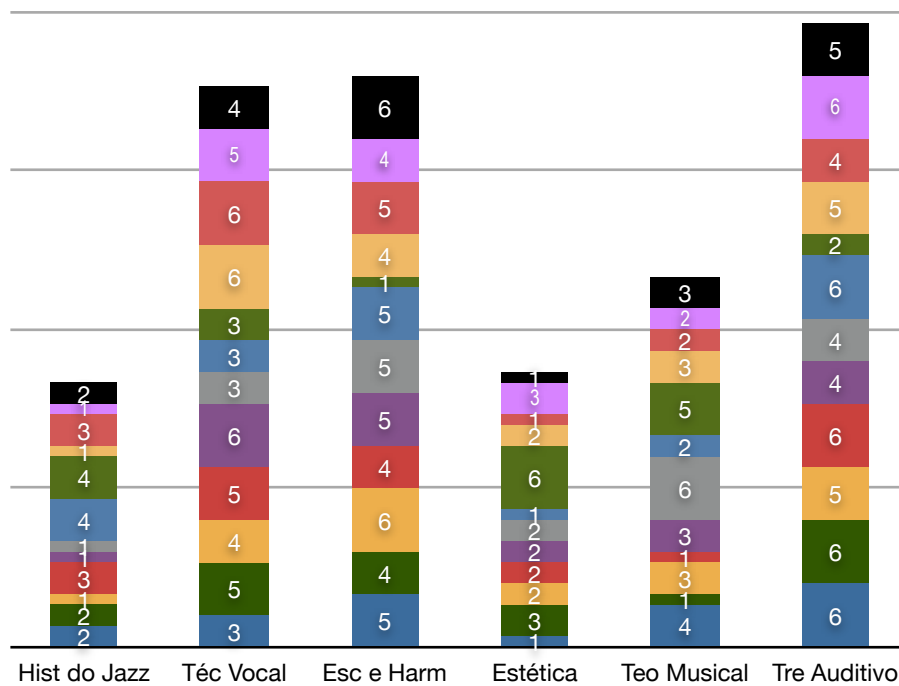
“Por exemplo muitos novos vocalistas imitam a nossa [Manhattan Transfer] versão do Four Brothers mas eu digo “não imitem a nossa versão, ouçam o Woody Herman, ouçam a gravação original, ouçam o solo do Stan Getz, do Zoot Sims” e então percebem pois essa é a fonte, é sempre necessário ir à fonte isso é que é importante”.

Outra vocalista dos Manhattan Transfer (Janis Siegel) reforça esta ideia,

“Ouvi vorazmente instrumentistas como Clifford Brown e John Coltrane e comecei a ouvir uma certa linguagem na improvisação, o que para mim é o objectivo. Se queres improvisar tens de contar uma história qualquer. Torna-se um espécie de linguagem”.

Pela Observação do Gráfico 7 pode ver-se uma clara tendência de valorizar as questões do Treino Auditivo, da Técnica Vocal e do estudo de Escalas e Modos como recursos importantes a desenvolver para o improvisador. Por outro lado, conhecimentos de História do Jazz e a Estética (muito relacionados com a audição) são considerados menos importantes pela maioria. Esta percepção da importância do conhecimento histórico do Jazz está em flagrante contraste com a literatura e as opiniões dos entrevistados.

Factores que influenciam a aprendizagem da Improvisação no Jazz Vocal



■ S1 ■ S2 ■ S3 ■ S4 ■ S5 ■ S6 ■ S7 ■ S8 ■ S9 ■ S10 ■ S11 ■ S12

Gráfico 7 - Referente à questão 24 do inquérito “Que conhecimentos acha mais importantes adquirir (ordene de 1 - Menos Importante a 6 - Muito Importante)”

3.2.5. Transcrição de solos

As classificações atribuídas nos critérios RCT foram comparadas tendo em conta a realização ou não de transcrições de solos de jazz pelos sujeitos (Grupo 1 e Grupo 2). Para testar a existência de uma relação entre as variáveis descritas recorreu-se ao teste não-paramétrico de Mann-Whitney. Analisados os dados e olhando aos resultados obtidos pelo teste de Mann-Whitney verificamos que, para um nível de confiança de 95%, existem evidências suficientes para concluir que há uma diferença significativa nas medias das classificações nos critérios Ritmo e Tonal dos indivíduos pertencentes aos diferentes grupos de classificações. Pela análise gráfica (Gráficos 8 e 9) verificamos que os indivíduos que afirmam realizar transcrição de solos de jazz possuem classificações superiores aos que não têm estas práticas. Em relação ao critério Criatividade (Gráfico 10), esta diferença não se verifica. Conclui-se assim de que não há diferenças nas classificações do critério Criatividade independentemente da realização ou não de práticas de transcrição de solos. Os resultados estão ilustrados na Tabela 6.

Tabela 6 - Resultados do teste estatístico de Mann-Whitney quando analisada a possível relação entre os critérios avaliados e a Transcrição de Solos

Test Statistics ^b			
	Ritmo	Criatividade	Tonal
Mann-Whitney U	7,500	9,000	7,500
Wilcoxon W	28,500	30,000	28,500
Z	-2,021	-1,573	-2,021
Asymp. Sig. (2-tailed)	,043	,116	,043
Exact Sig. [2*(1-tailed Sig.)]	,093 ^a	,180 ^a	,093 ^a

a. Not corrected for ties.

b. Grouping Variable: trans_solos

A Transcrição de solos implica um estudo aprofundado do conteúdo a transcrever. Ao transcrever o sujeito aprofunda os seus conhecimentos musicais e idiomáticos, daí ser esperado que os critérios Ritmo e Tonal sejam efectivamente influenciados pela transcrição. O reforço destas capacidades é fundamental para criação de rotinas e de flexibilidade que permitam ao vocalista executar aquilo que pensa, como refere Brian Blade

“... vai-se melhorando e consegue-se preencher o abismo que separa aquilo que se ouve daquilo que se consegue executar”.

No que diz respeito à Criatividade este recurso não é tão relevante pois trata-se de um processo mais técnico do que criativo. Como se pode verificar na secção seguinte passa-se o inverso em relação à influência da Análise de solos nos critérios RCT.

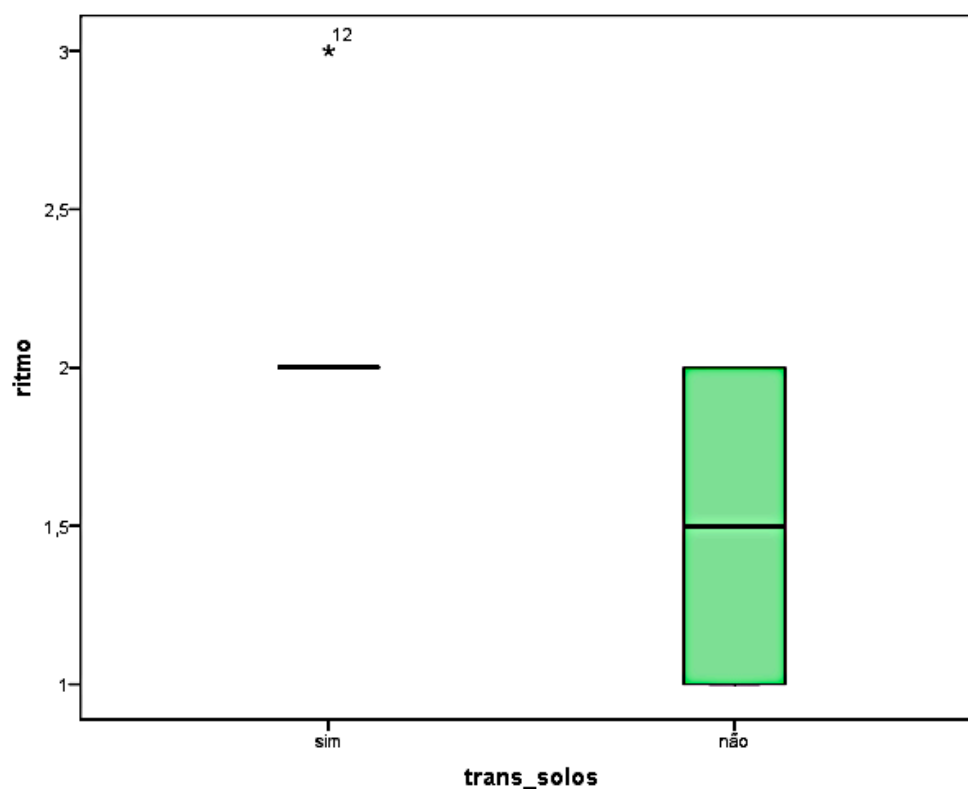


Gráfico 8 - Relação entre a classificação obtida no Critério Rítmico e a Transcrição de solos

