

MÚSICA

**ESCUTAR, IMITAR,
INTERPRETAR: UM PROTOCOLO
PARA A PREPARAÇÃO DO
REPERTÓRIO VOCAL DE JAZZ
STANDARDS ATRAVÉS DA
ANÁLISE DE FONOGRAMAS**

ROWENA JOY JAMESON

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

JULHO DE 2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO

**ESCUTAR, IMITAR, INTERPRETAR: UM PROTOCOLO PARA A PREPARAÇÃO
DO REPERTÓRIO VOCAL DE JAZZ STANDARDS ATRAVÉS DA ANÁLISE DE
FONOGRAMAS**

Rowena Joy Jameson

RIO DE JANEIRO

2021

ROWENA JOY JAMESON

Escutar, Imitar, Interpretar: Um Protocolo para a Preparação do Repertório Vocal de Jazz
Standards Através da Análise de Fonogramas

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Dra. Doriana Mendes com a co-orientação do Professor Dr. Clifford Korman.

Rio de Janeiro, 2021

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

J31

Jameson, Rowena Joy

Escutar, imitar, interpretar: um protocolo para a preparação do repertório vocal de jazz standards através da análise de fonogramas / Rowena Joy Jameson. -- Rio de Janeiro, 2021.

97p

Orientadora: Doriana Mendes.

Coorientador: Clifford Korman.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2021.

1. Jazz vocal. 2. Música audiotátil. 3. Gesto vocal. 4. Mimesis. 5. Análise espectral. I. Mendes, Doriana, orient. II. Korman, Clifford, coorient. III. Título.

Autorizo a cópia da minha dissertação "Escutar, Imitar, Interpretar: Um Protocolo para a Preparação do Repertório Vocal de Jazz Standards Através da Análise de Fonogramas", para fins didáticos.





UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

**Escutar, Imitar, Interpretar: Um Protocolo para a Preparação do Repertório Vocal de
Jazz Standards Através da Análise de Fonogramas**

por

Rowena Joy Jameson

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Doriane Mendes – orientador(a)

Prof. Dr. Clifford Hill Korman (co-orientador)

Profa. Dra. Ingrid Barancoski (UNIRIO)

Profa. Dra. Isabel Nogueira (UFRGS)

Conceito: **APROVADO CUM LAUDE**

JULHO de 2021

AGRADECIMENTOS

Ao meu marido, Rafael Carvalho Ferreira, meu porto seguro. Obrigada pela companhia antes e durante esta fase da minha vida, pela revisão de língua portuguesa, e pela paciência de escutar as minhas ideias, mesmo quando não entendia do assunto. Te amo.

Aos meus orientadores, Profa. Dra. Doriana Mendes e Prof. Dr. Clifford Korman, agradeço a sua paciência, a sua disponibilidade, a sua leitura e releitura detalhada do meu texto, o que me incentivou a produzir um trabalho que me representa como cantora profissional e musicista acadêmica. Muito obrigada.

A Amanda Jacometi, cuidadosa revisora deste trabalho, que além da revisão contribuiu com a sua perspectiva como colega da profissão e pesquisadora.

Aos meus colegas do PPGM. Mesmo na pandemia, estiveram presentes ao longo do desenvolvimento do meu trabalho, aliviando a tensão com piadas e brincadeiras, dicas e informações práticas. Obrigada pela companhia nessa jornada.

Aos professores e funcionários do PPGM da UNIRIO, pelo apoio e pelas contribuições durante o curso. Agradecimentos especiais aos professores Dra. Martha Tupinambá Ulhôa e Dr. Fabiano Araújo Costa, professores do curso e membros convidados da banca de qualificação. Muito obrigada pelas suas contribuições a esta dissertação.

Aos meus alunos de canto, que me motivam a pesquisar e crescer como cantora e professora. Ensinar é a minha maior aprendizagem.

Obrigada.

RESUMO

Apesar do crescimento nos últimos anos de pesquisas acadêmicas sobre o canto popular, a nova musicologia, que visa trabalhar amplamente com objetos musicais de diversas naturezas (além da partitura), precisa explorar meios criativos para lidar com os desafios desta expansão (Cook, 2009). Neste contexto, a teoria da música audiotátil (Caporaletti, 2000) abre um caminho para contemplarmos o nosso objeto de estudo: os estilos e gestos vocais utilizados por cantores icônicos na história da gravação do jazz vocal. O presente trabalho propõe uma abordagem de estudo com fonogramas para a preparação de um repertório de canções *standard* de jazz em três etapas: 1) com o objetivo de decodificar os símbolos e sentidos contidos nos fonogramas realiza-se uma experiência de teste de recepção de cada canção, adaptado do modelo semiótico de Tagg (2012); 2) Através dos processos de corporificação (Cox, 2011), mimesis (Heidemann 2014) e audição criativa (Sundberg, 2018), é feita uma análise das técnicas vocais identificadas nos fonogramas selecionados e 3) como etapa final, *software* de análise espectral (Sonic Visualizer) é usado para gerar dados empíricos para acompanhar e ilustrar os resultados gerados pelas experiências das primeiras duas etapas. Comprovamos que este tipo de estudo provê uma base sólida e eficaz para a preparação de qualquer repertório de canto popular.

Palavras-chave: Jazz vocal; Música audiotátil; Gesto vocal; Mimesis; Corporificação; Análise espectral

ABSTRACT

Despite the growth of academic research on popular singing in recent years, new musicology, which aims to work more broadly with more diverse musical objects (beyond the score) needs to seek creative ways to deal with the challenges of this expansion (Cook, 2009). In this context, the theory of audiotactile music (Caporaletti, 2000) offers a way for us to contemplate our object of study - the styles and vocal gestures used by significant singers in the history of vocal jazz recording. This work proposes a research approach for the preparation of vocal jazz standard repertoire using phonograms in three stages: 1) With the intention of decoding the symbols and meanings carried in the recordings a reception test is performed on each song, adapted from Tagg's model (2012), 2) Through process of embodiment (Cox, 2011), mimesis (Heidemann, 2014) and creative listening (Sundberg, 2018), an analysis of vocal techniques identified in the selected recordings is made and 3) In a final stage, spectral analysis software (Sonic Visualizer) will be used to generate empirical data to accompany and illustrate the findings generated by the experiences of the first two stages. We conclude that this type of study provides a solid and efficient base for the preparation of any popular singing repertoire.

Keywords: Vocal jazz; Audiotactile music; Vocal gesture; Mimesis; Embodiment; Spectral analysis

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Exemplo de um texto explicativo para introduzir o reception test aos receptores	37
Figura 2 - Compassos 3 - 4, <i>The Man I Love</i> . Notação conforme a partitura, transposto para o tom de Sol Maior de acordo com a gravação de Holiday	62
Figura 3 - <i>The Man I Love</i> . Notação transcrita da gravação na minutagem 0'16''	63
Figura 4 - Compassos 12 - 15, <i>The Man I love</i> . Notação conforme a partitura, transposto para o tom de Sol Maior de acordo com a gravação de Holiday	63
Figura 5 - <i>The Man I Love</i> . Billie Holiday. Notação transcrita da gravação na minutagem 0'53''	63
Figura 6 - Compassos 5, 9 - 11, <i>The Man I Love</i> . Notação conforme a partitura, transposto para o tom de Sol Maior de acordo com a gravação de Holiday	64
Figura 7 - <i>The Man I Love</i> , Billie Holiday. Notação transcrita da gravação na minutagem 0'42''	64
Figura 8: Compasso 20, <i>The Man I Love</i> . Notação conforme a partitura, transposto para o tom de Ab Maior de acordo com a gravação de Fitzgerald.	68
Figura 9: <i>The Man I Love</i> , Ella Fitzgerald. Notação transcrita da gravação na minutagem 1'57''	68
Figura 10: Compasso 23, <i>The Man I Love</i> . Notação conforme a partitura, transposto para o tom de Ab Maior de acordo com a gravação de Fitzgerald.	68
Figura 11: <i>The Man I Love</i> , Ella Fitzgerald. Notação transcrita da gravação na minutagem 3'12''	69
Figura 12: Compassos 6 - 8, <i>The Man I Love</i> . Notação conforme a partitura, transposto para o tom de Ab Maior de acordo com a gravação de Vaughan.	74
Figura 13: <i>The Man I Love</i> , Sarah Vaughan. Notação transcrita da gravação na minutagem 0'40''	74

Figura 14: Compassos 9 - 11, <i>The Man I Love</i> . Notação conforme a partitura, transposto para o tom de Ab Maior de acordo com a gravação de Vaughan.	75
Figura 15: <i>The Man I Love</i> , Sarah Vaughan. Notação transcrita da gravação na minutagem 1'14"	75
Figura 16: Compassos 25 - 27, <i>The Man I Love</i> . Notação conforme a partitura, transposto para o tom de Ab Maior de acordo com a gravação de Vaughan.	75
Figura 17: <i>The Man I Love</i> , Sarah Vaughan. Notação transcrita da gravação na minutagem 2'23"	76
Figura 18: Compasso 1, <i>The Man I Love</i> . Notação conforme a partitura, transposto para o tom de Ab Maior de acordo com a gravação de Vaughan.	76
Figura 19: <i>The Man I Love</i> , Sarah Vaughan. Notação transcrita da gravação na minutagem 0'15"	76
Figura 20: Compasso 4, <i>The Man I Love</i> . Notação conforme a partitura, transposto para o tom de Ab Maior de acordo com a gravação de Vaughan.	77
Figura 21: <i>The Man I Love</i> , Sarah Vaughan. Notação transcrita da gravação na minutagem 0'31"	77
Figura 22: Compassos 24-26, <i>The Man I Love</i> . Notação conforme a partitura, transposto para o tom de Ab Maior de acordo com a gravação de Vaughan.	77
Figura 23: <i>The Man I Love</i> , Sarah Vaughan. Notação transcrita da gravação na minutagem 3'33"	78
Figura 24: Espectrograma 1, "I'll do my best to make him stay", Billie Holiday, minutagem 0'25".	80
Figura 25: Espectrograma 2, "I'll do my best to make him stay", Billie Holiday, minutagem 0'25".	80
Figura 26: Espectrograma 3, "I'll do my best to make him stay", Ella Fitzgerald, minutagem 0'51".	81

Figura 27: Espectrograma 4, “I’ll do my best to make him stay”, Ella Fitzgerald, minutagem 0’51”	82
Figura 28: Espectrograma 5, “I’ll do my best to make him stay”, Sarah Vaughan. minutagem 0’39”.	84
Figura 29: Espectrograma 6, “I’ll do my best to make him stay”, Sarah Vaughan, minutagem 0’39”	84
Figura 30: Espectrograma 7, “He’ll look at me and smile, I’ll understand”, Billie Holiday, minutagem ‘0’39 - ‘0’44.	85
Figura 31: Espectrograma 8, “He’ll look at me and smile, I’ll understand”, Ella Fitzgerald, minutagem ‘1’09 - ‘1’17.	86
Figura 32: Espectrograma 9, “He’ll look at me and smile, I’ll understand”, Sarah Vaughan, minutagem ‘0’59 - ‘1’08	87

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Categorias e exemplos de vocabulário para descrever timbre vocal	46
Quadro 2 - Informações de referência para as gravações da canção <i>The Man I Love</i>	53
Quadro 3 - Categorização e Descrição da Produção Vocal	57
Quadro 4 - Resultados do teste de recepção realizados com três gravações da canção <i>The Man I Love</i> (Gershwin e Gershwin, 1924)	59
Quadro 5 - Guia de análise da interpretação de Billie Holiday da canção <i>The Man I Love</i> por audição criativa, com respostas	61
Quadro 6 - Guia de análise da interpretação de Ella Fitzgerald da canção <i>The Man I Love</i> por audição criativa, com respostas	65
Quadro 7 - Guia de análise da interpretação de Sarah Vaughan da canção <i>The Man I Love</i> por audição criativa, com respostas	71

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1: REVISÃO DA BIBLIOGRAFIA RELACIONADA	21
1.1 Referencial Teórico: A Teoria das Músicas Audiotáteis aplicada à preparação e performance do repertório do Jazz Vocal, ou canções standard	21
1.2 A “nova musicologia” e o uso de fonogramas como fonte de dados	23
1.2.1 Problematizando a gravação como objeto de estudo	24
1.2.2 Afinal, onde reside a obra musical?	25
1.3 Os processos de ensino e aprendizado do jazz	27
1.3.1. Em busca da voz artística no contexto idiomático do jazz	28
1.3.2 O jazz vocal: alguns conceitos particulares	30
1.3.3 A imitação como ferramenta da pedagogia vocal	32
1.4 O cantor de jazz “emissor-receptor” e a competência musical	35
1.4.1 A teoria e a aplicação do reception test (teste de recepção) de tagg	36
1.5. Os processos psicológicos e emocionais na comunicação com a voz humana.	38
1.5.1 A ciência da voz e a comunicação de sentimento	38
1.5.2 Espelhamento neuronal: os fundamentos cognitivos da prática da audição criativa	41
1.6 A análise de fonogramas e a prática da audição criativa	42
1.7 Para uma definição de qualidades e gestos vocais no repertório de standards de jazz, e a aplicação de software nos processos de análise e descrição	43
1.7.1 A qualidade vocal	44
1.7.2 Gesto Vocal	47
1.7.3. Análise espectrográfica e a análise de parâmetros performativos	48
1.7.3.1 Sonic Visualizer	49
CAPÍTULO 2: PROTOCOLO DE ANÁLISE DOS FONOGRAMAS	51
2.1 Visão geral do protocolo de análise	51
2.1.1 A seleção dos intérpretes	52
2.1.2 Seleção de repertório	52
2.2 Primeira etapa de análise: teste de recepção	53
2.3 Segunda etapa: as quatro áreas da produção vocal	54
2.4 Análises detalhadas de gestos vocais selecionados com exemplos espectrográficos	57
CAPÍTULO 3: RESULTADOS	59
3.1 Resultados do teste de recepção da canção ‘The Man I Love’	59
3.1.1 Resumo dos resultados do teste de recepção	59
3.2 Resultados da prática da Escuta Criativa - The Man I Love	60
3.2.1 Resultados e análise da interpretação de Billie Holiday, “The Man I Love”	61
3.2.2 Resultados e análise da interpretação de Ella Fitzgerald, “The Man I Love”	65
3.2.3 Resultados e análise da interpretação de Sarah Vaughan, “The Man I Love”	71

3.3 Resultados de amostras espectrográficas	79
3.3.1. “I’ll do my best to make him stay” - Billie Holiday	79
3.3.2. “I’ll do my best to make him stay” - Ella Fitzgerald	81
3.3.3. “I’ll do my best to make him stay” - Sarah Vaughan	83
Figura 28: Espectrograma 5, “I’ll do my best to make him stay”, Sarah Vaughan. minutagem 0’39”.	84
3.3.4 Análise comparativa de padrão de frase: “He’ll look at me and smile, I’ll understand”	84
O RECITAL	90
CONCLUSÃO	91
REFERÊNCIAS	94
ANEXOS	97
Anexo 1: Four Elements of Vocal Production and Related Terms and Concepts (HEIDEMANN,2016)	97
Anexo 2. GERSHWIN, G/I, (1924). The Man I Love. In Real Jazz Book, Notfabriken Music Publishing , 2003.	98
APÊNDICE	99
Apêndice 1. Ficha de análise: Etapas 1 e 2	99

INTRODUÇÃO

Durante os anos 70, alunos do Berklee College of Music, Boston (EUA), transcreveram centenas de músicas, dentre elas vários jazz standards, a partir de gravações consagradas ou de sua própria experiência como praticantes. Essa antologia não oficial do repertório de jazz do século XX foi intitulada *the Real Book* e, mesmo possuindo alguns erros de acordes e notação¹, foi importante por ser a primeira compilação de canções deste gênero a reunir harmonia e melodia. Essa antologia é uma referência comum até hoje, usada por músicos profissionais e amadores em ensaios, *jam sessions*, bailes etc. Assim como os *Song Books* de Almir Chediak no Brasil, as partituras foram transcritas a partir das gravações mais conhecidas, mas, para facilitar a leitura, em muitos casos a linha melódica foi simplificada. No contexto do jazz, diferente da tradição erudita ocidental, a partitura tem a função de material de consulta e não como “a música” no sentido de texto completo e fechado, fonte primária do desejo do compositor. Contemplar a manifestação musical do jazz requer que questionemos: Onde fica a música? Para escolher, preparar e executar um repertório dentro desse gênero, em qual fonte procuramos? Precisamos nos preocupar com o desejo do compositor, ou com os intérpretes consagrados e a linguagem que desenvolveram ao longo da história? Neste contexto musical, seria mais adequado considerar os grandes intérpretes como co-compositores, e os registros fonográficos das suas performances como textos carregados de sentido?

A base teórica do presente trabalho existe na afirmação de que, na preparação do repertório de standards, os registros fonográficos oferecem dados objetivos que não constam nas partituras. Esta afirmação se apoia na Teoria da Música Audiotátil (CAPORALETTI, 2018), que compreende o fonograma como fonte de dados importantes na análise de músicas populares como jazz e rock por revelar suas características fundamentais: o *swing* e o *groove*. Estes são exemplos dos vários elementos da performance que transmitem a essência dessas práticas musicais, mas que são impossíveis de representar na notação musical convencional da música de concerto ocidental. O autor considera que, para os praticantes dos gêneros musicais audiotáteis, como jazz, “a notação é uma metáfora e a partitura é uma referência” (CAPORALETTI, 2019, p.98, tradução minha²).

¹ Para uma discussão profunda sobre a partitura cifrada que contém exemplos de *Lead Sheets* que incluem erros, veja VASCONCELLOS, R. **A partitura cifrada e os descaminhos dos "fake books"** Tese (doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2017.

² “la notation est une métaphore et la partition est la référent”

De acordo com Cook (2009), musicólogos que usam fonogramas como fonte de dados precisam desenvolver técnicas específicas, pois este tipo de estudo compreende aspectos que a musicologia tradicional não contempla - principalmente os elementos interpretativos e gestuais do artista - o que será o objeto de estudo da presente pesquisa. Em acordo com a visão de Cook, reconhecemos a necessidade de desenvolver técnicas inovadoras e criativas, capazes de investigar os códigos embutidos no fonograma de forma multidimensional e aplicar estas informações à prática de performance. Esta abordagem de estudo do repertório da canção de jazz standard necessita de métodos analíticos e uma taxonomia para a descrição e organização dos dados apurados.

O primeiro capítulo deste trabalho é dedicado a uma revisão da literatura relacionada ao desempenho descrito acima. O referencial teórico é estabelecido e uma discussão sobre a análise do fonograma é apresentada sob uma ótica musicológica. Discutimos de que forma essa visão pode informar uma prática de performance, principalmente nas fases de análise e preparação de repertório. O objetivo é estabelecer o fonograma como recurso primário para o levantamento de dados, que permita o estudo das técnicas vocais usadas na interpretação vocal do jazz standard. Em seguida, são investigados os processos de aprendizagem de jazz no seu contexto como um fenômeno sócio-cultural norte-americano que emerge nas primeiras décadas do século vinte. Através de depoimentos de praticantes do gênero, na obra etnomusicológica *Thinking in Jazz*, Berliner (1994) relata a busca do aprendiz de jazz pela aceitação por membros da sua comunidade musical, algo que não dependia somente da aquisição de técnicas e linguagem para o gênero, mas também do desenvolvimento de uma “voz³”, uma individualidade expressiva, tanto para cantores quanto instrumentistas. Como manifestação cultural de matriz afro-americana (HOBBSAWM, 1989) e de uma tradição que combina aspectos de oralidade e escrita para registrar, comunicar e representar o som, mostramos como o aspecto comunitário é de primeira importância para a transferência do conhecimento de uma geração para outra. Neste contexto, será levantada uma discussão acerca das linguagens e códigos contidos em fonogramas de canções de jazz standards e será apresentada a primeira técnica de análise da nossa abordagem, de acordo com a proposta do semiótico Philip Tagg (2013) - o teste de recepção.

É uma capacidade inata do ser humano aprender por processo de ouvir, observar e repetir e, desta forma, o contato com o fonograma estimula a aprendizagem por imitação. Investigamos os pontos de encontro entre a pedagogia e a ciência da voz, as ciências

³ No livro referido (BERLINER, 1994), são frequentes as referências à “voz”, “linguagem” e “sotaque” para indicar um estilo artístico próprio.

cognitivas e a semiótica da música, e como esta junção de conhecimentos pode contribuir ao nosso entendimento da transmissão de códigos culturalmente e emocionalmente significativos entre *performers* e ouvintes de jazz.

Ao longo do desenvolvimento desse texto argumentamos que, por diversos motivos, o cantor de jazz precisa se apoiar nas interpretações importantes registradas em fonogramas para a preparação do seu repertório de standards. Esta preparação implica observar questões de estilo e técnica vocal, desde as questões que tratam do arranjo (andamento, tom, acompanhamento e forma), até as opções interpretativas mais específicas (ornamentação, fraseado, divisão rítmica, uso de melisma e qualidade vocal). A partitura, ou *lead sheet*, estabelece o tom “original”⁴, a forma básica, a marcação de tempo (*ex. Ballad/medium swing*), a melodia e a harmonia, deixando todas as escolhas sobre o arranjo e questões relacionadas à performance “livres” para o intérprete. Cabe ao cantor de jazz fazer escolhas que demonstram a sua capacidade expressiva, porém que pode corresponder minimamente às expectativas diversas do seu público. É importante ressaltar que não existe um público homogêneo de jazz: existem os subgêneros e, dentro deles, ainda mais diversos estilos frutos das vozes canônicas da árvore genealógica do jazz. São nossas indagações: na preparação de um repertório de standards, quais gestos vocais precisam estar presentes para constituir uma performance (mesmo considerando a sua diversidade) de jazz e, simultaneamente, como apresentar uma individualidade interpretativa, uma “voz”, que foge da mera imitação das vozes consagradas? A revisão bibliográfica traz considerações sobre o que se pode entender por um “gesto vocal” no contexto do jazz e, a partir da literatura, apresenta uma proposta de análise que faz uso do software *Sonic Visualizer*. Esta ferramenta gera dados visuais em formato de espectrogramas e *waveforms*, possibilitando uma pesquisa empírica e contribuindo para a discussão sobre a capacidade comunicativa e emotiva do gesto vocal.

Uma série de questões motivou a presente pesquisa: 1) Existe uma linguagem (ou múltiplas linguagens) do jazz standard vocal? 2) Se o jazz é um gênero primordialmente oral, é possível representar essa linguagem integralmente em uma partitura escrita? 3) Quais seriam os benefícios e as limitações da análise de fonogramas? 4) Como identificar os elementos principais da linguagem vocal de jazz standards de modo estratégico, para que possam ser classificados e organizados? 5) Se o aluno/cantor não tem acesso à uma

⁴ No contexto de jazz, a questão do “tom original” se faz controversa, pois o tom transcrito no *Real Book* pode ser o tom escolhido por um intérprete cuja versão é considerada uma referência. Em muitos casos, números musicais populares de shows da Broadway receberam versões de jazz que então se tornaram *standards*. Neste caso, o tom original pode ser mantido ou transposto pelo intérprete na criação da sua versão. No caso de canções, é mais comum ainda que cada arranjo seja escrito em tons diferentes, privilegiando a preferência do cantor, e pode ser diferente do que se encontra no *Real Book*.

comunidade de jazz, como pode se dar a aprendizagem e a confirmação que o idioma está sendo adquirido adequadamente? Este questionamento sobre o processo de preparação do repertório de standards de jazz pode ser resumido em duas perguntas-chave que propulsionam a presente investigação: 1. É possível, a partir da análise dos códigos embutidos no fonograma, desenvolver uma metodologia que identifique e defina o gesto vocal no contexto do jazz standard cantado? e 2. Tal expediente pode informar o desenvolvimento de um estilo individualizado de performance, embasado nas linhas de uma prática de performance reconhecida?

O objetivo principal deste trabalho é procurar meios de investigar as perguntas acima e achar respostas adequadas para o estudante da canção standard de jazz em busca de uma identidade vocal, o que inclui os aspectos semânticos necessários para realizar uma performance informada do seu repertório escolhido. Apesar de estarmos trabalhando com fontes importantes da história do gênero (gravações produzidas entre as décadas de trinta até sessenta do século passado), o tipo de performance estudada não pretende entrar no campo da recriação histórica, mas sim, procura se inserir no contexto da prática de performance de jazz, respeitando seus códigos e, de preferência, contribuindo para a atual comunidade de praticantes.

A motivação para esta pesquisa surge da busca pelo auto-aprendizado e aperfeiçoamento ao longo dos vinte anos dos meus estudos informais e não-formais do jazz. Minha formação musical inclui violino clássico e canto erudito. Ao procurar estudar estilos de canto popular, senti certas restrições na minha capacidade vocal dado a uma padronização sonora adquirida na formação erudita. A falta da possibilidade de transitar com flexibilidade entre estilos diferentes de canto conjugada a uma dificuldade de acesso à uma comunidade de jazz no lugar onde morava, limitava a experiência almejada. A única fonte de informação disponível foi os fonogramas do gênero, encontrados em formato de CD/MP3, ou em plataformas de *download* e *streaming*, como o Spotify e Youtube.

Outro objetivo desta pesquisa é dar continuidade ao trabalho de conclusão de curso da licenciatura, em que apresentei uma estratégia de abordagem para lidar com a busca pela identidade vocal do aluno de canto. Neste trabalho, recorri à “Pedagogia da Autonomia” (FREIRE, 1996) como referência teórica, a fim de embasar os argumentos nos princípios da autonomia do aluno e da importância da busca por uma identidade vocal. A teoria de Freire também vai de encontro com os achados de Berliner (1994), que explicam o aprendizado de jazz como um fenômeno cultural realizado dentro da comunidade (ou das comunidades) em que o músico está inserido. Das limitações percebidas na minha formação musical,

identifiquei a falta de estímulo para o aluno fazer sua própria pesquisa, tanto no que diz respeito ao seu repertório, quanto à investigação das múltiplas possibilidades sonoras do seu próprio instrumento vocal. Na minha experiência da educação musical erudita/formal, o estudante foi o receptor de informação, estimulado a recriar padrões vocais. No meu trabalho atual como educadora de canto popular, prezo pela autonomia do aluno de escolher o seu repertório e buscar as suas próprias referências vocais, com a ênfase sempre na descoberta do educando da sua voz artística.

Atualmente existem milhares de exemplares de gravações dos standards de jazz, facilmente acessíveis através de plataformas digitais. Basta o estudante de jazz vocal (ou de qualquer gênero ou instrumento) fazer uma pesquisa pelo nome da canção que deseja estudar, que aparecerão várias interpretações da mesma, provenientes do mundo inteiro, além de versões instrumentais que possam também oferecer informações pertinentes. Com o material de estudo selecionado, é possível realizar diferentes práticas de escuta a fim de adquirir e assimilar os elementos estilísticos apresentados pelos cantores. O que o presente texto deseja oferecer é uma abordagem de estudo para que esta atividade de escuta-aprendizagem seja feita de modo organizado. Busca-se procedimentos para a coleta de dados que indiquem os elementos estilísticos em fonogramas de standards gravados por cantores considerados os mais importantes do gênero. É necessário, também, criar uma taxonomia para a definição e classificação dos elementos, que possa guiar a escuta do intérprete-aprendiz. O objetivo final é que o trabalho escrito resultante dessa pesquisa possa contribuir para a área da performance e da pedagogia acadêmica de jazz vocal, e informar um recital de canções standards - requisito para a obtenção do grau de Mestre.

Embora o campo de estudo de jazz tenha sido estabelecido desde meados do século XX⁵, estudos acadêmicos existem em maior peso nas áreas de interpretação e improviso instrumental. Estudos na área de jazz vocal tipicamente apontam a lacuna de trabalhos técnicos específicos em que se podem embasar. Alguns pesquisadores propõem métodos de análise adaptados para contribuir ao campo (BUCHHOLTZ 2010, LILAND 2015). Em um estudo bibliográfico dos métodos de jazz vocal disponíveis no mercado (em língua inglesa), Houston (2011) avalia o seu conteúdo e valor como manuais práticos na pedagogia do jazz vocal. A autora explica que, ainda hoje, muitas vezes faltam professores habilitados na linguagem e técnicas de jazz vocal, e que estes seguem usando os modelos da pedagogia

⁵ Schillinger House, que se tornaria The Berklee School of Music nove anos depois, foi fundada em 1945. O primeiro curso de graduação em *Dance Band Arranging* foi oferecido pela University of Texas em 1949. <https://www.npr.org/sections/ablogsupreme/2012/10/26/163741653/a-brief-history-of-jazz-education-pt-1>
Acesso em 18/02/2021

clássica. Mesmo focando nos trabalhos pedagógicos que buscam trabalhar as habilidades técnicas no jazz vocal como improvisação, harmonia e ritmo, Houston ainda declara que:

(...) existe a possibilidade, com tanta música gravada disponível, dos cantores ouvirem e cantarem juntos com uma variedade de artistas de alto nível.[...] Não existe treinamento suficiente em harmonia e teoria que possa proporcionar a essência do jazz cantado sem a escuta concomitante para absorver as nuances e a elegância que mostra o intérprete competente (HOUSTON, 2011, p. 47, tradução minha⁶).

Muitos dos métodos avaliados no estudo de Huston indicam a transcrição de solos como técnica de estudo, uma solução interessante dada que o *lead sheet*, como mencionado acima, fornece apenas informações básicas sobre as músicas, sem indicações interpretativas. No entanto, a voz humana abrange elementos mais efêmeros do que seria possível transcrever em notação musical convencional. Mendes (2018) citando Wishart (2012) explica:

a voz é intrinsecamente multimedia. Mais que apenas um instrumento musical, pode expressar idade, sexo e imagem de saúde de um orador, a personalidade (ou a personalidade fingida de um ator), a intenção (amizade, malícia) e o estado da mente (raivoso, assustado), as emoções básicas as quais nós compartilhamos com nossos primos primatas (risos, grito), ou o sentido do texto e a atitude do falante para aquele sentido (e o texto traz com isto uma bagagem potencial de história, poesia, convenção dramática ou contexto social) (WISHART, 2012, p. 53 apud. MENDES, 2018, p. 167)

Entendemos que a notação convencional da música ocidental é incapaz de registrar todo o potencial da voz humana, de comunicar estas emoções e estados de ser. Entretanto a invenção do fonograma possibilitou que, cada vez mais e melhor, um som vocal possa ser captado, reproduzido e investigado cientificamente. A proposta de escuta de fonogramas é reforçada por estudos no campo da neurociência que apontam que, ao ouvir música e/ou a voz humana, neurônios no cérebro espelham o comportamento e, “de acordo com o mecanismo de simulação implementado pelo sistema humano de neurônios de espelhamento, uma rede motora semelhante ou equivalente é acionada por alguém que escuta ao canto.” (MOLNAR-SZAKACS e OVERY, 2006, p.57). O ser humano possui o mecanismo neurológico de captar, entender e espelhar o comportamento vocal de forma emocionalmente e tecnicamente significativa, capacidade inata que suporta a prática de aprendizagem através da escuta e imitação. Este método que Sundberg (2018) chama de “audição criativa” é

⁶ “(...) there is the possibility, with so much available recorded music, for vocalists to hear and sing along with a great variety of high caliber artists. [...] No amount of theory or harmony training will provide the essence of singing jazz without concomitant listening to absorb the nuances and finesse that skilled performers display.”

proposto e examinado por Heidemann (2016) como meio de internalizar a escuta e examiná-la no nível físico, capacitando o ouvinte com uma técnica de análise sensível.