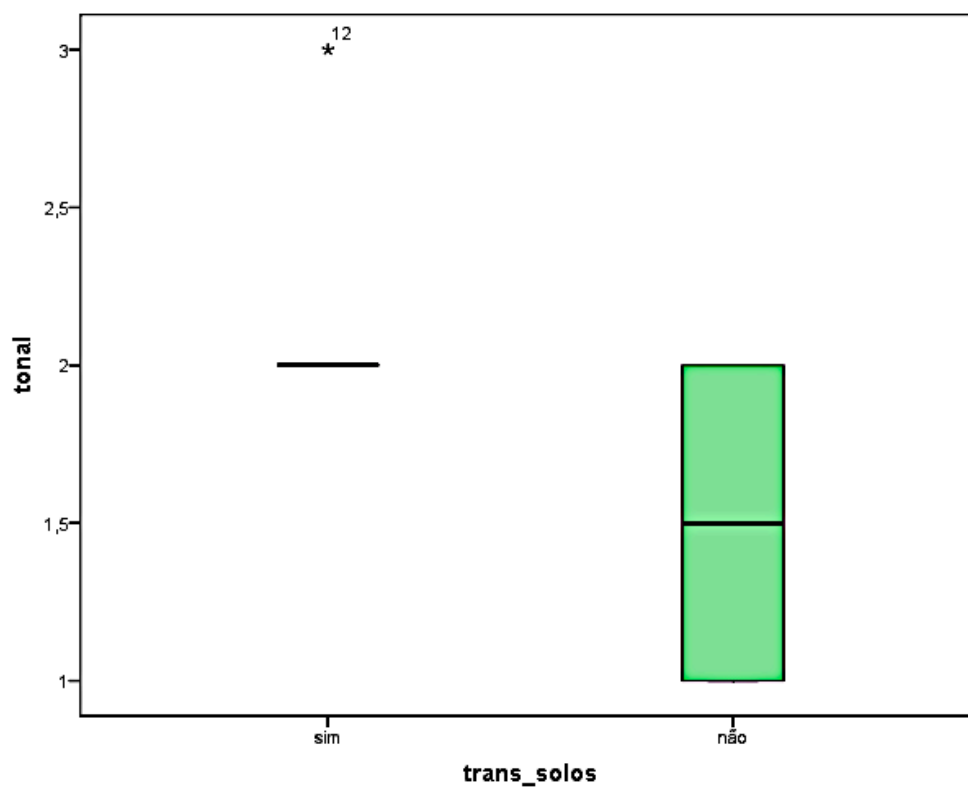


Gráfico 9 - Relação entre a classificação obtida no Critério Tonal e a Transcrição de solos

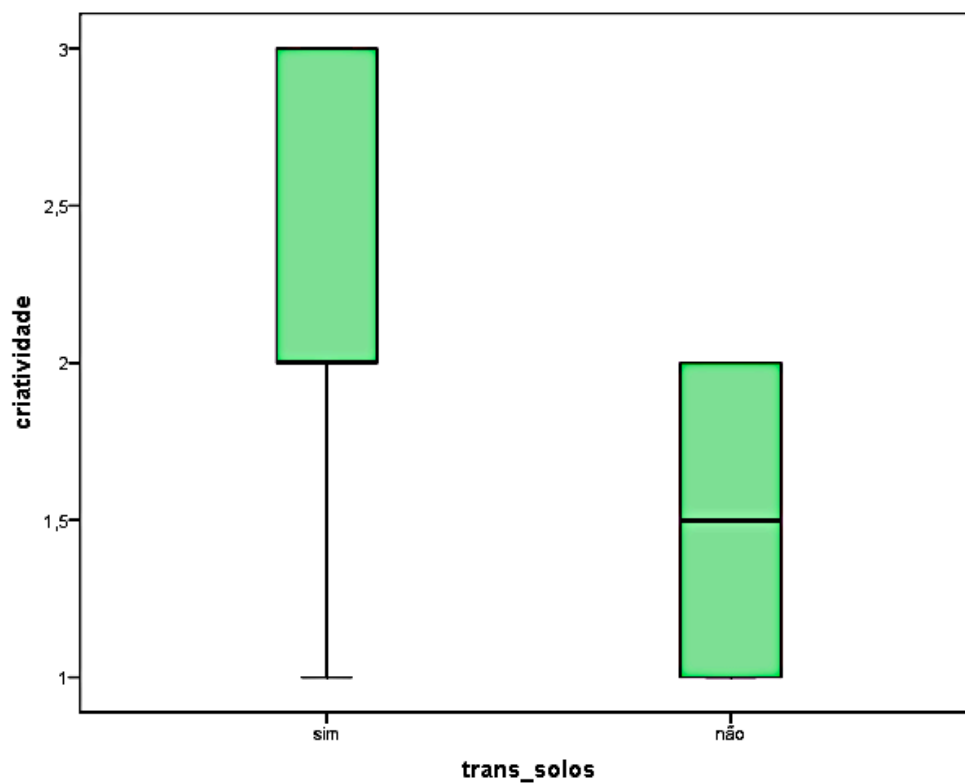


Gráfico 10 - Relação entre a classificação obtida no Critério Criatividade e a Transcrição de solos

3.2.6. Análise de solos

As classificações atribuídas nos critérios RCT foram comparadas tendo em conta a realização ou não da análise de solos de jazz pelos sujeitos (Grupo 1 e Grupo 2). Analisados os dados e olhando aos resultados obtidos pelo teste de Mann-Whitney verificamos que, para um nível de confiança de 95%, existem evidências suficientes para concluir que há uma diferença significativa nas medias das classificações no critério Criatividade dos indivíduos pertencentes aos diferentes grupos de classificações. Pela análise gráfica (Gráfico 11) verificamos que os indivíduos que afirmam realizar análise de solos de jazz possuem classificações superiores aos que não têm estas práticas. Em relação aos critérios Ritmo e Tonal (Gráficos 12 e 13) esta diferença não se verifica. Conclui-se assim de que não há diferenças nas classificações dos critérios Ritmo e Tonal independentemente da realização ou não de práticas de análise de solos. Os resultados estão ilustrados na Tabela 7.