A presente pesquisa busca definir e descrever estes processos cognitivos-sensíveis de forma organizada, a fim de direcionar o estudo dos elementos estilísticos que compõem uma interpretação de um standard de jazz. Propõe-se um método de captação e organização das informações em três etapas, as quais o cantor possa juntar esses elementos de forma bem considerada para que, no momento da performance, ele possa recorrer a esses dados espontaneamente e de forma eficaz. Considera-se que este tipo de estudo necessita uma abordagem tácita, de caráter analítico menos formal e mais subjetivo, assim permitindo um grau maior de subjetividade na relação entre o material de estudo e o estudante. É também importante que o cantor se perceba simultaneamente como ouvinte e intérprete, capaz de fazer escolhas interpretativas que comuniquem sua interpretação musical com o seu público, procurando assim se entender como reprodutor de códigos culturalmente simbólicos para a sua comunidade musical⁷. Os dados gerados na terceira etapa da proposta, com uso de ferramentas de visualização do material sonoro, abrem a possibilidade de investigações empíricas, mas entram no presente trabalho com a função de apoio esclarecendo, visualmente, dados selecionados levantados através das investigações nas duas primeiras etapas.

Foram selecionadas três versões de uma canção standard para análise. O critério de seleção dos intérpretes foi a presença de seus nomes na lista do *DownBeat Hall of Jazz Fame* e na lista dos 50 melhores canções pela NPR “*50 Top Great Jazz Vocals*”. O critério usado para a seleção da música foi uma canção standard com no mínimo três fonogramas comerciais registrados pelos cantores incluídos nas listas citadas. A busca foi feita em plataformas digitais (Spotify e Youtube) e em catálogos de discografias *online*. O método de análise propõe o trabalho analítico com os fonogramas escolhidos em três etapas:

- 1) Teste de Recepção: No primeiro encontro analítico com o fonograma, o cantor se coloca no papel de receptor, buscando um entendimento panorâmico do significado percebido pelo ouvinte. Os resultados da análise estão anotados em forma de livre associação e podem incluir considerações do tipo emocional, sensorial, metafórico, etc.
- 2) Audição Criativa: Seguindo as quatro perguntas propostas por Heidemann (2016) para guiar a audição criativa, o cantor realiza uma análise participativa,

⁷ Para uma discussão etnomusicológica mais abrangente, que explora a relação da performance musical e a construção de significado cultural, veja OLIVEIRA PINTO, (2001).

observando a resposta física no seu corpo no ato de cantar junto com a gravação.

- 3) Análise espectrográfica: Os resultados das primeiras duas etapas produzem informações sobre elementos de performance significativos. Usando gráficos gerados por software espectrográfico, é possível visualizar estes parâmetros e produzir dados empíricos.

A partir desta análise em três etapas, uma discussão será apresentada acerca dos elementos de estilo e linguagem vocal, com a intenção de classificar os gestos vocais identificados, assim como outros elementos interpretativos, como modificações da linha melódica, fraseado, dinâmica, dentre outros. Este estudo não procura analisar os elementos que pertencem ao arranjo (acompanhamento, instrumentação, etc.), porém eles podem ser considerados e comentados onde influenciaram as escolhas interpretativas. Será comentado também onde certos dados se cruzam e indicam padrões e semelhanças nas escolhas interpretativas na execução da mesma música ou entre duas músicas diferentes.

É importante ressaltar que esta pesquisa não pretendeu produzir um método, mas sim um protocolo de estudo para a preparação e realização de uma performance informada, em que seja estimulada a busca por um estilo pessoal de performance do cantor. A expectativa é que a combinação de métodos de análise de fonogramas produza dados significativos e variados, e a comparação das análises das interpretações vocais gere uma discussão sobre a linguagem, ou tipos de linguagens usadas por cantores de jazz. Estes resultados devem informar o recital, parte integral da defesa para a obtenção de grau de Mestre.

CAPÍTULO 1: REVISÃO DA BIBLIOGRAFIA RELACIONADA

A pesquisa acadêmica da Performance é complexa e de natureza interdisciplinar. Ao longo dos últimos vinte anos esta disciplina foi examinada sob a luz de várias óticas teóricas, e, por sua vez, contribuiu para pesquisas das mais diversas áreas de conhecimento. No entanto, durante a minha pesquisa bibliográfica, encontrei uma base instável de literatura de Performance. A revisão da literatura relacionada aos aspectos do meu objeto de estudo multifacetado proporcionou um manancial de conhecimento proveniente de diversas áreas acadêmicas: a Musicologia, a Pedagogia, a Etnomusicologia, a Filosofia, a Semiótica, a Ciência da Voz, e a Psicologia da Música. Entende-se que as limitações de tempo, espaço e escopo impediram que cada assunto recebesse a exploração profunda que merece, já que cada área é atravessada por diversas discussões pertinentes que podem ser desenvolvidas em futuros trabalhos. Durante o processo de pesquisa, foi necessário manter em mente que o trabalho pretende contribuir para a área de estudos acadêmicos da Performance e oferecer um protocolo de estudo para a preparação de repertório da canção standard de jazz. Entretanto, desde o começo, houve uma necessidade de encontrar um embasamento teórico que apoiasse o uso do fonograma como fonte para o trabalho analítico. Esse embasamento foi encontrado nos trabalhos musicológicos de Vincenzo Caporaletti que apresentam a sua Teoria da Música Audiotátil, não somente pela justificação do trabalho com os dados em formato de áudio, mas 1) pela maneira que o autor entende a natureza física da produção do som incorporada ao fazer musical, e; 2) as implicações desses fatos na nossa recepção e entendimento da música. Caporaletti demonstra que é possível relacionar aspectos da Musicologia, da Etnomusicologia, da Semiótica e da Psicologia, oferecendo um suporte teórico para o desenvolvimento de um trabalho analítico interdisciplinar, que tem a prática de performance como foco central.

1.1 Referencial Teórico: A Teoria das Músicas Audiotáteis aplicada à preparação e performance do repertório do Jazz Vocal, ou canções standard

A Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA), desenvolvida pelo musicólogo italiano Vincenzo Caporaletti, se fundamenta em uma crítica da musicologia positivista que tem a partitura como lugar de significado da “obra”. Segundo o autor, esta postura política garante a hegemonia do trabalho científico com “um objeto bi-dimensional não consubstancial em relação ao objeto propriamente música, o qual consiste de ondas sonoras, e que se instancia no

*Lebenswelt*⁸ (CAPORALETTI, 2018, p.2). Assim por dizer, a musicologia, que tem a partitura como objeto de análise, se limita às investigações cujos parâmetros podem ser observados e descritos em formato “visual”, o que pode excluir a música de tradições orais ou populares. O “Princípio Audiotátil” questiona as bases epistemológicas da musicologia ocidental tradicional, propondo a (re)introdução do Sujeito e a investigação da relação sujeito-objeto em pesquisas musicológicas. A teoria de Caporaletti advém do questionamento do porquê a musicologia ocidental tradicional não procurou definir certos conceitos como: *groove, swing, drive, feeling, timing* - conceitos relacionados com a percepção do som e a racionalidade corporal envolvida na sua produção. Caporaletti entende que na filosofia científica ocidental criou-se uma cisão entre o sujeito e o objeto. Dentro desta perspectiva, o objeto (a partitura, a obra) deve existir em isolamento, sem “sofrer” a interferência parcial do sujeito (o ouvinte, o intérprete). Estabeleceu-se neste paradigma a hierarquia compositor-intérprete e a organização racional na partitura dos parâmetros mensuráveis de altura e duração. Assim, dentro desta lógica, formaram-se as práticas cognitivas musicais em que os aspectos performáticos e psicoacústicos como timbre, dinâmica, levada e identificação de estilo interpretativo —que apresentavam limitações linguísticas e de medição para sua classificação em termos científicos— foram relegados como qualidades secundárias. Seguindo esta lógica, a interpretação, tal como classificada por pensadores do século XX como Adorno, é considerada uma reprodução de uma composição notada, e os aspectos expressivos e criativos da execução são um ‘acidente’, e não a substância.

Segundo Caporaletti, o jazz (assim como muitos gêneros de música do mundo), tendo suas raízes em uma tradição oral, tem o texto como modelo e a improvisação sobre esse modelo em tempo real como característica importante na sua prática de performance. O autor defende que é necessário repensar o texto no contexto da prática musical: “Ela pode ser compreendida como um tipo de prática *extemporal* que dá origem a um texto identificável, a uma peça específica e delimitada” (CAPORALETTI, 2019, p.100, tradução minha⁹). Assim, Caporaletti estabelece uma lógica em que podemos contemplar uma gravação de uma performance de uma peça de jazz, com suas marcas gestuais de cada integrante cristalizadas em forma sonora, como a realização única e definitiva daquele texto. Retornaremos mais à frente a esse aspecto da discussão, focando por enquanto na importância que o autor traz à natureza autoral das versões múltiplas de uma peça específica, os “textos identificáveis”,

⁸ O termo alemão “Lebenswelt” é um conceito fenomenológico atribuído a Husserl. Literalmente traduzida, significa “mundo-da-vida” - o contexto em que um sujeito se insere.

⁹ “elle peut être comprise comme un type de pratique *ex tempore* que donne lieu à un texte identifiable, à une pièce spécifique et délimitée”

registrados em gravações. No seu texto “Múltiples Parkeriens: Typologies d’écoute et ontologies de la musique” (2019), Caporaletti problematiza a questão da produção de execuções múltiplas no jazz ou, os problemas ontológicos relacionados à constituição de múltiplas, visto que “dois exemplares considerados idênticos dentro de um contexto ontológico definido podem ser considerados como diferente um do outro” (CAPORALETTI, 2019, p.9 tradução minha¹⁰). O autor levanta as seguintes perguntas para a nossa reflexão: Quais são as propriedades constituintes que possibilitam que considerássemos estes objetos sonoros múltiplos como idênticos? Quais são os elementos em comum que possibilitam a categorização? Este último questionamento tem implicações importantes para a contemplação do nosso objeto de estudo: a produção vocal idiomática da canção de jazz e a análise e comparação de interpretações registradas em formato fonográfico. Uma abordagem audiotátil permite o entendimento das microestruturas perceptíveis somente pela escuta e não pela leitura. A análise de variações múltiplas da mesma canção não pode seguir a mesma lógica do que a análise da música “visual”, pois o processo formativo (PAREYSON, 1954) é audiotátil. Contemplando o nosso objeto sob a luz da TMA, confirmamos a necessidade de examiná-lo no plano ‘energético’ e não ‘visível’, através dos processos cognitivos corporais da escuta e imitação.

Esta filosofia musicológica nos permite pensar o fonograma como fonte e abre uma gama de possibilidades analíticas criativas. Assim como torna possível a investigação de diversos parâmetros interpretativos pouco explorados, a viabilização do trabalho de análise musical acadêmico com músicas audiotáteis pode abrir caminhos para pesquisas com obras previamente não trabalhadas no contexto acadêmico.

1.2 A “nova musicologia” e o uso de fonogramas como fonte de dados

Como já exposto na discussão sobre a Teoria da Música Audiotátil, nosso ponto de partida representa um afastamento da Musicologia tradicional, que tem a documentação como fonte principal para a análise musical. A quantidade de trabalhos que incluem gravações e fonogramas como fontes, e também softwares para a análise dos dados, tem crescido nos últimos tempos, assim como os trabalhos musicológicos com objetos de estudo não oriundos da tradição erudita ocidental. O artigo “Noite serena: estilo vocal em gravações mecânicas (1902-1912)” (ULHÔA, 2013) apresenta um panorama recente dos estudos acadêmicos no

¹⁰ “deux exemples considéré comme identiques dans un cadre ontologique défini pouvant être considérés comment différents dans un autre”

Brasil sobre a música popular. Segundo a autora, dentro da área da musicologia, o número de estudos voltados à compreensão da música popular tinha crescido, mas tendiam a focar na estruturação, linguagem e história. Hoje, com mais frequência, estamos vendo trabalhos de análise da música popular com uso de fonogramas e softwares de visualização da informação sonora como fonte de dados, que possibilitam a apresentação de evidências empíricas e discussões científicas acerca dos parâmetros de performance, previamente inviáveis com os métodos de análise tradicionais. Ribeiro e Borém (2017) avaliaram análises espectrográficas de aspectos da técnica vocal de Elis Regina com os gestos interpretativos da cantora, registrados em formato de vídeo. O objetivo deste estudo da relação texto-som-imagem era observar os gestos interpretativos e a técnica vocal de Regina na construção da sua performance. Este estudo evidencia a aplicação inovadora de tecnologias nas pesquisas acadêmicas com a música popular e abre novas possibilidades de trabalhos musicológicos com fontes tipicamente consideradas sob a competência da etnomusicologia.

O timbre, a métrica, o *groove* e a comparação de interpretações entre diversas gravações são exemplos de elementos que contribuem para o estudo da expressividade e outros aspectos da performance, e não apenas a estruturação do texto, como era o foco das pesquisas musicológicas tradicionais. Os acadêmicos de vanguarda deste campo iniciando suas pesquisas nas últimas décadas do século XX passaram a olhar para além das partituras e contemplar a realização da obra (LEECH-WILKINSON (2009), COOK, (2013), entre outros). O uso de fonogramas e gravações audiovisuais revela possibilidades para a análise de dados anteriormente pouco contemplados. Ribeiro e Borém afirmam que “Nesse universo, as fontes primárias mais ricas são constituídas de gravações de áudio e de vídeo, e as ferramentas mais apropriadas envolvem a análise qualitativa e quantitativa dos sons e do gestual realizados pelo performer.” (RIBEIRO E BORÉM, 2017, p.16)

1.2.1 Problematizando a gravação como objeto de estudo

A Musicologia moderna, em que o fonograma emerge como objeto digno de estudo, vem despontando de forma vigorosa em vários países e instituições do mundo. Autores como Daniel Leech-Wilkinson, professor de música no *King's College London* e membro do grupo de pesquisadores do CHARM¹¹, notaram uma certa resistência de acadêmicos da musicologia mais tradicional em aceitar este meio como fonte para pesquisa quando iniciaram seus estudos com as mídias mais modernas. O autor aponta que o uso de gravações na academia teria sido

¹¹ Centre for the History and Analysis of Recorded Music <https://charm.rhul.ac.uk/about/about.html>

mal visto, pois “Escutar gravações pode ser considerado como um atalho para o estudo, poupando o estudante do trabalho de ler as partituras” (LEECH-WILKINSON, 2009, capítulo 1.2.1. parágrafo 22, tradução minha)¹². Em contrapartida, Leech-Wilkinson (2013) argumenta que a indústria comercial da reprodução de manuscritos do século XIX foi responsável por mudar a percepção da música, confundindo a sua existência enquanto objeto com a partitura. A tecnologia da escrita tornou o conceito de música em um texto — uma manifestação concreta contendo a fonte única da ideia musical do compositor. Gerou-se, a partir da veneração destes textos, o mito da realização “fiel” da obra e uma categoria discursiva histórica e científica: a musicologia.

Começando a partir das últimas décadas do século XX, musicólogos como os membros do grupo CHARM, defendem uma abertura da disciplina. Afirmam que trabalhos acadêmicos com a performance tem tanta importância quanto as investigações com a documentação. Para eles, as técnicas de análise com fonogramas e a aplicação de tecnologias e outras ferramentas nestas pesquisas (por exemplo, o *Sonic Visualizer*) contribuem muito para a pesquisa de performance, abrindo a possibilidade de estudos empíricos para a investigação dos elementos interpretativos, previamente impossíveis de representar na notação musical (como timbre, certas articulações e fraseados, nuances em dinâmica, rubato etc.).

1.2.2 Afinal, onde reside a obra musical?

Com base na perspectiva de Paul Zumthor, Zamith (2008) sustenta a visão que a performance é o momento da realização do texto, a materialização da mensagem poética onde o intérprete dá vida e significado no tempo à existência contida da obra. Por outro lado, a gravação de uma obra musical significa a concretização daquilo que seria efêmero por natureza – o som, o momento de comunicação musical entre intérprete e público – e assim constata um ‘texto’, um registro permanente que se dispõe à consulta e análise. Desta forma, Heaton (2009) nos alerta ao fato que uma gravação não é uma performance, e sim um produto comercial para agradar o consumidor de fonogramas, que exige um produto com a qualidade sonora “perfeita”. Para suportar inúmeras repetições, a gravação de uma performance musical não admite sequer um erro pequeno, o que possivelmente passaria despercebido em uma execução ao vivo. Para atender o mercado, a tecnologia e o desempenho dos técnicos de estúdio têm avançado de tal maneira que a performance do intérprete no estúdio de gravação sofre tantos cortes, manipulações e efeitos adicionais para chegar ao produto final que começa

¹² “Listening to recordings is considered to be a kind of shortcut to study, saving students the bother of reading scores”

a se afastar daquela definição de Zumthor da obra viva no tempo. Segundo Heaton, a gravação se torna uma obra de arte por si mesma, holográfica, reproduzível, com seu significado delimitado pela sua forma midiática. Uma consideração mais relevante ainda para refletir sobre a natureza da obra no contexto de jazz vem de Berliner (1994): “uma peça de jazz não é um modelo único que aparece em um *fake book* ou em uma gravação. Mais propriamente, é a versão precisa de uma peça criada pelos músicos em cada evento musical.” (BERLINER, 1994, p.94, tradução minha¹³). Neste caso, o etnomusicólogo está considerando a performance espontânea de uma obra em construção no tempo e espaço em uma situação ao vivo. Em contrapartida, este autor observa algumas das restrições referentes ao fonograma que parecem específicas (mas talvez não limitado somente) no âmbito do jazz. Embora aponte o valor do fonograma no processo de aprendizado de muitos músicos de jazz (especialmente para os que não lêem partituras convencionais e para outros que usam a transcrição como ferramenta de auto-aprendizagem), Berliner explica que a situação de gravação produz fatores que a diferencia da situação de performance. Este fato fica evidente quando conferimos uma gravação ao vivo com a versão da mesma música gravada em estúdio. Segundo o autor, o artista fica tipicamente menos disposto ao se expor ou se “arriscar” - ou por medo de errar, ou por uma imposição da própria gravadora, com a sua visão mercantil, privilegiando os gostos conservadores do consumidor. É possível ainda que artistas negros tenham subvertido suas ideias, disfarçando as suas mensagens musicais em um processo de “*signifyin*’”, assim chamado por críticos de literatura negra¹⁴. As origens desta prática são vistas no folclore africano, e se manifesta em várias práticas culturais e comunicativas, da literatura ao rap. Acadêmicos propõem que esta prática se propagou na cultura afro-americana nos EUA para que as pessoas negras pudessem se comunicar através da sua arte enquanto suas mensagens passavam despercebidas pelos brancos (GATES, 1988, CAPONI, 1999). É fundamental que pesquisadores brancos trabalhando com a interpretação de obras feitas por artistas negros, ou de um gênero de música principalmente negra, norte-americana, percebam suas limitações no que diz respeito à transmissão de sentido cultural.

Mesmo ponderando as vantagens e inconvenientes do fonograma comercialmente produzido como fonte, seguiremos com a hipótese de que o fonograma facilita a apuração de dados importantes para o nosso objeto de estudo: os gestos vocais usados no canto de

¹³ “a jazz piece is not a single model appearing in a fake book or on a recording. Rather it is the precise version of a piece created by musicians at each performance event”

¹⁴ Veja: Henry Louis Gates, Jr., *The Signifying Monkey: a Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford University Press, 1988 e Gena Dagal Caponi, *Signifyin(G), Sanctifyin', & Slam Dunking: A Reader in African American Expressive Culture*. University of Massachusetts Press, 1999

standards de jazz (uma definição do termo “gesto vocal” será apresentada na seção 1.6). Isto considerando o fato de que a música é muito mais do que um conjunto de notas e ritmos impressos na partitura e que o registro histórico de elementos performáticos alimenta nosso entendimento dos significados culturais incluídos em determinada obra. Assim, como sugere Caporaletti (2019), podemos considerar cada gravação como um texto musical, uma obra em si, válida como objeto de pesquisa. Este texto contém uma abundância de informações que podem contribuir para o nosso entendimento dos significados e códigos contidos em uma peça e também para o grande repertório em que ela se insere. Assim como um documento em papel, o fonograma existe em uma forma física que pode ser reproduzida e consultada infinitamente, permitindo ainda a comparação com outros textos similares. Como Bosma (1996) afirma: “Com a invenção da tecnologia de gravação audiovisual, a performance pode se tornar um texto referencial permanente e reproduzível” (BOSMA, 1996, p.409 tradução minha)¹⁵, ou, como a autora denomina, um “*Authoritative Sound Text*”. Além disso, a análise de fonogramas nos permite comparar performances de diferentes artistas da mesma música; ou comparações do mesmo artista interpretando a mesma música em situações diferentes – ao vivo ou em estúdio, por exemplo. No caso do presente estudo, realizou-se uma análise de fonogramas para construir um panorama de características vocais de alguns artistas, com a intenção de compreender os padrões estilísticos de um repertório específico.

1.3 Os processos de ensino e aprendizado do jazz

O estudo etnográfico de Berliner (1994) apresenta discussões sobre os processos que culminam na realização de uma performance de jazz, que pode compreender as mais sutis intervenções do solista e de seus acompanhantes (incluindo algumas variações melódicas e rítmicas), até as mais radicais abstrações com a matéria prima. Estas manifestações de performance podem constituir atos de composição espontânea sobre o tema em tempo real ou ser resultado de estudos e planejamento para a hora da gravação em estúdio. De qualquer forma, devido à característica espontânea do gênero, toda situação de performance inclui algum aspecto de improvisação ou manipulação interpretativa dos artistas com o material. Essa prática resulta em uma variação aparentemente infinita de temas geralmente conhecidos pelos praticantes. Estas canções “standards” fornecem o repertório que serve de lugar-comum entre aqueles que os praticam, que se reúnem no ato da performance musical. Essa reunião

¹⁵ With the advent of audio and visual recording technology, performance can become a permanent, reproducible, authoritative text.”

acontece muitas vezes ao vivo, sem necessariamente ter sido realizado um ensaio e, às vezes, sem sequer terem se conhecido previamente. Piedade (2005) chama este fenômeno de “paradigma *Bebop*”, termo definido como "uma mesma musicalidade jazzística que torna possível o diálogo entre um trompetista sueco, um pianista tailandês e seu público, numa *jam session*¹⁶ em Caracas; enfim, algo como uma língua comum" (PIEIDADE, 2005, p.199). O autor explica o conceito de “musicalidade” como um conjunto de elementos musicais e símbolos/códigos que direcionam o aprendizado e a atuação profissional ou amadora do músico, assim como a comunidade de ouvintes.

Berliner (1994) oferece uma investigação profunda sobre o aspecto comunitário do jazz, principalmente no que diz respeito à busca do aluno pela aceitação entre seus pares e mestres e à aquisição de uma linguagem comum. Os músicos entrevistados para a pesquisa etnográfica contam como buscavam se relacionar, tocar juntos e trocar informações, principalmente com instrumentistas do mesmo naipe. Isto acontecia em situações casuais (encontros com colegas em lojas de venda de artigos musicais ou em raros momentos de contato com seus ídolos após concertos), em situações de performance, sejam concertos formais ou *jam sessions*¹⁷, e até mesmo tocando com pares em igrejas, escolas ou casas particulares. Os depoimentos mostram a importância para o aprendiz não somente observar, ouvir e tentar imitar seus mentores, mas procurar se inserir no meio profissional através da aquisição do estilo. Este fato histórico é importante para que entendamos a tradição oral nas origens do gênero, mesmo que o jazz, atualmente, esteja presente nos currículos de diversos cursos superiores de Música¹⁸, com grandes obras impressas sobre os aspectos musicológicos, composicionais, estéticos etc. Berliner nos lembra que um aspecto fundamental no ensino deste estilo musical reside na escuta das obras dos mestres e na replicação da linguagem aprendida para que o educando seja aceito pela sua comunidade.

1.3.1. Em busca da voz artística no contexto idiomático do jazz

Durante a leitura do livro *Thinking in Jazz* (Berliner, 1994), é frequente a referência ao gênero musical como “idioma” ou “linguagem”. Segundo o autor, quem pretende aprender a

¹⁶ grifo meu - mantive o termo em inglês por ser uma palavra que não se traduz literalmente, mas conceitualmente, com o "dar canja" ou outras práticas de improvisação em grupo, como a roda de choro.

¹⁷ Berliner define *Jam Session* como um encontro informal, onde improvisadores estão livres para se arriscar artisticamente, sem os compromissos com questões comerciais, como duração da música, repertório, etc. Frequentemente acontecem de forma espontânea, em eventos particulares, ou depois do concerto principal, quando a banda da casa pode convidar colegas para “dar canja”. Essas práticas são tão essenciais no processo de aprendizagem do jazz quanto, segundo Berliner, às informações técnicas e conselhos passados por músicos mais experientes.

¹⁸ Os primeiros cursos superiores a oferecer diplomas em Jazz iniciaram suas atividades acerca de 1950

tocar jazz precisa adquirir fluência no idioma, que é conquistada pelo estudo do vocabulário, do fraseado e dos gestos. O quarto capítulo do livro, intitulado “*Getting Your Vocabulary Straight*” (acertando seu vocabulário), é dedicado à questão idiomática do gênero. Como o autor afirma “Assim como as crianças aprendem a falar sua língua nativa imitando os falantes mais velhos e competentes, também os jovens músicos precisam aprender a falar jazz imitando improvisadores experientes” (BERLINER, 1994, p.95, tradução minha¹⁹). Assim, é essencial que reconheçamos a importância da escuta e da imitação para o aprendiz de jazz no desenvolvimento das suas competências musicais. Há a preocupação entre estudantes e mentores em, por um lado, enraizar a aprendizagem na história e nas linhas de tradição do gênero e, por outro, encontrar sua própria voz. Berliner descreve este processo como o desenvolvimento de um

armazém de componentes musicais básicos, da qual se modela sua contribuição individual ao grupo. Os componentes incluem não somente padrões de vocabulário completamente formados, mas também células rítmicas e melódicas, modelos para o fraseado rítmico, fragmentos de materiais teóricos, e assim por diante (BERLINER, 1994, p.493, tradução minha)²⁰

Assim, podemos inferir que um aspecto fundamental da aquisição da linguagem é a aquisição e o armazenamento de elementos idiomáticos de performance, uma espécie de ‘banco de dados’, ao que o intérprete possa recorrer no momento de execução de qualquer standard no repertório do gênero. O estudo de Berliner foca principalmente nos instrumentistas improvisadores, porém o uso idiomático da palavra *voz* no sentido de “identidade própria” atravessa o livro. Portanto, “estabelecer vozes originais dentro da própria tradição” (BERLINER, 1994, p.492, tradução minha)²¹ representa uma preocupação entre performers do gênero. O autor inclui alguns depoimentos de cantores, mas sempre com uma ênfase no improviso. Entretanto, por ser uma pesquisa abrangente, que mergulha dentro do mundo sociocultural do jazz e que possui um olhar revelador para o processo de aprendizagem dentro da tradição primordialmente oral, Berliner oferece uma contribuição importante no que diz respeito às convenções significativas para a comunidade (ou “musicalidade”) e técnicas que podem ser aplicadas à aquisição de elementos idiomáticos do canto jazzístico.

¹⁹ “Just as children learn to speak their native language by imitating older competent speakers, so young musicians have to learn to speak jazz by imitating seasoned improvisers.”

²⁰ “a storehouse of basic musical components from which they fashion their individual contributions to the group. The components include not only fully formed vocabulary patterns, but melodic and rhythmic cells, templates for rhythmic phrasing, fragments of theoretical materials, and the like.”

²¹ “to establish original voices within their own tradition”

1.3.2 O jazz vocal: alguns conceitos particulares

Para uma discussão que trata especificamente da performance da canção de jazz, recorreremos a Levinson (2013), professor de Filosofia, que aprofunda a questão sob a ótica da estética: O que significa ser um cantor de jazz? Como ele transmite para o público a sua mensagem musical? Como o ouvinte reconhece o cantor de jazz? O autor acredita que duas características principais são essenciais para este tipo de intérprete:

1) a expressão da personalidade do cantor, que deve se envolver emocionalmente com o repertório e ser capaz de se expor desta maneira ao ouvinte, e

2) a liberdade para desviar do texto/manuscrito, realizando uma intervenção em grau muito maior com o texto do que o cantor de *Lieder* ou *Mélodie*.

Podemos inferir que o intérprete, na construção da sua performance do standard (ou de forma espontânea durante a performance ou de forma ensaiada) tem um papel de arranjador e/ou co-compositor (como havíamos argumentado previamente). Ele escolhe o andamento, o tipo de ritmo e o tom. Ele pode optar por mudanças na letra, na forma estrutural e nas células rítmicas. Além destes parâmetros que constituem o arranjo, o cantor de jazz ainda contempla seus gestos vocais: qualidade vocal, articulação, uso de vibrato e portamento (entraremos em mais detalhes sobre opções de gestos vocais na seção 1.7).