Tabela 7 - Resultados do teste estatístico de Mann-Whitney quando analisada a possível relação entre os critérios avaliados e a Análise de Solos

Test Statistics ^b			
	Ritmo	Criatividade	Tonal
Mann-Whitney U	9,000	5,000	9,000
Wilcoxon W	19,000	15,000	19,000
Z	-1,429	-2,039	-1,429
Asymp. Sig. (2-tailed)	,153	,041	,153
Exact Sig. [2*(1-tailed Sig.)]	,283 ^a	,073 ^a	,283 ^a

a. Not corrected for ties.

b. Grouping Variable: anal_solos

A análise de solos implica um determinado nível de conhecimentos de teoria harmónica. O desenvolvimento das capacidades aurais que implicam esse conhecimento pode resultar numa acrescida aptidão, uma intuitiva elaborada, para reagir melodicamente às diferentes estruturas harmónicas. A capacidade improvisativa poderá ser assim aumentada pela capacidade de antecipação e respostas mais adequadas a progressões harmónicas complicadas. Judy Niemark (Larson 2002) refere, acerca da importância da análise teórica do Jazz, que a considera como um passo mais para o conhecimento das “cores” que o músico quer introduzir no computador que é o seu cérebro. Essas “cores” ficam imbuídas no seu inconsciente e permitem-lhe saber as que melhor combinam com o acorde que ouve.

Marta Hugon diz a este respeito que “No Jazz, é isso (a voz e a improvisação) e a "orelha" que fazem a diferença”. apesar de Carlos Azevedo acrescentar que “a capacidade de usar só o ouvido é limitado e é o conhecimento que resolve”.

No Gráfico 14, que representa a valorização de itens considerados importantes no estudo da improvisação, é visível que a maioria considera que a harmonia e o estudo do ritmo como muito importantes. O item considerado menos valioso é o estudo de vocalistas. Estas respostas parecem ser concordantes com os resultados apresentados no Gráfico 7.

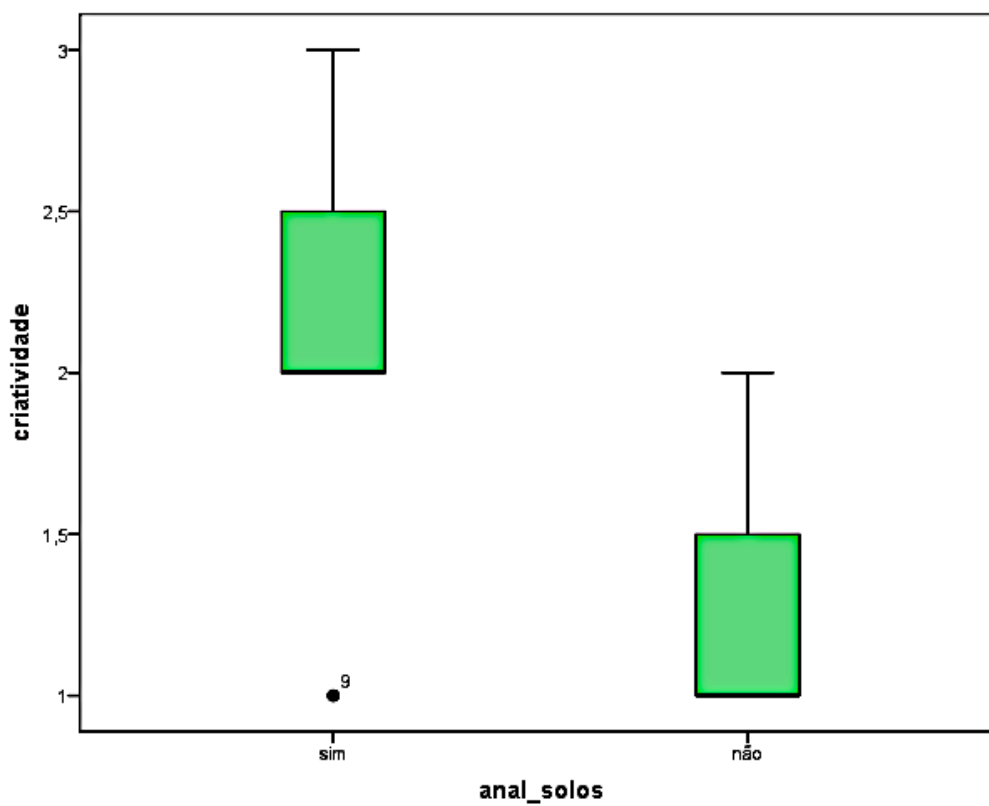


Gráfico 11 - Relação entre a classificação obtida no Critério Criatividade e a Análise de solos

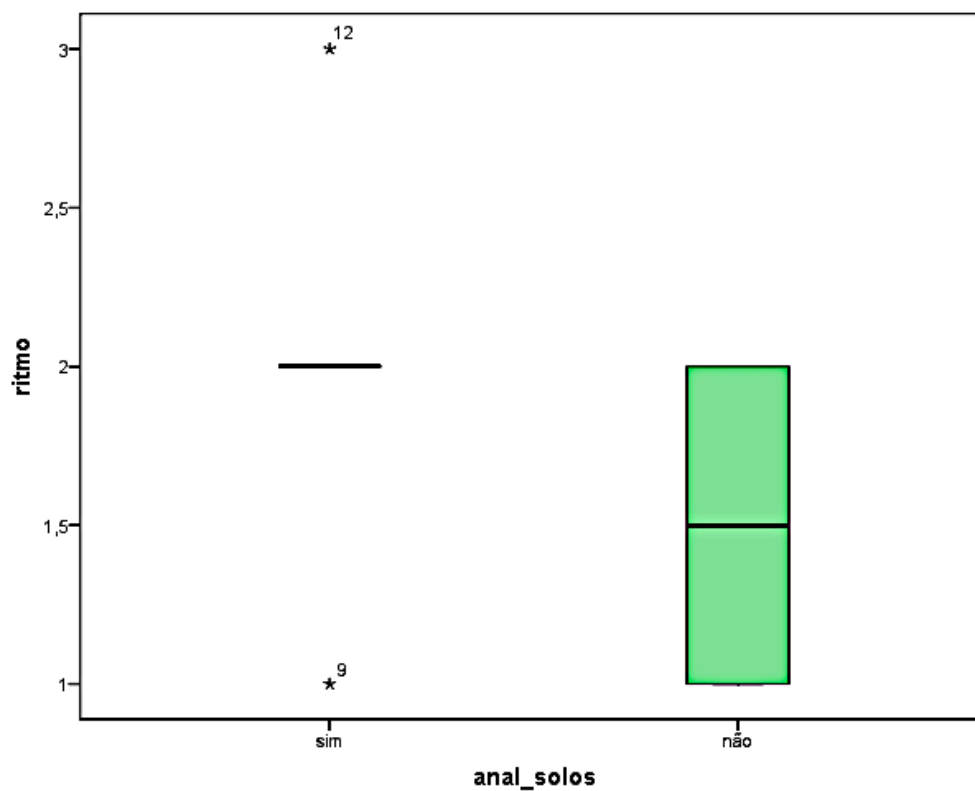


Gráfico 12 - Relação entre a classificação obtida no Critério Rítmico e a Análise de solos

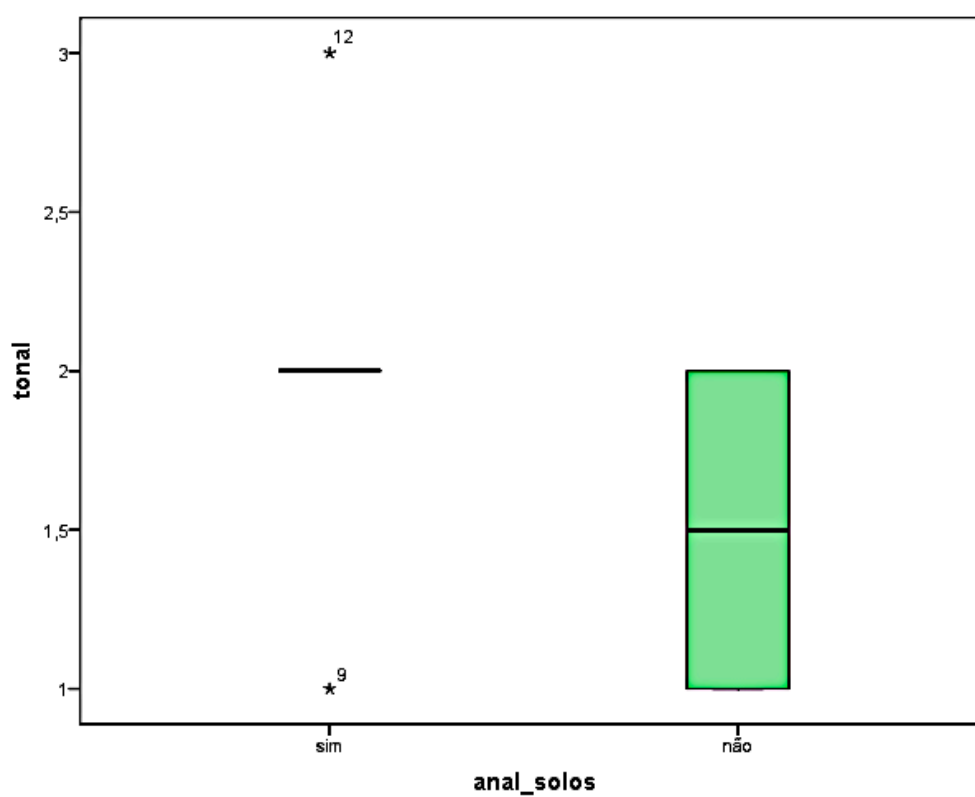
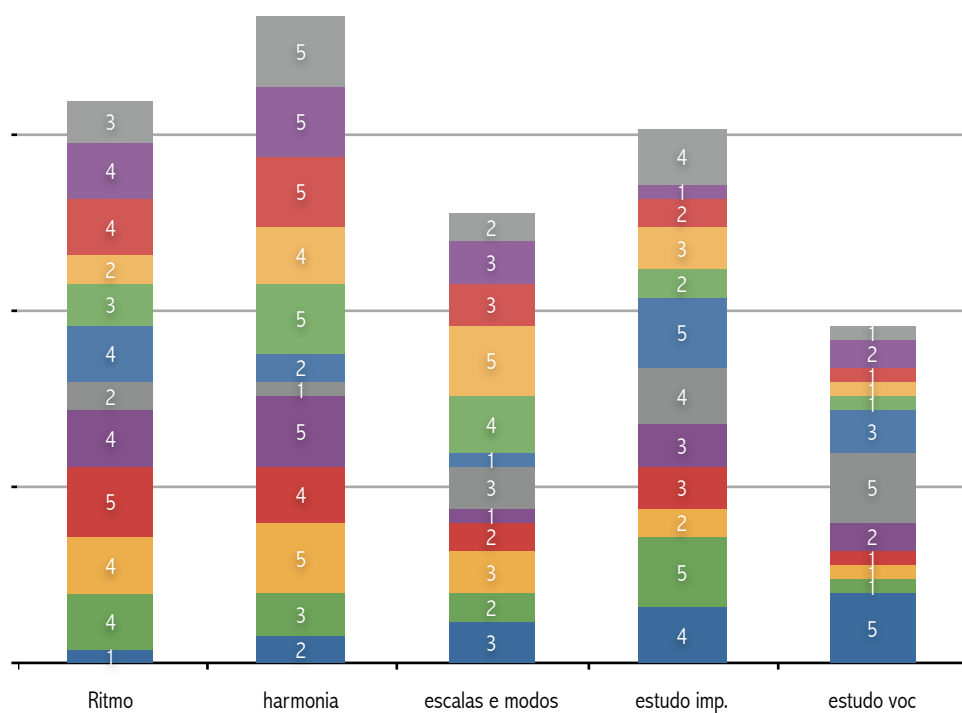


Gráfico 13 - Relação entre a classificação obtida no Critério Tonal e a Análise de solos

Factores que influenciam a aprendizagem da Improvisação no Jazz Vocal



■ S1 ■ S2 ■ S3 ■ S4 ■ S5 ■ S6 ■ S7 ■ S8 ■ S9 ■ S10 ■ S11 ■ S12

Gráfico 14 - Referente à questão 14 do inquérito “O que acha mais importante no estudo do improviso (ordene de 1 - Menos Importante a 5 - Muito Importante)”

3.2.7. Confiança

As classificações atribuídas nos critérios RCT foram comparadas tendo em conta a sensação ou não de confiança perante a prática da improvisação vocal dos sujeitos (Grupo 1 e Grupo 2). Para testar a existência de uma relação entre as variáveis descritas recorreu-se ao teste não-paramétrico de Mann-Whitney. Analisados os dados e olhando aos resultados obtidos pelo teste de Mann-Whitney verificamos que, para um nível de confiança de 95%, existem evidências suficientes para concluir que há uma diferença significativa nas medias das classificações nos critérios Ritmo, Tonal e Criatividade dos indivíduos pertencentes aos diferentes grupos de classificações. Pela análise gráfica (Gráficos 15, 16 e 17) verificamos que os indivíduos que afirmam ter uma sensação de confiança perante a prática da improvisação vocal possuem classificações superiores aos que afirmam que não sentem confiança.

Os resultados estão ilustrados na Tabela 8.

Tabela 8 - Resultados do teste estatístico de Mann-Whitney quando analisada a possível relação entre os critérios avaliados e a Confiança

Test Statistics ^b			
	Ritmo	Criatividade	Tonal
Mann-Whitney U	7,500	4,000	7,500
Wilcoxon W	28,500	25,000	28,500
Z	-2,021	-2,447	-2,021
Asymp. Sig. (2-tailed)	,043	,014	,043
Exact Sig. [2*(1-tailed Sig.)]	,093 ^a	,026 ^a	,093 ^a

a. Not corrected for ties.

b. Grouping Variable: confiança

Conforme referido na secção 1.4.3.2., a confiança é um factor muito importante para o improvisador. No caso da voz, a confiança assume uma importância ainda maior pois o instrumento é o próprio vocalista. Esta questão foi por diversas vezes referida. Carlos Azevedo refere,

“Quando estás num palco a cantar tens de ter uma preparação maior pois não tens mecanismos. Os teus automatismos têm que ser feitos de uma forma muito mais consciente, porque não tens botões”.

António Augusto Aguiar,

“A voz tem características específicas que por um lado permite que seja mais emocional. Mas por outro lado os instrumentistas podem agarrar-se a outro tipo de construção que tem a ver com a parte digital, de mecanismos que não existem na voz”.

Nuno Ferreira,

“Na voz estamos a trabalhar no abstracto com uma tela vazia, é como tocar no ar porque não há teclas, não há botões, então tens de saber muito bem o que estás a fazer”.

Esta sensação é fundamental para que a mente e o instrumento sejam o mais ligados para permitir uma correcta execução das ideias (que estará representado pelas questões tonais como a afinação e o timbre, e rítmicas como sensação de tempo “time feel” e o *swing*) assim como da criação de material a executar. Como refere Brian Blade,

“... [acerca do canto no Jazz] é a capacidade de mudar e fluir à medida que a música faz o mesmo. Não é veicular estático de conteúdos mas uma ligação emocional”.

Mário Santos comenta que, “Muitos vocalistas não se consideram instrumentistas”. e esta observação torna-se pertinente nesta questão da confiança.