A liberdade de escolher o tom é um elemento muito importante para o cantor de jazz nas situações de performance. Sejam estas de caráter formal ou espontâneo, a preferência de tom é, geralmente, do cantor, recaindo sobre os instrumentistas a responsabilidade da transposição. O cantor escolhe o tom da peça não só pelas limitações da sua extensão vocal, mas também por uma questão de caráter que pretende dar à peça. Um cantor pode buscar uma sonoridade específica para sua interpretação e, dependendo das qualidades da sua voz, optar por um tom que valorize uma determinada região vocal sua. Assim, possibilita a produção das qualidades vocais que considera mais adequadas à transmissão do conteúdo emotivo ou da intenção musical que propõe para a performance.

Levinson afirma, por exemplo, que a interpretação do standard de jazz, quando comparado à uma canção de arte, é ‘performativa’ e não ‘crítica’. Isto significa, segundo o autor, que o intérprete de jazz é avaliado pelas suas opções artísticas, e não pela representação crítica do texto que realiza. O autor lista os elementos interpretativos mais frequentes aos quais um cantor do standard pode recorrer:

Estilo musical básico, timbre vocal, mudança de tempo, mudança de métrica, alteração rítmica, alteração melódica, modificação do texto, incluindo omissões,

adições, interpolações e elaborações; acentuação, atrasando o tempo ou antecipando, *scatting* ou vocalise não-verbal.” (LEVINSON, J. 2013, p.35, tradução minha)²²

Para maior esclarecimento segue uma divisão das características listadas pelo autor em dois grupos: de caráter geral relativo ao arranjo, e de caráter individual relativo ao estilo vocal do intérprete. São acrescentados mais alguns elementos relevantes:

- Caráter geral (arranjo): Gênero, ou ritmo, musical (bossa nova, swing-médio, *bebop*, balada, por exemplo); Tempo ou andamento (considerando o estilo, por exemplo, se o *swing* é *up tempo*, ou médio), Métrica (exemplo: tempo comum ou *jazz waltz*?) Instrumentação (acompanhamento por orquestra sinfônica ou por trio). Tonalidade e estrutura (quantidade de repetições completas, inclusão de solos, cortes ou modificações ao texto/poema).
- Caráter individual (da voz do intérprete): Alteração rítmica; Alteração melódica; Gestos vocais - acentuação, vibrato, portamento; Atraso ou antecipação de frases, ou grupos de palavras (fraseado, *delivery*); Qualidade vocal - “cores” ou “timbres”, nível energético ou de impostação; Técnica vocal; *scat* ou vocalização; Técnica de microfone e gestos físicos.

É importante que o cantor considere o conjunto destes fatores como interdependentes na construção do caráter global da peça. O tom da peça é significativo não apenas para o arranjo, mas também traz implicações à qualidade vocal do cantor. Portanto, é essencial que um intérprete considere todas as questões pertinentes ao arranjo e as implicações para a sua performance vocal. Por exemplo, para a interpretação de uma balada romântica lenta, qual tipo de qualidade vocal vai contribuir para comunicar a intenção, a letra e o estilo da peça: uma voz aguda, delicada, fina ou estridente? Uma qualidade vocal profunda, escura, aveludada e redonda? Do mesmo modo, se o cantor opta pelo estilo Bossa Nova, quais são as qualidades vocais e a técnica vocal adequados? Vale usar a mesma impostação de voz e timbre que usou para a cantar a balada romântica? E o fraseado e *timing* para o *medium swing* e o *Bebop*? As opções de modificação rítmica, melódica e o atraso ou antecipação das frases seriam os mesmos para as duas modalidades? A técnica de microfone, a impostação de voz, e

²² “Basic musical style; vocal timbre; tempo and change of tempo; metrical recasting and change of meter; rhythmic alteration; melodic alteration; textual modification, including excisions, additions, interpolations, and elaborations; placement of accent; playing with the time, including “laying back” or singing behind the beat, and “pushing forward” or singing ahead of the beat; and *scatting* and other nonverbal vocalizing.”

a presença de palco seriam tratadas de forma diferente se o grupo que acompanha o cantor fosse uma orquestra completa, uma *big-band* ou um trio de jazz?

As considerações sobre a técnica vocal nas escolhas interpretativas são essenciais para o cantor de jazz. Segundo Levinson, é através da seleção e da aplicação (ou planejada ou espontânea) de determinados elementos vocais e códigos da linguagem compartilhada que o cantor transmite ao seu público algum recado já existente na canção ou na personalidade expressiva do artista. Na presente pesquisa consideramos como aspecto central o fato do artista fazer uso de uma gama de gestos idiomáticos relacionados à linguagem do gênero para se comunicar. A proposta apresentada é que a maneira mais efetiva para a aquisição dessa linguagem se dá através da escuta e da imitação.

1.3.3 A imitação como ferramenta da pedagogia vocal

Estudos acadêmicos focados na área da pedagogia do jazz trazem reflexões sobre os métodos disponíveis, mas apontam que há uma ênfase no ensino da teoria e da harmonia do estilo para a aquisição de técnicas de improvisação. Existe uma preocupação para que os alunos desenvolvam as técnicas necessárias para a interpretação do repertório, mas há uma carência de materiais pedagógicos acadêmicos cujo foco específico seja a técnica vocal e a preparação do repertório para a performance.

A imitação é indicada como ferramenta educacional no ensino e “auto-ensino” de jazz por vários autores pedagogos do gênero. O trabalho de Houston (2011) tem um alto grau de relevância para a presente pesquisa por focar no ensino superior de canto do jazz, embora autores-instrumentistas como Higham (2013) também indiquem a escuta de fonogramas como ferramenta importante no aprendizado de gênero. Pedagoga de curso superior no Canadá, Houston observa que apenas recentemente a academia cedeu um espaço para o jazz vocal nos seus cursos de música e muitos cursos superiores em jazz continuam sem aulas específicas para esta modalidade. Historicamente, a aquisição da técnica e estilo para cantar o jazz aconteceu de modo informal, no *milieu* de jazz. Cantores aprendiam a linguagem, o fraseado, as figuras rítmicas adequadas e o repertório de standards no *métier*. Na Era Dourada do Jazz, entre 1920 e 1960, existiam muitas oportunidades de trabalho e aprendizado para cantores, e uma formação acadêmica não era considerada necessária para se tornar cantor de jazz. Houston aponta que, da segunda metade do século XX até hoje, minguaram significativamente os lugares e espaços onde o cantor de jazz podia aprimorar a sua técnica.

A investigação etnográfica de Houston busca entender de que forma os educadores de jazz trabalham os conteúdos tipicamente abordados nos cursos superiores de jazz: harmonia, técnica instrumental (afinação, articulação etc), melodia e improvisação, percepção, entre outros. Sua preocupação reside na aparente fraqueza dos cantores em disciplinas técnicas do curso, tais como percepção e harmonia, o que indicaria uma limitação na formação de cantores de um modo geral. Instrumentistas tendem a aprender estes conteúdos junto ao estudo do instrumento, enquanto a preparação de cantores provavelmente foca na interpretação e na técnica vocal específica para o repertório estudado. A pedagoga observa que entre os professores entrevistados houve o consenso de que os alunos precisavam desenvolver uma escuta crítica, para que pudessem discernir as variações entre os estilos vocais e cultivar um gosto pessoal.

um solo de jazz vocal improvisado requer a alfabetização básica do idioma do jazz, um entendimento das metas da comunicação, e o uso efetivo e adequado da voz no estilo do jazz. Além da escuta básica, cantores precisam se aprofundar na música – gravada ou ao vivo – se quiserem aprender a linguagem do jazz e representá-la.²³ (HOUSTON 2011, p.28, tradução minha).

Vale a pena observar, novamente, o uso de referências do universo linguístico, como a “alfabetização”, a “linguagem” para ressaltar os aspectos da comunicação no contexto da música. Os educadores também indicaram a escuta de fonogramas para que os cantores jovens tivessem conhecimento da história do jazz vocal. De acordo com os entrevistados, a escuta crítica não somente servia para entender quem precedeu o aluno, mas contribuía para que formassem sua própria identidade vocal. Podemos inferir que um conhecimento da história e cultura da arte e a sua expressão idiomática contribuí para o desenvolvimento do estilo pessoal do indivíduo e, assim, a perpetuação e renovação contínua do gênero.

Um estudo do educador britânico Higham (2013) foca no ensino e na aprendizagem do improvisado jazzístico, principalmente instrumental, porém elucida questões pertinentes ao desenvolvimento estilístico individual do aluno. Apesar de seu contato com cantores ser menor, afirma que, em geral, estudantes jovens (instrumentistas e cantores) têm pouca prática de escuta do gênero e seus principais protagonistas. “Ao introduzir aos vocalistas de jazz cantores pioneiros como Billie Holiday, Ella Fitzgerald ou aos seus equivalentes modernos, como Kurt Elling, o estudante de canto de jazz é capaz de: a) descobrir uma nova voz e b)

²³ “improvising a vocal jazz solo requires some functional literacy in the jazz language, some understanding of communicative goals, and effective and appropriate use of the voice in the jazz style. Beyond purely functional listening, though, singers need to immerse themselves in the music—recorded or live—if they do actually want to learn the jazz language and perform it”

estabelecer conexões históricas”²⁴ (HIGHAM, 2013, p.12). Assim como os educadores entrevistados por Houston, Higham é um defensor da absorção do estilo através da escuta, posto que existem poucas oportunidades de tocar ao vivo. Segundo o autor, tocar ou cantar junto da gravação, transcrever solos importantes, escutar e ler sobre a história do gênero são as técnicas mais indicadas.

A tese de Wadsworth (2005) investiga técnicas pedagógicas para o ensino do improviso vocal no jazz a fim de revelar quais métodos são considerados mais eficazes. O estudo focou, em primeiro lugar, na prática de escutar vocalistas de jazz, seguido pela escuta de gravações de instrumentistas, imitando-os na forma “pergunta-resposta” . Depois, no estudo de outras áreas do ensino de jazz, como o piano, a teoria musical, etc. O alvo dos estudos, segundo os *experts* entrevistados, é de assimilar os sons, imitando-os até que fiquem consolidados como recursos próprios. Desta forma o aluno aprende a linguagem que o fará ser aceito como membro da comunidade. Assim,

Escutar bem o suficiente para poder imitar seria um passo essencial para internalizar o idioma do jazz e um passo importante na direção à verdadeira composição espontânea. Foi proposto que tal assimilação se manifestasse em solos improvisados subsequentes que seriam reconhecidos por músicos e audiências conhecedoras do jazz. Ter estes esforços favoravelmente reforçados através da aprovação de um público informado seria um rito de passagem significativo em conseguir a aceitação como alguém que teria alcançado um nível de proficiência ²⁵ (WADSWORTH, 2005 p.118-119, tradução minha).

A autora demonstra, através de inúmeros depoimentos de pedagogos, que a imitação, seja através da gravação, seja em contato direto com o instrutor (pelo método pergunta-resposta, ou modelagem), estimula a criatividade e intuição do aluno, e que isto representa a técnica de ensino/aprendizagem mais eficaz na aquisição dos elementos estilísticos usados na performance da canção de jazz. O foco do estudo de Wadsworth é o improviso vocal e não a técnica vocal geral. No entanto, os depoimentos dos professores e dos autores citados confirmam que a escuta e a imitação são ferramentas importantes que devem ser utilizadas por todos os estudantes do gênero. Os autores alertam para que não se copie exatamente a versão gravada, dada a exigência na comunidade para a constante inovação

²⁴ “By introducing the singers to earlier jazz vocalists such as Billie Holiday, Ella Fitzgerald or modern equivalents such as Kurt Elling, the student jazz singer is able to a) discover a new voice and b) establish historical connections.”. Entendemos “descobrir uma nova voz” no sentido de conhecer a voz de um artista previamente desconhecido ao aluno.

²⁵ “Listening well enough to imitate was believed to be an essential step to internalizing the jazz language and an important step toward true spontaneous composition. It was purported that such assimilation would be manifested in subsequent improvised solos, which could be recognized by knowledgeable jazz musicians and audiences. Having these efforts favorably reinforced through the approval of such informed hearers was a significant rite of passage in gaining acceptance as someone who had achieved a level of proficiency.”

dentro do estilo. Também indicam a leitura do *lead sheet*, já que uma versão consagrada pode ser confundida com a “original”²⁶.

1.4 O cantor de jazz “emissor-receptor” e a competência musical

Os estudos etnomusicológicos e pedagógicos já expostos oferecem vários *insights* sobre a aquisição e o uso da linguagem do gênero, bem como os aspectos da técnica vocal para o jazz e a importância das características interpretativas pessoais do cantor. Até então, a preocupação maior tem sido com a perspectiva poética do intérprete, mas ainda há uma questão importante a abordar: o aspecto estético, as expectativas do público, a comunidade de ouvintes, fãs e músicos dos quais o intérprete busca aprovação. Trata-se da comunicação de uma mensagem musical entre o performer e o público e, assim, faz-se necessário buscar esclarecimento no campo da semiótica da música, onde trabalhos musicológicos se preocupam não somente com os signos e significados de obras musicais, mas com as questões acerca da produção e recepção destes. Um objetivo principal da Teoria da Música Audiotátil é restabelecer a relação Sujeito-Objeto. De acordo com este princípio, entendemos que o analista não pode se separar da sua condição de ouvinte, da mesma forma que o cantor de jazz não deixa de ser um ouvinte, um fã, com suas preferências de intérpretes e suas devidas tendências performáticas. É imprescindível que o artista/pesquisador crie preferências para certos discos, intérpretes, épocas e correntes estilísticas quando estuda o seu repertório, principalmente através da escuta de fonogramas, que, por sua vez, pode influenciar a escolha de repertório, dos parâmetros performáticos a serem analisados e da maneira que apresenta os dados. Portanto, os resultados apresentados no presente estudo devem ser reconhecidos como produto da própria experiência do pesquisador e as suas reflexões sobre o próprio trabalho artístico, e não como conclusões gerais e exaustivas sobre o canto jazzístico em todas as suas manifestações.

Na procura de uma estratégia analítica estética que possa oferecer uma base metodológica para este tipo de investigação, Ulhôa (1998) mostra uma perspectiva analítica viável com a sua proposta de análise da música popular brasileira. De início, Ulhôa sugere o método desenvolvido pelo semiótico inglês Phillip Tagg, o *reception test* (teste de recepção). Este método de análise privilegia a experiência da recepção da mensagem musical em relação à realidade histórico-cultural do ouvinte. "Em outras palavras, o significado da música vai depender das biografias, das visões de mundo, das opções ideológicas e da formação musical

²⁶ A questão do “original” foi brevemente tratada na nota de rodapé nº 9.

de todos que compartilham de um mesmo entendimento do que seja música (ULHÔA, 1998, p.61)".

De acordo com Tagg, a música não segue a mesma lógica da linguagem verbal falada e a sua performance carece de termos adequados para a sua descrição e documentação. Na prática de escutar e descrever um exemplo musical, o ouvinte faz uso de associações criativas, de metáforas e comparações que estão de acordo com as suas referências pessoais, o que pode ser chamado de sua “bagagem cultural”. É importante neste tipo de análise notar semelhanças com outras peças, compositores e estilos musicais para verificar quais são os códigos compartilhados. Outro aspecto significativo é o campo extra-musical: associações que vêm de fora do âmbito da análise musical mas que contribuem para o sentido da música.

1.4.1 A teoria e a aplicação do *reception test* (teste de recepção) de tagg

Buscar sentido na música é um empenho controverso, pois a “correspondência exata entre a mensagem pretendida e a interpretada é impossível²⁷” (TAGG, 2012, p.158, tradução minha). Esta afirmação se verifica por duas razões principais: 1) Em muitos casos, é impossível saber o que motivou a criação musical do compositor ou os intérpretes, e 2) a música é considerada polissêmica – o mesmo signo pode ser interpretado de diversas maneiras. Tagg contorna o primeiro problema com a valorização do processo estético na decodificação de um objeto musical, e ainda disputa o segundo, “desde que diferentes indivíduos dentro da mesma cultura tendem repetidamente responder à mesma música de jeitos bastante similares, a música não pode razoavelmente ser considerada polissêmica²⁸” (TAGG 2012, p.170, tradução minha). Segundo o autor, para que a comunicação musical aconteça, é preciso que o emissor e receptor compartilhem do mesmo arcabouço de signos ou códigos músico-culturais. Estes códigos musicais muitas vezes são elementos gestuais, táteis, corpóreos e emocionais. A prática do *reception test* oferece uma solução para verbalizar a experiência musical em termos relacionais ao que o receptor visualiza, sente e associa. Tagg descreve as várias maneiras de aplicar seu *reception test*, que pode ser adaptado de acordo com os parâmetros a serem testados, incluindo: quem é o público, em que ambiente será aplicado, em que forma deseja receber as respostas, se está sendo testada uma hipótese específica, etc. O princípio central do teste é tocar um trecho musical para os receptores e coletar respostas em forma de palavras associadas com aquela música, de preferência por

²⁷ “Exact correspondence between intended and interpreted message is impossible”

²⁸ “Since different individuals within the same culture tend repeatedly to respond to the same music in quite similar ways, musica cannot reasonably be considered polysemic”

associação livre. Tagg sugere que o examinador leia um texto curto que direciona os receptores na realização do teste, lembrando que não existem respostas certas ou erradas, como em uma situação de prova comum. Na figura 1, encontra-se uma tradução desse texto, que descreve a essência do teste, que formula a base do nosso modelo a ser aplicado na primeira etapa de análise do fonograma.

Figura 1: Exemplo de um texto explicativo para introduzir o reception test aos receptores

‘Durante os próximos minutos vocês vão ouvir exemplos musicais curtos. Eu vou dizer o número de cada um antes que escutem. Anotem o número na margem esquerda e depois escrevam qualquer coisa que imaginem que poderia estar passando por uma tela imaginária de filme ou TV com cada exemplo que ouçam. Não haverá muito tempo para pensar nem escrever, então não precisam formular frases extensas, nem se importar com questões de ortografia ou gramática; simplesmente anotem no papel o que vem em mente com cada peça de música. Pode ser um estado de espírito ou pessoas que visualizam; o que fazem, o que está acontecendo, onde e quando acontece, como se sente e por aí adiante.

Fonte: TAGG, 2012, p.207, tradução minha.²⁹

As respostas obtidas por um grupo de receptores precisam ser colhidas e classificadas. Por mais que os resultados possam produzir as mais diversas ideias por associação livre e de qualidade subjetiva, Tagg afirma que estes podem gerar informação empírica útil, apresentando graus de intersubjetividade, se os objetivos, parâmetros e limitações são apresentados de forma clara.

Foi considerado pertinente adaptar o modelo do *reception test* de Tagg para os fins da nossa pesquisa, mesmo que a questão da intersubjetividade entre ouvintes não venha ao caso. Seria interessante em um futuro trabalho aplicar o modelo completo de Tagg como parte de uma pesquisa qualitativa envolvendo um grupo de cantores de jazz, porém este tipo de investigação foge dos limites e objetivos definidos para o presente trabalho.

Nossa adaptação do teste de recepção (detalhado na seção 2.2) terá o objetivo de situar o pesquisador/aprendiz em um primeiro momento de contato com o repertório nos aspectos culturais da musicalidade. Os significados codificados na canção precisam ser concebidos de forma global, antes de se aprofundar nas especificidades da técnica vocal e os códigos individuais contidos nos gestos vocais do artista sob análise. Portanto, desenvolvemos um

²⁹ ‘During the next m minutes you’ll hear n short musical extracts. I’ll say the number of each one just before you hear it. Please note that number in the left margin of the page and then write down whatever you think could be happening on an imaginary film or TV screen along with each extract you hear. There won’t be much time to think, nor to write, so you don’t need to formulate complete sentences or bother about spelling or grammar; just jot down the impressions that come into your head for each piece of music. It might be a mood, or people you see in your mind’s eye, what they’re doing, what’s happening (if anything), where and when it’s happening, what it feels like and so on.’

modelo de teste de recepção como primeira etapa da nossa proposta de análise, que estabelece a experiência subjetiva como aspecto fundamental desse critério analítico.

1.5. Os processos psicológicos e emocionais na comunicação com a voz humana.

O percurso da pesquisa nos levou a entender a importância dos aspectos semióticos na transmissão de sentido e abriu ainda uma linha de questionamento mais profundo, de ordem primordial, sobre a comunicação de emoção com a voz humana. Neste segmento, a intenção é investigarmos o potencial da voz humana na comunicação de sentido de forma mais abrangente, com o propósito de pôr em evidência a eficácia do estudo por imitação, particularmente na aprendizagem da música vocal das tradições primordialmente orais. Considerando a natureza audiotátil da prática de jazz, faz-se crucial contemplar o estudo e a performance do jazz vocal como um exercício físico, cognitivo e emocional, assim como carregado de significado cultural.

1.5.1 A ciência da voz e a comunicação de sentimento

Em uma revisão bibliográfica de pesquisas científicas com a voz humana, Sundberg (2018) nos elucida sobre o uso da voz falada e cantada e sua influência na comunicação dos sentimentos. Um dos princípios que Sundberg ressalta é que, mesmo em testes com participantes de culturas e idiomas variados, os padrões de frequência e intensidade influenciaram significativamente a habilidade dos sujeitos de perceberem o estado emocional do locutor. Ele completa essa informação detalhando as funções do aparelho vocal na comunicação eficaz das emoções humanas. Assim como nos estudos da psicologia da música, os estudos da voz focam, em maior parte, nas emoções básicas; alegria, tristeza, neutralidade, medo e raiva. Por exemplo, o medo pode ser identificado por maior tempo de pausas entre sílabas e a intensidade menor; o tempo de ataque pode ser mais longo na expressão da tristeza, com uma duração de sílabas maiores; a raiva pode ser expressada por maior grau de intensidade e um tempo de ataque mais curto. O conjunto de estudos apresentados por Sundberg mostra, tanto com a voz falada quanto com a cantada, que cada emoção tem um conjunto de propriedades acústicas próprias.

Outro aspecto de fonação importante examinado por Sundberg é a expansão faríngea: “a satisfação estaria associada à expansão faríngea, e o desgosto, à sua compressão” (SUNDBERG, 2018, p.204). O motivo de tal constatação estaria de acordo com a produção de formantes: uma emissão com a faringe ampla produz uma quantidade maior dos parciais,

enquanto uma emissão com formantes reduzidos é percebida como emocionalmente contida, por motivos possíveis de insatisfação, desgosto ou tristeza. Sundberg mostra a relação entre a atividade muscular, a produção vocal e a expressão de emoções, explicando que a intensidade está relacionada com o nível da pressão subglótica e a tensão dos músculos adutores. Um nível alto de tensão muscular, por exemplo, pode estar relacionado com a prontidão corporal para o ataque e uma emissão vocal agressiva, e também com a produção mais intensa dos parciais mais agudos. O oposto é percebido na emissão de um som “triste”, que é transmitido com um nível menor de pressão subglótica e uma resposta muscular menos energética, resultando em uma produção inferior de parciais agudos.

Para Sundberg, é evidente a relação entre o estado emocional e a produção vocal, e que os códigos desses padrões básicos —a raiva, a tristeza, a alegria, o medo, entre outros— sejam universais para a comunicação afetiva entre seres humanos. Também afirma que “há uma relação lógica entre as palavras que utilizamos para descrever a voz e suas características articulatórias e fonatórias” (SUNDBERG, 2018, p. 215), sendo que o que ouvimos e classificamos, por exemplo, como uma emissão vocal ‘tensa’, tende a se relacionar com a alta pressão subglótica e tensões nas musculaturas faríngeas e expiratórias, embora uma produção vocal relaxada ou soprosa é relacionada com menor grau de atividade física.

Estes exemplos de padrões na emissão do som vocal, apresentados por Sundberg, oferecem *insights* valiosos na análise de interpretações de canções de jazz. A liberdade que um cantor de jazz tem para fazer suas modificações à obra é tanta que permite interpretações de qualidade emocional completamente distintas entre duas versões da mesma canção. A contribuição das pesquisas trazidas por Sundberg, diante da análise do objeto da presente pesquisa, é de oferecer ferramentas para discernir de que forma as características da emissão vocal, os gestos vocais e os padrões de frequência e intensidade impactam na recepção de uma interpretação e contribuem para uma releitura de uma canção com um cerne emocional distinto de qualquer outra gravação da mesma peça.

Contudo, é importante dizer que, historicamente, os trabalhos de pesquisadores da voz como o do próprio Sundberg tiveram um viés voltado para o canto erudito. Por mais que o jazz seja um assunto tratado por acadêmicos desde meados do século XX, pelo menos nos Estados Unidos, os cantores do cânone não necessariamente receberam instrução formal de canto. E mesmo nos casos em que os cantores tiveram acesso à educação musical, quando começaram a seguir carreira na música popular da época (Nina Simone, por exemplo), tiveram que adaptar o seu conhecimento ao estilo. Na pesquisa de Berliner (1994), muitos músicos testemunharam que foram nos cultos de igrejas que receberam informações

importantes sobre performance. Os ministros das igrejas negras norte-americanas declamavam o *gospel* e seus sermões de modo altamente comovente causando uma reação espontânea, quase em forma de pergunta-resposta com os fiéis, muitas vezes de modo meio cantado, meio falado. Tanto os instrumentistas, quanto os cantores entrevistados foram inspirados pela intensidade de emissão dos pastores e, portanto, perceberam que os músicos mais bem sucedidos que acompanhavam os cultos eram aqueles que mais estimulavam o fervor do espírito de Deus na congregação. Através desse dado alçado na investigação realizada por Berliner (1994) podemos inferir duas coisas: 1) Que a influência do estilo de canto e declamação tanto da música religiosa negra, quanto do *Blues*, é muito presente no canto de jazz; 2) A capacidade de emocionar o público é um dos elementos essenciais do gênero. Portanto, na música religiosa, assim como na música popular, a boa comunicação do texto é fundamental e, sendo assim, a extensão melódica tende a ser limitada para o registro vocal mais próximo à voz falada, para que seja privilegiado o entendimento da letra.

Considerando a importância da influência da voz falada nas músicas populares, podemos ainda valer-nos das informações apresentadas por Sundberg sobre o efeito das emoções geradas pela voz falada. O autor informa da importância desses dados para cantores, pois “É provável que no canto reproduzamos ou façamos alusão a determinados padrões que se manifestam na expressão de diferentes estados de humor na fala, tanto reflexivos ao ritmo como às inflexões tonais” (SUNDBERG, 2018, p.202). Ou seja; o ritmo silábico, o andamento, a regularidade ou não do pulso, o contorno melódico, o tempo de ataque e decaimento das palavras, entre outros fatores, são sinais de padrões emocionais e comportamentais na voz falada, assim como na voz cantada.

Para o cantor que procura estudar uma forma consciente para trabalhar os aspectos interpretativos não encontrados na documentação ou na literatura, Sundberg oferece uma solução interessante. Segundo o autor, “ao ouvirmos determinado som, presumimos também como o sistema fonador é utilizado” (SUNDBERG, 2018, p.218). O cientista da voz faz uso do termo “audição criativa”, cunhado por Moses (1954), para apresentar um conceito que determina que existe um grau de percepção e/ou participação corporal no ato de escutar, mesmo sutil, que nos ajuda a classificar um som através do aparente movimento ou esforço físico sendo usado pela voz cantante ou falante. Se conseguirmos reconhecer, mesmo em nível muito sutil, o lugar daquela mesma sensação em nosso próprio sistema fonador, podemos recriar um som vocal usando a técnica da audição criativa como uma espécie de guia que interconecta o transmissor (cantor/orador) e o receptor (ouvinte/estudante). Como Sundberg afirma, categorizar um som vocal como “tenso” ou “relaxado”, não é somente uma

descrição da qualidade sonora, mas sim um reconhecimento do nível e tipo de esforço físico envolvido na sua emissão. Portanto, descrevendo a voz de um cantor como “choroso”, por exemplo, o receptor que pratica a audição criativa simpatiza com a sensação provocada pelo choro. Através da prática da audição criativa, é possível reconhecer o nível energético necessário para que aquela emissão seja feita, as áreas do corpo acionados pelo cantor, e como estes fatores se relacionam com a emoção sendo transmitida.

1.5.2 Espelhamento neuronal: os fundamentos cognitivos da prática da audição criativa

Encontramos embasamento da prática da audição criativa trazida por Sundberg na Neurociência moderna. Pesquisadores nesse campo do conhecimento oferecem uma explicação viável para como, ao escutar a uma gravação ou assistir a uma performance, é possível aprender uma canção, mesmo inconscientemente. O fenômeno ocorre por um processo chamado “espelhamento neuronal”³⁰: “um mecanismo que permite ao indivíduo entender o sentido e a intenção de um sinal comunicativo provocando uma representação do mesmo sinal no cérebro do indivíduo percebido”³¹(MOLNAR-SZAKACS e OVERY, 2006, p.235). Esta função neuronal é responsável não somente pelo nosso entendimento da ação do corpo físico alheio (que contribui para a nossa habilidade de aprender por imitação), mas também para os sentimentos de empatia. Dado o potencial da emissão vocal não-verbal em transmitir algumas emoções humanas fundamentais, o ouvinte pode receber e entender através da função de espelhamento neuronal, informações que comunicam o sentimento e, ao mesmo tempo, os sinais necessários para poder imitar e reproduzir o mesmo.

Cox (2011) lança uma teoria de “*embodiment*” em que a hipótese se baseia na proposta de que “parte de como compreendemos a música se dá por uma espécie de empatia física que envolve imaginar como são feitos os sons que estamos escutando” (COX, 2011, p.1, tradução minha³²). O conceito de Cox se situa no contexto de uma base de trabalhos cognitivos e filosóficos, que investigam o papel do corpo na construção de sentido. O autor aponta a lacuna deixada em várias áreas de pesquisa científica, pela objetividade descorporificada, em que os processos intelectuais são destacados do lugar físico da sua produção. Uma dessas áreas é a própria música. Esta separação é criticada por subestimar os processos de

³⁰*Mirror Neurons* foram descobertos em experiências com macacos em 1992. As implicações para a neurociência e áreas relacionadas continuam sob investigação. Para mais informações, veja <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3898692/>

³¹Tradução minha: “a mechanism allowing an individual to understand the meaning and intention of a communicative signal by evoking a representation of that signal in the perceiver's own brain”

³² “part of how we comprehend music is by way of a kind of physical empathy that involves imagining making the sounds we are listening to.”

interpretação e recepção musical pela sua qualidade subjetiva, uma postura analítica problematizada por autores de outras áreas reunidos pelo presente trabalho, como a Teoria da Música Audiotátil (CAPORALETTI, 2018), que encerra o embasamento teórico da nossa proposta investigativa. A hipótese mimética trazida por Cox mostra que pensar em música, ou seja, relembrar, planejar, projetar uma execução mentalmente, ou mesmo imitar outro praticante, é uma prática cognitiva motora. Segundo este autor, quando observamos e nos interessamos por algum tipo de prática —seja ao vivo ou em imagens de vídeo, como dança, esportes, ou qualquer interação corriqueira— os processos cognitivos motores são acionados para que entendamos essa ação. Cox afirma que este processo mimético, corporificado, representa um tipo de cognição empática, em que indagamos subconscientemente: “*Como deve ser fazer isso?*”. A hipótese de Cox vai de encontro com a proposta da audição criativa de Sundberg (2018), já exposta acima, que explica como através da mimesis “nós ‘transferimos’ o som vocal ouvido para nosso próprio sistema fonador e estimamos como nós produziremos”(SUNDBERG, 2018, p. 218).