Como se reforça a confiança? A cantora Janis Seigel refere que

“No início não improvisava. Acho que é um erro, e eu fiz muitos erros desses (risos). Tive experiências terríveis, vergonhosas, mas é assim que se aprende, continua-se. Acho que um passo importante para quem quer cantar Jazz é a aprendizagem de bons solos. Ao cantar bons solos entra-se neles de uma forma que é muito profunda. Assim aprende-se o processo de pensamento do improvisador”

Esta referência à necessidade de encontrar formas de superar experiências “traumáticas” com o conhecimento profundo da linguagem através da aprendizagem de improvisos considerados como sendo de qualidade, e conseqüentemente através da sua análise, e se necessário, transcrição está patente na observação dos Gráficos 18 e 19. No primeiro é visível que a maioria dos sujeitos que analisam solos se sentem confiantes, mas todos os que não analisam não se sentem confiantes. No caso da transcrição a situação é semelhante com um sujeito a manifestar confiança apesar de não transcrever e outro a manifestar não confiança apesar de o fazer. Portanto é possível afirmar que a análise e a transcrição de solos de Jazz parecem agir como práticas promotoras do aumento da confiança em improvisadores vocais.

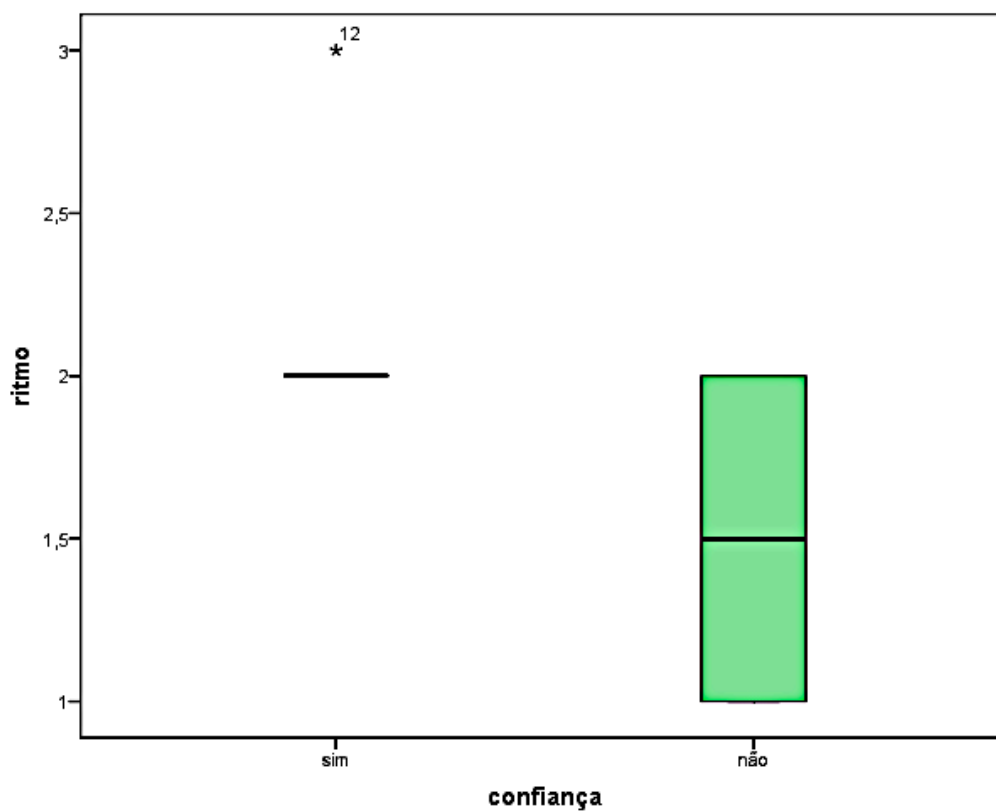


Gráfico 15 - Relação entre a classificação obtida no Critério Rítmico e a Confiança

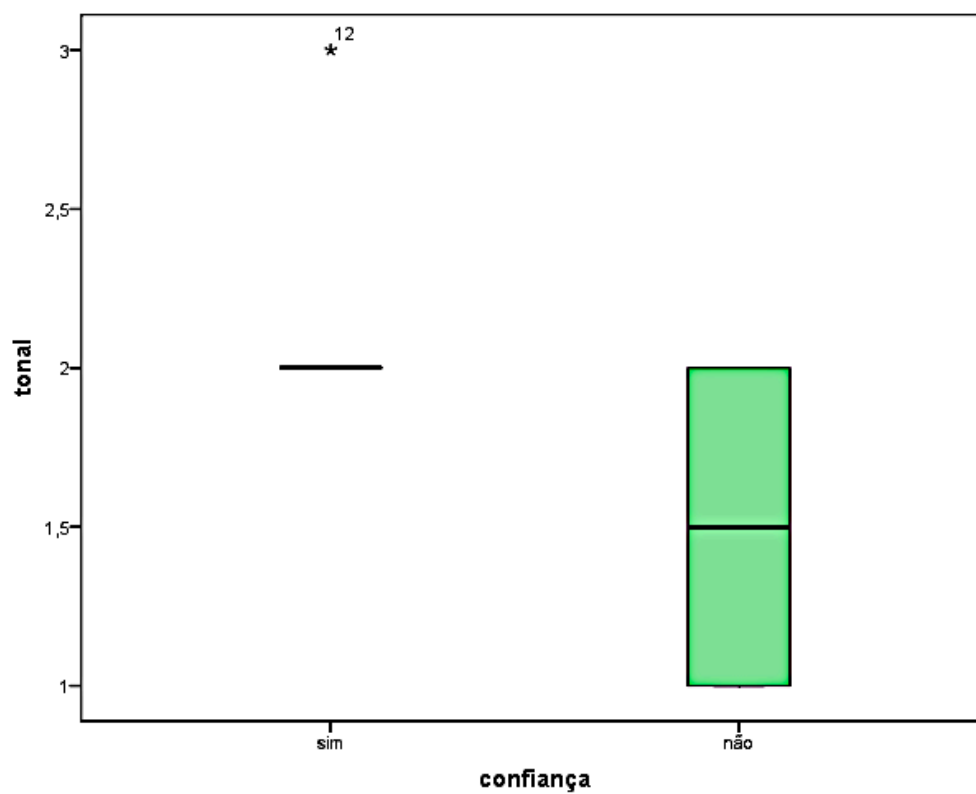


Gráfico 16 - Relação entre a classificação obtida no Critério Tonal e a Confiança