1.6 A análise de fonogramas e a prática da audição criativa

Com base na teoria de *embodiment* de Cox, Heidemann (2016) gerou uma proposta de pesquisa da voz para a descrição de qualidades vocais através da escuta e a percepção corporal simultânea que trabalha a participação mimética do ouvinte em uma prática de imitação. Assim como Sundberg (2018), a autora explica que

podemos voltar nossas atenções para como nossa percepção da qualidade vocal de um cantor nos convida a lembrar ou imaginar os movimentos necessários na produção de um timbre similar, ou efetivamente testar os movimentos enquanto cantamos juntos, tentando corresponder com um timbre parecido³³ (HEIDEMANN, 2016, p.4, tradução minha).

O trabalho de Heidemann investiga principalmente a percepção da qualidade vocal do cantor tendo como base o registro fonográfico de uma canção e o processo de imitação. A autora indica quatro perguntas que podemos usar para guiar a audição criativa, com o objetivo de compreender e descrever as sensações nas quatro áreas responsáveis pela emissão e suas respostas sonoras. São estas: 1) De que modo as pregas vocais estão vibrando? 2) Como aparentam estar posicionadas a boca e a laringe? 3) Onde no corpo estão sendo produzidas as vibrações simpáticas? 4) Qual nível de apoio parece ser preciso?

³³ “We can turn our attention to how our perception of a singer’s vocal timbre invites us to recall or imagine the motions needed to produce a similar timbre, or to actually try out the movements as we attempt to match timbre while singing along”

As quatro perguntas oferecem um guia para a análise corporificada proposta por Heidemann, que a própria autora utiliza na análise de duas canções de Aretha Franklin. Ela demonstra como aplicar o método de análise para inferir quais técnicas Franklin usou na produção dos gestos vocais: através da observação das conexões entre o som produzido na imitação e a sensação física produzida simultaneamente. O foco principal de Heidemann é aplicar o seu método para uma análise de técnica vocal. Entretanto, em alguns momentos se torna inevitável que faça referências a um suposto estado emocional interpretado. A autora observa: “o timbre vocal de Franklin me dá um senso visceral de como parecem ser as personagens saudosas ou poderosas destas canções” (HEIDEMANN, 2016, p. 10, tradução minha)³⁴. Estamos conscientes que, de acordo com a teoria de *embodiment*, é difícil e até indesejável, considerando a nossa proposta, separar o emocional e o físico durante a análise por audição criativa.

Portanto, o método de Heidemann estabelece a base para a segunda etapa da nossa abordagem para a preparação de repertório do jazz standard (veja seção 2.3). Nesta fase de investigação com o fonograma, o aprendiz canta enquanto escuta a gravação, procurando imitar a qualidade vocal e outros gestos vocais do intérprete a ser estudado. Realiza conscientemente uma análise das sensações físicas no próprio corpo e, simultaneamente, registra uma descrição em forma de anotações. Prosseguindo, usaremos o termo “audição criativa”, sugerido por Sundberg, como definição para esta atividade.

1.7 Para uma definição de qualidades e gestos vocais no repertório de standards de jazz, e a aplicação de *software* nos processos de análise e descrição

Um dos fatores que Heidemann (2016) considera significativo na sua pesquisa é a qualidade vocal no âmbito da canção popular, visto que contribui para o prazer de ouvir e para contribuir sentido à música. A autora problematiza a análise da qualidade vocal e comenta a falta de pesquisas que lidam com a questão:

O timbre vocal é complexo na sua formação acústica e nos seus modos de produção. A relação entre suas características acústicas e físicas, e entre estas características e a percepção do ouvinte, permanece incerta. Talvez por isso que analistas tradicionalmente evitaram estudos aprofundados de timbre, preferindo estudar os elementos do som musical que são mais fáceis de medir, como estruturas de altura, e ritmo.³⁵ (HEIDEMANN, 2016, p.2, tradução minha)

³⁴ “The timbre of Franklin’s voice gives me a visceral sense of what it is like to be the wistful or powerful personae in these songs”

³⁵ “Vocal timbre is complex in its acoustic makeup and modes of production. The relationship between its acoustic and physical features, and between these features and listener perception, is still opaque. This is perhaps

Como já comentado por outros autores citados neste trabalho, a qualidade vocal impacta a percepção, e é justamente este aspecto que dificulta a pesquisa, pois nos obriga a lidar com a subjetividade da recepção. Heidemann indica ainda outros gestos vocais não incluídos no âmbito do timbre vocal, que também têm um papel importante na performance da música vocal popular, mas que podem carecer de classificação técnica em trabalhos acadêmicos. São exemplos os efeitos ou gestos vocais; o vibrato, o glissando, o portamento, a ornamentação, o rubato e o tratamento de fonemas específicos. Examinar estes elementos significa procurar formas inovadoras para a sua descrição, classificação e documentação.

1.7.1 A qualidade vocal

Embora muitos autores nos vários campos de conhecimento que lidam com a voz humana usem o termo timbre para descrever as características de uma emissão vocal, durante o presente trabalho temos preferido o termo “qualidade vocal”. Isto porque o timbre, segundo Jacobs (2017), refere-se ao parâmetro básico do som, uma característica que permite a identificação do instrumento, e é portanto um termo mais adequado para a classificação e distinção de instrumentos. Já a qualidade vocal denomina o conjunto de aspectos que possibilitam a identificação e discernimento entre uma voz humana e outra, ou ainda, a distinção entre qualidades produzidas por uma pessoa. Como já exposto, as qualidades vocais dependem dos aspectos fisiológicos e fisionômicos do cantor que implicam na produção de formantes, como os articuladores da boca, o tamanho e formato do trato vocal e as cavidades cranianas e torácicas. Se, por um lado, estes formatos físicos são individuais a um único cantor, produzindo assim qualidades vocais características do indivíduo, por outro, a flexibilidade do material atribuída em grande parte ao aparelho vocal, permite que uma voz possa imitar uma ou mais qualidades vocais de outro cantor ou falante.

Para Spreadborough e Anton-Mendez (2018), a qualidade vocal é fundamental para o entendimento da canção popular. As autoras exemplificam isso com o exemplo da “versão” ou *cover*; uma prática comum no ambiente popular em que um intérprete reproduz uma canção da autoria de outro artista. Mesmo que a versão seja estruturalmente parecida, o ouvinte é capaz de imediatamente reconhecer que a voz não é a mesma e discernir as características diferentes na identidade vocal do novo cantor. De acordo com as autoras,

why analysts have traditionally avoided in-depth study of timbre, preferring to study elements of musical sound that are easier to measure, like pitch structures and rhythm.”

“timbre vocal é, desse modo, imediatamente aparente ao ouvinte e notavelmente difícil de encapsular em análise musical”³⁶ (SPREADBOROUGH E ANTON-MENDEZ, 2018, p.408, tradução minha). As autoras nos alertam da significância deste elemento fugidio no estudo da música popular. Sua proposta é de mostrar como o timbre (qualidade vocal) afeta o nível de eficácia na recepção da palavra, sugerindo que o modo como o cantor se expressa vale mais que o conteúdo da letra. Ao contrário, a “prosódia emocional” atrapalha a recepção do sentido do texto.

Autores importantes para a base teórica do presente trabalho, como Leech-Wilkinson (2009), atentam para o fato que trabalhos musicológicos que tem fonogramas como objeto de análise, carecem de termos adequados para descrever e classificar elementos performáticos como, por exemplo, os variados timbres de um instrumento musical e as inúmeras qualidades vocais possíveis. Tipicamente, para este fim, é usado vocabulário de efeito comparativo ou metafórico, emprestado de outros sentidos. O autor comenta o uso de palavras descritivas como “leve”, “aveludado”, “fino”, como se a qualidade vocal fosse material palpável. O estudo de Yarnall (2017) confirma que existem poucos trabalhos que procuram definir e classificar a qualidade vocal na área dos estudos da voz, faltando uma base adequada de terminologia comum para uso acadêmico. A autora concorda que geralmente os pesquisadores da área recorrem à metáforas emprestadas de outras áreas das artes visuais e sensoriais, o que pode gerar mal-entendidos. Para construir um vocabulário de termos adequados, compreensivo o suficiente para descrever a qualidade vocal e auxiliar o cantor no reconhecimento e construção de uma identidade vocal, Yarnall avaliou trabalhos de várias áreas de conhecimento: da Física, da Psicologia, da Lingüística e da Semiologia. A partir da sua avaliação do vocabulário dessas diversas áreas, a autora agrupou as palavras descritivas nas seguintes categorias que relacionam o som produzido, ou percebido, com um tipo de esforço físico, ou uma qualidade emocional ou sensorial.

³⁶ “Vocal timbre is, in this way, both most immediately apparent to the listener and most notoriously difficult to encapsulate in musical analysis.”

Quadro 1: Categorias e exemplos de vocabulário para descrever timbre vocal, de acordo com Yarnall (2017)

Esforço	grito, forte, esforçado, estridente, trabalhoso e duro.
Conforto	pacífico, relaxado, livre, natural, redondo.
Energia	saltitante, efervescente, fluido, encorpado, intenso, pairando, viva.
Técnico	confiante, coberto, flexível, florido, ressonante, apoiado, soproso, falso, nasal, estreito, instável, vibrato.
Musical	popular, lírico, grave, agudo, legato, alto, rítmico, monótono.
Pessoal	antiquado, solene, estranho, doce, chato, feliz, conservador, inocente, sincero.
Cor	preto, escuro, azul, café, creme, dourado, desbotado, limpo, metálico.
Sensorial/Visceral	delicado, cru, <i>sexy</i> , seboso, sem vida, líquido, choroso, magro, arranhado, áspero, engolido, tremido.
Metáfora	temperatura, peso, equilíbrio, sabor, comparação com instrumentos musicais.
Idade	jovem, maduro, envelhecido, velho, frágil.

O foco da pesquisa que gerou os resultados exemplificados acima foi uma investigação da construção da identidade vocal. Embora Yarnall analisasse gravações de música vocal erudita ocidental, a autora ressalta a necessidade do cantor de qualquer gênero musical de desenvolver um “leque de timbres vocais capaz de expressar uma comunicação musical sutil e sofisticada.”³⁷ Com este estudo qualitativo, a autora ressalta um elemento importante nas investigações com a voz: que a recepção do som vocal é algo subjetivo (as descrições diferiam muito entre os participantes), e ainda, que existe uma discrepância entre a percepção do ouvido interno do cantor (por via óssea³⁸) quando comparado com o som da gravação. A apresentação destes fatos provoca reflexões importantes para o presente estudo,

³⁷range of vocal timbres capable of expressing subtle and sophisticated musical communication. (p.566)

³⁸ “O som da nossa própria voz chega aos nossos ouvidos não apenas pela via aérea, mas também pela via óssea. Existe, contudo, uma diferença muito importante entre a condução do som que chega aos nossos ouvidos pela via óssea e a do que chega pela via aérea.; sons com frequências altas são conduzidos com menor eficiência pela via óssea do que pela via aérea e chegam aos nossos ouvidos com uma perda de aproximadamente 6 dB/oitava. Em consequência, os parciais mais baixos do espectro se tornam mais dominantes no som conduzido pela via óssea.” (SUNDBERG, 2018, p. 220)

pois além da importância de ouvir e estudar a qualidade vocal de outros cantores, a gravação e reflexão sobre a própria performance é importante na construção da própria identidade vocal.

1.7.2 Gesto Vocal

O termo ‘gesto vocal’ atravessa o presente texto em diversos momentos, mas até agora não recebeu maior esclarecimento. Numa primeira etapa, sentimos a necessidade de lançar as bases de uma pesquisa com fundamentação na subjetividade da investigação com a própria voz e a análise áudiotátil. Dentro desse contexto, insere-se o nosso objeto de estudo: os gestos vocais usados nos fonogramas analisados. Buscamos definir: O que é um gesto vocal? O que inclui? O que faz? Quais são os parâmetros de performance que possam ser considerados gestos vocais?

Pesquisas sobre o gesto vocal estão encontradas em maior concentração nas áreas da Linguística e do Teatro, onde achamos no trabalho de Viola (2006) uma definição que avaliamos como pertinente à nossa proposta. Segundo essa autora, um gesto vocal é composto pela interação das vogais, consoantes e sons não verbais (ruídos como: gemidos, crepitação, ou *vocal fry*, zumbidos e sons percussivos feitos pelos articuladores, etc.). Estes podem ser produto involuntário de um movimento, ou de uma emoção, ou expressados de forma representativa. Enquanto elementos simbólicos, os gestos vocais pertencem ao sistema total de signos de um universo simbólico cultural, ao passo que são marcas da individualidade de um locutor ou um grupo social. Viola explica um gesto vocal como um elemento fisiológico e linguístico que contextualiza a expressão do indivíduo. Para a autora, gestos vocais são “coadjuvantes na construção de sentido”, que “mobilizam movimentos das variáveis do trato vocal compatíveis com a informação semântica ou com o contexto” (VIOLA, 2006, p. 190).

Considerando a qualidade vocal na sua função de expressão de sentido, é necessário contextualizá-la dentro do fenômeno do gesto vocal. A qualidade vocal isolada pode não constituir um gesto vocal, mas ela tem um papel importante na construção de sentido como elemento contribuinte a um gesto. Um gesto vocal constrói sentido. A qualidade vocal também comunica sentido. Gestos vocais são articulações (a dinâmica entre consoantes e vogais), dinâmica de volume, ruídos não verbais, vibrato, portamento, que causam movimentos no trato vocal que, por sua vez, determinam a qualidade vocal. Portanto, a relação entre a qualidade vocal e o gesto vocal é intrínseco - constituem elementos individuais, mas que requerem uma análise que respeite a sua natureza interligada.

A nosso ver, o leque de gestos vocais que um performer dispõe contribui significativamente à expressividade de uma performance e, portanto, a comunicação de sentido entre o cantor e o ouvinte. Estudos por Ribeiro e Borém (2017 e 2019) investigaram as performances de canções pela intérprete Elis Regina, originalmente transmitidas em televisão e registradas em vídeo. Os autores verificaram que a cantora planejava em detalhe os seus gestos vocais e corporais para a comunicação mais efetiva do conteúdo poético da canção. A análise da relação trinômio entre o poema, a música e os gestos físicos foi feita com uso de dados espectrográficos, que apresentavam efeitos vocais selecionados, cruzados com as imagens visuais dos gestos performáticos relacionados, para observar e discutir a interpretação do texto feito pela cantora. Os autores propuseram um modelo de análise que tem os gestos performáticos (vocais e físicos) como objeto de pesquisa, e que valoriza o trabalho da intérprete como fonte de sentido cultural. O trabalho com tecnologias de visualização sonora (espectrogramas) e gráfica foi necessário para a realização desse estudo. Os parâmetros da performance vocal selecionados para análise foram o uso de: vibrato, portamento ascendente/descendente, *scoop*, *yodel*, *drive*, crepitação, tremor, rubato e *rallentando*, sendo estes os gestos vocais mais usados por Elis Regina nas suas performances, e que são representativos dos gestos mais típicos, presentes na música popular ocidental cantada de forma geral.