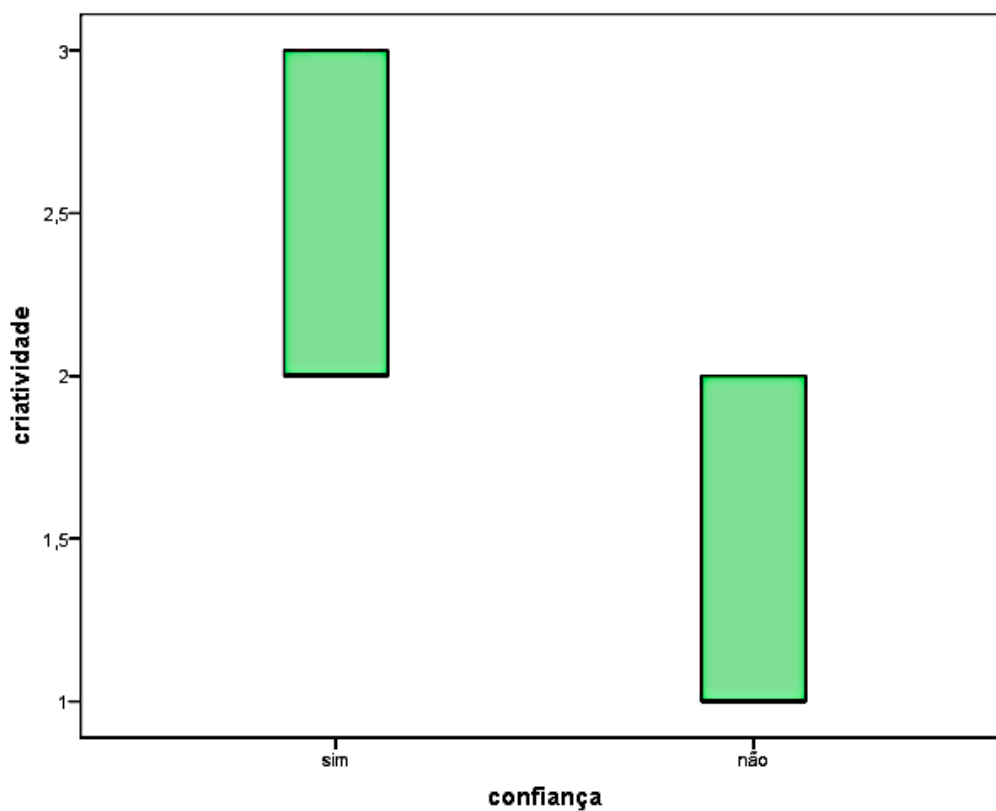


Gráfico 17 - Relação entre a classificação obtida no Critério Criatividade e a Confiança

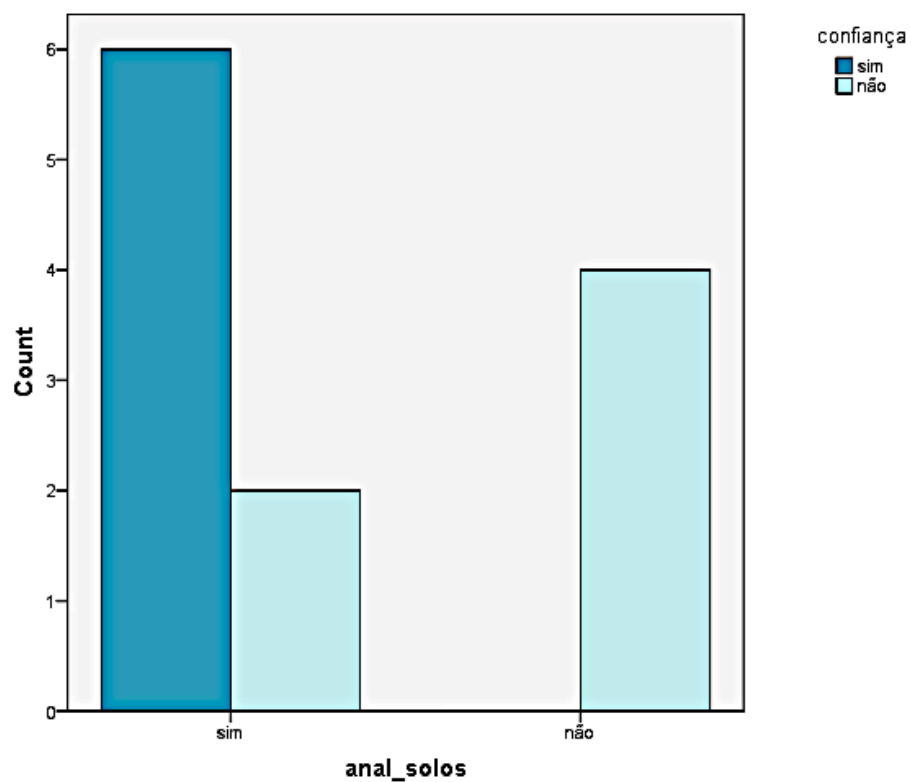


Gráfico 18 - Relação entre a Análise de Solos e a Confiança

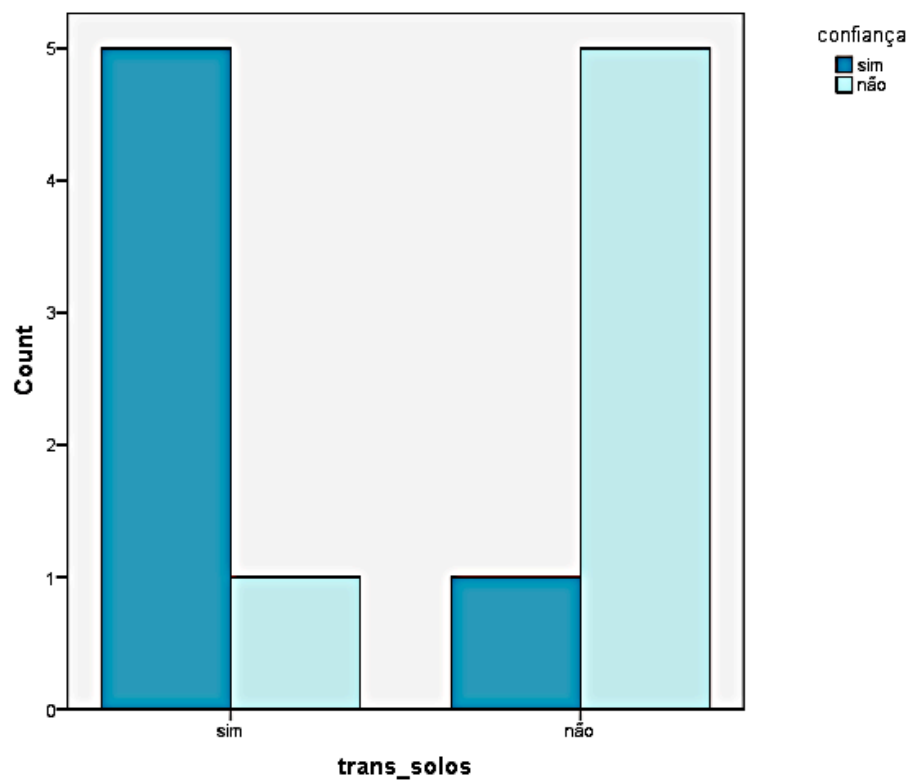


Gráfico 19 - Relação entre a Transcrição de Solos e a Confiança

4. CONCLUSÃO

A generalidade do entrevistados coincide na opinião da especificidade da voz como um instrumento especial, pelas suas características morfológicas e de execução (ausência de sistemas mecânicos). Assim, os improvisadores vocais têm necessidades especiais em termos de estudo e de prática relacionadas com:

- a. o treino auditivo (pela audição dos mestres improvisadores, em especial instrumentistas),
- b. o conhecimento da história e da tradição (para dotar a execução vocal de um conjunto de tipicidades próprias da linguagem e do fraseado),
- c. um contacto profundo com as letras das músicas, com os poemas (antes de iniciar uma abordagem mais improvisatória),
- d. a aquisição de conhecimentos teóricos de harmonia Jazz (reconhecimento de acordes, escalas, modos, *blue-note*, progressões harmónicas),
- e. o conhecimento de um repertório variado (conhecer standards de vários tipos, temas de Jazz instrumental, *Blues*, Baladas. Quanto mais extenso o repertório maior a variedade de recursos à disposição do vocalista).

Os resultados da avaliação dos improvisos reforçam os acima citados, uma vez que emergiram como factores determinantes para a aquisição de competências para a improvisação vocal, o conhecimento de um repertório variado, a prática de audição de música instrumental ou instrumental e vocal em detrimento da audição de somente música vocal, e a análise e transcrição de solos de improvisadores de diversas épocas da história do Jazz. Estes factores estavam positivamente associados a um melhor desempenho do Conteúdo Rítmico, Tonal e Criativo das improvisações avaliadas. Finalmente, sentir Confiança, ou sentir-se confiante, emergiu como um dos factores mais significativos para a aquisição e desenvolvimento de competências no Jazz vocal. A confiança sentida pelos improvisadores esteve associada ao domínio dos recursos técnicos como a Transcrição de solos e a Análise de solos. ou seja, quanto maior é o domínio técnico, maior o sentimento de Confiança e consequentemente, melhor é o desempenho.

Os resultados deste estudos apontam assim algumas implicações para a performance do jazz vocal. Em primeiro lugar, a necessidade de incluir na sua aprendizagem a componente da audição de música de diferentes eras (*timeline*) de forma a dotar os alunos de bases históricas que permitam um entendimento mais profundo da tradição, da evolução e das possibilidades futuras da improvisação vocal. Adicionalmente, emerge a necessidade de incluir nos curricula um espaço de estudo aprofun-

dado de estudo dos temas, de forma a criar um treino auditivo mais completo não só em termos estritamente técnicos (afinação, timbre, tempo, harmónica), mas também em termos estéticos (estilos, fraseado, vernáculo) numa perspectiva de diversidade e complementaridade.

Programas conscientes da importância do aumento dos níveis de confiança do improvisador vocal através:

- A. de tarefas de teor técnico (transcrição e análise de solos),
- B. da valorização do vocalista como um igual mas respeitando a sua especificidade,
- C. do incentivo à prática da improvisação de forma a não restringir as suas capacidades:
 - i. aprofundar interpretação estilística das melodias e das letras,
 - ii. estudo de temas com uma complexidade crescente de estruturas harmónicas e melódicas,
 - iii. inserção de vocalistas em combos adequados.

Este estudo foi exploratório por natureza e conseqüentemente a maioria das suas conclusões não permite generalizações. Seria interessante alargar o espectro a uma amostra mais representativa da realidade nacional, abrangendo um maior número de estudantes em níveis superiores de educação. Outro estudo com interesse poderia abordar a relação da improvisação vocal Jazz (um estilo efectivamente norte-americano) com estilos de canto mais europeus, e especificamente Lusófonos, de forma a identificar a existência ou não de características específicas do Jazz vocal Português. No entanto, pensamos ter conseguido o objectivo de contribuir para o aprofundamento do conhecimento da actividade musical, nomeadamente do improviso vocal em Jazz.

Parece assim crítico que aqueles envolvidos na improvisação vocal (performers, professores e alunos) se tornem agentes informados para que possam providenciar aos iniciados da prática da improvisação vocal a oportunidade de participar de forma mais activa nesta comunidade cuja essência é a improvisação.

BIBLIOGRAFIA

- Grove, (2000) The New Grove Dictionary of Jazz. B. Kernfeld. New York, St. Martin's Press.
- Aebersold, G. A. a. J. (1983). "Vocal Jazz Improvisation: An Instrumental Approach". Jazz Educators Journal: 8-10, 75.
- Anderson, D. (1980). "Improvising for Vocal Jazz Ensembles". Music Educators Journal **66**(5): 89-94.
- Azzara, C. D. (1999). "An aural approach to improvisation". Music Educators Journal **86**(3): 21-25.
- Bash, L. (1983). "The effectiveness of three instructional methods on the acquisition of Jazz improvisational skills". Dissertation Abstracts International **44**.
- Bauer, W. R. (2002). Open the Door - The Life and Music of Betty Carter, The University of Michigan Press.
- Bell, J. (2004). Como realizar um Projecto de Investigação. Lisboa, Gradiva.
- Berliner, P. F. (1994). Thinking in Jazz. Chicago, The University of Chicago Press.
- Bitz, M. (1998). "Teaching Improvisation outside of Jazz Settings". Music Educators Journal **84**(4): 21-24+41.
- Bricuso, J. J. (1972). "A study of ability in spontaneous and prepared jazz improvisation among students who possess different levels of musical aptitudes". Dissertation Abstracts International **3**.
- Burnsed, C. V. (1978). "The development and evaluation of an introductory jazz improvisational sequence for intermediate band students". Dissertation Abstracts International **39**.
- Coker, J. (2008). The Creative Nudge that Fuels Jazz Improvisation. New Albany, Jamey Aebersold Jazz.
- Crook, H. (1999). Ready, Aim, Improvise!, Advance Music.
- Erlewine, M., Ed. (1998). All Music Guide to Jazz. San Francisco, Miller Freeman Books.
- Ferreira, H. e Carmo M. M. (2008). Metodologia da Investigação: Guia para a auto-aprendizagem. Lisboa, Universidade Aberta.
- Fredrickson, S. (2003). Scat Singing Method, Scott Music Pub.
- Gageiro, M. H. e Pestana J. N. (2008). Análise de dados para Ciências Sociais: A complementaridade do SPSS. Lisboa, Edições Sílabo.
- Giddins, G. (1998). Visions of Jazz - The First Century. New York, Oxford University Press.
- Greenagel, D. (1995). "A study of selected predictors of jazz vocal improvisation skills " Dissertation Abstracts International **55**.

- Gridley, M. C. (2006). Jazz Styles History & Analysis. Upper Saddle River, New Jersey, Pearson Education.
- Henrique, L. L. (2002). Acústica Musical. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Hill, M. H. e. Hill, A. (2008). Investigação por Questionário. Lisboa, Edições Sílabo.
- Hores, R. G. (1977). "A comparative study of visual and aural oriented approaches to jazz improvisation with implications for instruction". Dissertation Abstracts International **39**.
- Johnson, F. M. a. C. (1996). "The Laws of Improvisation, or the nuptial Destruction of Jazz". Yale French Studies(89): 155-159.
- Kennedy, R. F. (1987). "Jazz Style and Improvisation Codes". Yearbook for Traditional Music **19**: 37-43.
- Larson, E. (2002). Scat-A-Lee-Dat - an Inquiry Into the Art of Scat Singing. Pitea Scool of Music. Lulea, Lulea University of Technology. **Bachleor**.
- Levine, M. (1995). The Jazz Theory Book. Petaluma, CA, SHER Music CO.
- Madura, P. D. (1991). "Relationships among vocal jazz improvisation ability and selected characteristics: An exploratory study". Southeastern Journal od Music Education **3**: 42-53.
- Madura, P. D. (1996). "Relationships among Vocal Jazz Improvisation Achievement, Jazz Theory Knowledge, Imitative Ability, Musical Experience, Creativity, and Gender". Journal of Research in Music Education **44**(3): 252-267.
- Martins, H. B. d. J. R. (2006). O Jazz em Portugal (1929-1956) Anúncio - Emergência - Afirmação. Coimbra, Edições Almedina.
- Matteson, R. (1980). "Improvisation for Jazz Instruments". Music Educators Journal **66**(5): 95-99.
- May, L. F. (2003). "Factors and abilities influencing achievement in instrumental jazz improvisation". Journal of Research in Music Education **51**(3): 245-258.
- McDaniel, W. T. (1974). "Differences in musical achievement, musical experience, and background between jazz improvising musicians and non improvising musicians at the freshman and sophomore college levels". Dissertation Abstracts International **35**.
- Miller, R. (1996). The Structure of Singing. Belmont, CA, Schirmer - Thomson Learning.
- Murphy, J. P. (1990). "The joy of influence". The Black Perspective in Music **18**(1/2): 7-19.
- Nachmanovich, S. (1990). Free Play: Improvisation in Life and the arts". Los Angeles, Jeremy P. Tarcher.
- O'Day, A. (1981). High Times Hard Times. New York, Limelight Editions.
- Oliveira, A. P. (2010). Nascimento da Escola de Jazz do Hot Club de Portugal - Período entre 1977 e 1982. Lisboa, Escola Superior de Música de Lisboa.
- Pellegrinelli, L. (2003). Singing for our Supper. Are Vocalists Saving the Jazz Industry? Jazz Times, Lee Mergner. **33**: 56-62.

- Pfenninger, R. C. (1990). The development and validation of three rating scales for the objective measurement of jazz improvisation achievement. Philadelphia, Temple University. **Master's Thesis**.
- Pinfold, B. C. M. (1997). Singing Jazz - The singers and their styles. San Francisco, Miller Freeman Books.
- Sarath, E. (2002). Improvisation and curricular reform. New York, Oxford.
- Smith, J. (1995). Semi-Structured Interviewing and Qualitative Analysis. Rethinking Methods in Psychology. R. H. L. V. L. J. Smith. London, Sage: 9-26.
- Stokes, W. R. (2000). Living the Jazz Life - Conversations with forty musicians about their careers in Jazz. New York, Oxford University Press.
- Stoloff, B. (1996). SCAT! Vocal Improvisation Techniques. Brooklyn, NY, Gerard and Sarzin Pub.
- Tirro, F. (1974). "Constructive Elements in Jazz Improvisation". Journal of the American Musicological Society **27**(2): 285-305.
- Veloso, M. J. (2010). Jazz: Um novo e determinante impulso. Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX. S. Castelo-Branco. Lisboa, Circulo de Leitores / Temas e Debates e Autores. **2**: 654.
- Vennard, W. (1967). Singing the Mechanism and the Technic. New York, Carl Fisher.
- Ward-Steinman, P. M. (2007). "Confidence in Teaching Improvisation According to the K-12 Achievement Standards: Surveys of the Vocal Jazz Workshop Participants and Undergraduates". Bulletin of the Council for Research in Music Education(172).
- Ward-Steinman, P. M. (2008). "Vocal Improvisation and Creative Thinking by Australian and American University Jazz Singers". Journal of Research in Music Education **20**(10).
- Ward-Steinman, P. M. (2008). "Vocal Improvisation by Australian and American University Jazz Singers : Case Studies of Outliers' Musical Influences". Bulletin of the Council for Research in Music Education(177): 29-43.
- Ware, C. (1998). Basics of Vocal Pedagogy. New York, McGraw-Hill.
- Wehr-Flowers, E. (2006). " Differences between Male and Female Students' Confidence, Anxiety, and Attitude toward Learning Jazz Improvisation " Journal of Research in Music Education **54**(4): 337-349.
- Weir, M. (1998). "Singers are from Krypton and Instrumentalists are from Ork". Jazz Educators Journal **30**(6).
- Weir, M. (2001). Vocal Improvisation, Advance Music.
- Yanow, S. (1998). Jazz Singers. All Music Guide to Jazz M. Erlewine. San Francisco, Miller Freeman Books: 1240.
- Yanow, S. (2008). The Jazz Singers - the Ultimate Guide. Milwaukee, Backbeat Books.

ANEXOS

Anexo 1 - Guião utilizado na realização das entrevistas

Questões gerais

- Idade
- Com que idade iniciaste os teus estudos musicais?
- Há quantos anos lecciona?
- Continua a manter uma actividade musical?
- Como definiria um vocalista de jazz?
- Em termos de improviso um vocalista iguala um instrumentista?
- Concorda com aqueles que dizem que o jazz é essencialmente uma música instrumental?
- Acha que o improviso vocal evolui tanto como os outros instrumentos?
- Concorda com esta frase “Cantam-se as melodias e tocam-se solos”?
- Acha que é importante, em termos de improvisação, vocalistas terem aulas com instrumentistas?
- Acha que existe uma atitude condescendente para com os vocalistas?
- Considera o Frank Sinatra um vocalista de jazz?
- Qual o papel do jazz vocal na improvisação na actualidade?
- Achas que existem vocalistas instrumentais e vocalistas interpretes?
- Para um vocalista o treino auditivo é importante para a improvisação?
- Qual a importância dos Blues?
- Como começou a apreender a improvisação?

Questões para instrumentistas

- Já deste aulas individuais a vocalistas?
- Tocas diferente com vocalistas?

Questões para vocalistas

- Como aprendeste a cantar jazz?
- E o improviso, ouvias mais vocalistas ou instrumentistas?
- Quando iniciaste a aprendizagem da linguagem, estudaste improvisação?
- Quando improvisas pensas como um instrumentista ou como um vocalista?
- Cantar as melodias, os poemas e improvisar são processos diferentes?

Questões para vocalistas portugueses

- 1) Como define um vocalista de jazz

- 2) Como começou a sua aprendizagem e quem foram os seus primeiros professores, escolas e métodos?

- 3) Quais as principais dificuldades encontradas?

- 4) Como era o ensino do jazz vocal na altura em que começou e como vê a evolução até ao presente? (vocalistas da primeira geração); Como vê o actual panorama do jazz nacional? (vocalistas da geração actual)

Anexo 2 - Resultados da Avaliação dos Critérios (Conteúdo Rítmico, Conteúdo Tonal e Criatividade) pelo Júri das Improvisações Analisados

SUJ	IMP	J1			J2			J3			J4			J5			Total	%
		R	T	C	R	T	C	R	T	C	R	T	C	R	T	C		
S12	15	5	5	6	5	5	5	5	6	6	6	6	6	4	4	5	79	87.78
S8	9	4	5	5	3	4	4	5	5	5	4	4	4	4	4	5	65	72.22
S1	12	3	3	3	3	3	3	4	4	3	4	4	4	4	3	5	53	58.89
S3	3	4	4	4	3	3	3	4	4	4	3	3	3	3	3	3	51	56.67
S6	7	4	4	3	4	3	3	3	4	3	3	3	3	3	3	3	49	54.44
S4	4	3	3	4	2	2	2	3	4	3	4	4	4	2	3	3	46	51.11
S10	19	3	3	3	3	3	3	4	4	3	3	3	3	2	3	3	46	51.11
S11	14	2	1	2	3	4	4	4	5	5	2	2	2	3	2	3	44	48.89
S7	8	3	3	2	3	3	3	3	3	3	3	3	3	2	2	2	41	45.56
S2	5	2	2	1	2	2	3	2	3	2	2	3	2	3	3	3	35	38.89
S9	17	2	1	1	2	2	2	2	1	2	1	1	1	2	1	2	23	25.56
S5	6	1	1	1	2	1	2	2	1	2	1	1	1	1	1	1	19	21.11

LEGENDA: S - SUJEITO; IMP - IMPROVISO; J - JURADO; R - CONTEÚDO RÍTMICO; T - CONTEÚDO TONAL; C - CRIATIVIDADE

Anexo 3 - Estrutura Harmónica de “*Now’s the Time*” utilizado para a Tarefa de Improvisação dos Sujeitos

NOW’S THE TIME

The image displays the harmonic structure for the jazz standard "Now's the Time" in 4/4 time. It consists of three staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The first staff begins with a 4/4 time signature and contains four measures with chord symbols F7, Bb7, F7, and F7. The second staff contains four measures with chord symbols Bb7, Bb7, F7, and F7. The third staff contains five measures with chord symbols Gm7, C7, F7, F7, and F7, ending with a double bar line. The notes on the staves are represented by horizontal lines, indicating a skeletal harmonic framework for improvisation.

Anexo 4 - Inquérito

Anexo 5 - Gravação das Improvisações dos Sujeitos Analisadas

Lista das Faixas segundo a avaliação (decrecente)

- Faixa 1 - Teste
- Faixa 2 - S 12
- Faixa 3 - S 8
- Faixa 4 - S 1
- Faixa 5 - S 3
- Faixa 6 - S 6
- Faixa 7 - S 4
- Faixa 8 - S 10
- Faixa 9 - S 11
- Faixa 10 - S 7
- Faixa 11 - S 2
- Faixa 12 - S 9
- Faixa 13 - S 5