1.7.3. Análise espectrográfica e a análise de parâmetros performativos

Para musicólogos, o uso de softwares como o *Sonic Visualizer*³⁹ é relativamente novo na análise de performance, mas estas ferramentas já provaram a sua contribuição para o nosso entendimento dos fatores musicais existentes além da notação musical. Há exemplos interessantes da sua aplicação (COOK, 2009), nos quais o *software* permite ou facilita o estudo quantitativo dos parâmetros de performance, como o uso de rubato, dinâmica e outros gestos performáticos, antigamente somente perceptíveis através da escuta. Outros trabalhos usam ferramentas visuais multimídia especificamente para a análise de performance vocal, como o exemplo citado acima de Ribeiro e Borém (2017). Já trabalhos do campo pedagógico (FREITAS, 2013) aplicam as ferramentas de análise espectrográfica para o estudo de rubato, andamento e fraseado, propondo que o *software* de visualização auxilia na prática de modelagem como estratégia de aprendizado. Outro parâmetro de performance possível de estudo com o uso destes *softwares* é o vibrato. Em um estudo comparativo de 21 gravações da

³⁹ O programa Sonic Visualizer foi desenvolvido pelo Instituto CHARM e está disponível para *download* no site <https://www.sonicvisualiser.org/download.html>, acesso em 7/11/2020

canção *Die Junge Nonne* de Schubert, Daniel Leech-Wilkinson (2007) investiga o uso do vibrato feito pelas intérpretes durante a última frase da canção, usando o *Sonic Visualizer* para comparar o formato das ondas sonoras de cada uma delas. Cruzando estes dados com outros parâmetros, como andamento, rubato, e eventuais modificações rítmicas ou melódicas, o autor mostra o leque de possibilidades interpretativas possíveis de analisar por este tipo de tecnologia e algumas aplicações possíveis do software, sendo um campo fértil para investigação.

Estas possibilidades aparentemente ilimitadas também geram incertezas: Quais programas disponíveis gratuitamente podem gerar os dados mais úteis para a avaliação da voz humana e o gesto vocal cantado? Quais são as vantagens e limitações destes programas? Quais são as vantagens e limitações da análise feita com estes dados? Após a realização de uma breve investigação de alguns *softwares* relevantes, optamos pelo programa *Sonic Visualizer*⁴⁰ para a geração de dados sobre o uso de gestos vocais nas três interpretações da canção de jazz estudada.

1.7.3.1 Sonic Visualizer

O *Sonic Visualizer* oferece diversos modos de visualizar o som (como sugere o nome), principalmente pelo uso de *layering*. Ele possibilita a análise de vários parâmetros do mesmo trecho sonoro, criando camadas de janelas. Esta função permite o cruzamento de dois ou mais dados, por exemplo, a interação do tempo e da melodia na realização de uma peça.⁴¹ As variadas janelas apresentam o som de diversas formas visuais: em formato de onda simples, o que demonstra a altura da onda ao longo do tempo; e em espectrográficos, que são capazes de apresentar intensidade e frequência. Estas imagens permitem a visualização de dados sonoros, tais como: altura, vibrato, ornamentação, dinâmica/intensidade, fraseado, tipo de ataque e caimento, etc.

⁴⁰ Usamos também o programa Audacity para selecionar e editar os pequenos trechos das canções, depois convertidos em MP3 para facilitar a análise com o *Sonic Visualizer*. Outro programa que consideramos para a fase analítica foi o *Praat*, um software disponível gratuitamente para *download*. Este programa foi desenvolvido por cientistas na área da Linguística e é um recurso usado na análise de fonemas e trechos curtos de áudio, pois oferece informações bem detalhadas da produção vocal. Para nosso objetivo, essa quantidade de dados dificultaria o processamento dos resultados, portanto optamos por um programa que permitisse uma perspectiva um pouco mais ampla do objeto de estudo.

⁴¹ Video tutoriais estão disponíveis em <https://www.sonicvisualiser.org/videos.html> (acesso em 9/11/2020). O tutorial *Mapping Melody* por Daniel Leech-Wilkinson, de julho 2012, demonstra algumas funções possíveis do programa e como os parâmetros de *rubato* e melodia podem ser mapeados, o que contribui para o melhor entendimento da performance.

A análise desses dados representa a terceira etapa da nossa proposta de análise dos gestos vocais usados por intérpretes importantes na história de gravação do jazz *standard* cantado.

1.8 Síntese do capítulo

A natureza do presente estudo, dentro da linha de pesquisa da Performance musical, revela que todos os campos de conhecimento expostos nesta revisão bibliográfica se entrelaçam neste contexto. Demonstramos que a Teoria da Música Audiotátil (que tem suas raízes na musicologia e engloba aspectos relacionados aos campos da semiótica e da psicologia e cognição da música) representa a base teórica para este trabalho, a partir da qual foi possível elaborar a proposta metodológica para a preparação do repertório selecionado nesta pesquisa. Como veremos a seguir, o método para a preparação das canções selecionadas para a apresentação consiste em três etapas, todos enraizados na Teoria da Música Audiotátil: a primeira dialoga com os seus aspectos semióticos; a segunda com os processos corporificados envolvidos na imitação por audição criativa e a terceira, com a visualização espectrográfica dos gestos vocais, que ilustra os elementos energéticos da onda sonora vocal que contribuem os característicos pessoais e idiomáticos do jazz vocal.

CAPÍTULO 2: PROTOCOLO DE ANÁLISE DOS FONOGRAMAS

2.1 Visão geral do protocolo de análise

Para o presente estudo, aplicamos um teste de recepção de ordem subjetivo como uma primeira etapa no exercício de preparação de repertório de standards de jazz. Foram escutadas três versões diferentes da mesma canção, gravada por três intérpretes com estilos vocais distintos. O objetivo deste teste é que o cantor primeiramente se coloque no lugar de receptor para entender *o que* está ouvindo. Serão anotados, durante a escuta, as emoções, sensações, cores, imagens, e elementos extra-musicais que a recepção da música estimula. A importância desta experiência é que o ouvinte expõe seu entendimento dos diversos códigos percebidos na canção.

A segunda etapa se baseia nos conceitos da audição criativa proposta por Sundberg (2018) e o método de imitação e escuta participativa lançados por Heidemann (2016). Nesta fase, será repetida a escuta das mesmas canções, durante o qual o ouvinte/cantor realizará uma imitação em paralelo à voz do intérprete. Será feita uma avaliação sensorial e perceptiva dos sons e sensações físicas produzidos, guiada pelas quatro perguntas propostas pela autora. Na fase da análise, cruzando os resultados das etapas 1 e 2 da investigação, será notada a relação entre *o que* foi ouvido e *como* os elementos foram reproduzidos, do ponto de vista da técnica vocal. Com auxílio do Quadro 4 (seção 2.3), durante a imitação, o cantor observa 1. de que forma as pregas vocais estão vibrando, 2. a posição da boca e da laringe, 3. o lugar das vibrações simpáticas no próprio corpo e 4. o nível de apoio, procurando descrever a produção sonora de acordo com as informações na tabela ou com vocabulário de efeito similar. O princípio das primeiras duas etapas da proposta está na relação entre a sensação física, o som que a imitação vocal reproduz e os códigos percebidos pela atividade subjetiva da recepção.

Após realizadas estas duas etapas da investigação, foi feita uma análise espectrográfica, usando o programa *Sonic Visualizer*. Pela quantidade de informação empírica gerada em um único espectrograma, considerou-se pouco prático realizar uma análise desse tipo de uma canção inteira. Portanto, foram selecionados trechos da canção que contêm exemplos de gestos vocais que mais se destacaram na discussão dos resultados das primeiras duas fases. Foram considerados para análise espectrográfica os gestos usados de forma recorrente, ou entre dois ou mais cantores ou ainda como características vocais particulares de um cantor. São estes gestos aqueles que incluem os parâmetros interpretativos definidos por Ribeiro e Borém (2017): vibrato, portamento ascendente/descendente, *scoop*, *yodel*, *drive*, crepitação,

tremor, rubato e *rallentando*, assim como modificações rítmicas e melódicas, ornamentação e padrões de fraseado.

Os resultados do protocolo de análise em três etapas são usados para informar a preparação do repertório para o recital, requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

2.1.1 A seleção dos intérpretes

Para demonstrar a eficácia do nosso modelo de análise para a preparação do repertório de jazz standards, selecionamos uma canção que recebeu no mínimo de três interpretações por cantores cuja contribuição foi considerada importante pela comunidade musical de jazz. Em 2013, a rádio e revista online, NPR, compilou uma lista das 50 maiores canções de jazz⁴², votada pelo público de ouvintes. Nesta lista, conferimos os nomes dos intérpretes mais populares do gênero, como Billie Holiday, (em primeiro lugar com a música *Strange Fruit* e mais 7 canções votadas), Ella Fitzgerald (recebeu 7 nomeações), Frank Sinatra (3), Sarah Vaughan (2), Louis Armstrong (2), Nat King Cole (3) e Nina Simone (3). Estes nomes também estão listados entre os musicistas de jazz consagrados no *Downbeat Hall of Fame*⁴³.

2.1.2 Seleção de repertório

Conferindo o repertório gravado por intérpretes desse nível, foi selecionada a canção *The Man I Love*, de George Gershwin e Ira Gershwin, composta em 1924 e publicada em 1927. Com aproximadamente vinte gravações por artistas comerciais diversas do jazz e da música popular em geral, a canção facilmente se enquadra no critério de seleção detalhado acima. A seleção das artistas Billie Holiday, Ella Fitzgerald e Sarah Vaughan foi considerada pertinente, pois possibilita a comparação de técnicas, características pessoais e estilos de performance semelhantes e diferentes entre as três intérpretes e gravações.

⁴² Disponível em www.npr.org/2013/01/30/170656489/the-mix-50-great-jazz-vocals. Acesso em 12/01/2021

⁴³ Disponível em [https://downbeat.com/archives/detail/downbeat-hall-of-fame#:~:text=Louis%20Armstrong%20was%20elected%20into,Committee%20\(%E2%80%9CV%E2%80%9D\)](https://downbeat.com/archives/detail/downbeat-hall-of-fame#:~:text=Louis%20Armstrong%20was%20elected%20into,Committee%20(%E2%80%9CV%E2%80%9D)). Acesso em 12/01/2021

Quadro 2: Informações de referência para as gravações da canção “The Man I Love”

Intérprete	Ano de gravação	Selo	QR Code de acesso rápido
Billie Holiday	1939	Vocalion	
Ella Fitzgerald	1959	Verve	
Sarah Vaughn	1964	Roulette	

2.2 Primeira etapa de análise: teste de recepção

É importante lembrar que o teste de recepção, apesar do nome, não é uma prova, e portanto, não existem respostas certas ou erradas. Serve para levantar hipóteses sobre os possíveis significados existentes em um exemplo musical. Tagg sugere que são levantadas as seguintes quatro questões antes de aplicar o teste:

- 1) Os significados de quais músicas vão ser testados?
- 2) Em quais pessoas vai ser aplicado o teste?
- 3) Que tipo de postura os ouvintes devem assumir?
- 4) Em que formato você quer receber as respostas?

Diferente dos estudos realizados pelo semiótico Tagg sou pesquisadora e cobaia na minha própria pesquisa. Sendo assim, preparei o teste na condição de pesquisadora de acordo com as perguntas-guia acima e respondo como sujeito testado, de acordo com o design do teste:

- 1) São testados os significados, de maneira geral, de três versões da mesma música, uma canção de jazz selecionada de acordo com a critério especificado nas seções 2.1.1 e 2.1.2. A proposta nesta fase do teste não é a comparação, e sim gerar informações sobre o caráter geral de cada peça.
- 2) Aplico o teste em mim mesma. Escolho as músicas para a audição e anoto as minhas respostas.
- 3) Faço anotações sobre qualquer informação em poucas palavras ou pequenas frases, com a descrição de qualquer visualização, comparação, metáfora, sensação ou emoção. A resposta é imediata, sincrônica à audição.
- 4) Cada versão é escutada e descrita em uma única página para evitar referência e comparação com as respostas das outras músicas. As respostas são anotadas com caneta/lápis e papel, para facilitar a liberdade de resposta, sendo aceitáveis as respostas em forma de desenho/outro formato visual ou não verbal.

2.3 Segunda etapa: as quatro áreas da produção vocal

Para facilitar a anotação dos resultados durante o procedimento, foi gerado um quadro de respostas (em anexo 3). O procedimento requer que o cantor realize uma imitação da interpretação durante a escuta do fonograma e faça anotações, seguindo o protocolo. Usando as quatro perguntas definidas por Heidemann (2016), o quadro de respostas será preenchido com observações sobre o comportamento do aparelho vocal do pesquisador, que deve comentar tanto as sensações físicas, como a resposta sonora provocadas pela imitação do intérprete, assim fazendo inferências sobre a relação entre técnica vocal, os gestos vocais usados e o resultado sonoro. As quatro perguntas procuram observar os seguintes aspectos distintos da produção vocal e os possíveis resultados sonoros:

- 1) De que modo as pregas vocais estão vibrando?

A oscilação das pregas vocais dentro da laringe é responsável pela fonação e a quantidade de pressão com que vibram regula a qualidade da emissão. Segundo Heidemann,

ao observar a maneira em que as pregas vocais estão vibrando, nos atentamos à fonte do som. Podemos perceber o nível de intensidade de pressão subglótica que o cantor exerce no ato da fonação prestando atenção na qualidade da emissão. A voz parece soprosa⁴⁴? É possível que o nível de pressão glótica esteja baixo, por exemplo. Com muita atenção na sensação laríngea, o cantor pode entender a resposta muscular correspondente ao nível de pressão glótica, devido à pressão de ar subglótica ou ao nível de controle dentro do funil epiglótico.

2) Como aparentam estar posicionadas a boca e a laringe?

A laringe não é um órgão fixo. Ela pode subir e descer, e até se deslocar ligeiramente nos sentidos laterais. Por exemplo, se prestamos atenção no momento de engolir, sentimos primeiro o deslocamento para cima enquanto a epiglote se fecha, seguida de um retorno à posição inicial. Ao cantar, a posição vertical da laringe altera o tamanho do trato vocal onde estão produzidos os formantes⁴⁵, que determinam o tipo de qualidade vocal. O conjunto de estruturas chamadas “articuladores” —lábios, língua, véu palatino, faringe— também contribui para a produção desses formantes. Qualquer combinação de ajustes dos articuladores resulta em uma “curva característica de frequências do trato vocal” (SUNDBERG, 2018, p.135). Porém, é importante lembrar que mesmo um cantor que domine bem sua técnica vocal, precisa pensar primeiro no tipo de som que quer emitir e a posição do trato vocal se ajusta de acordo. Sundberg explica que “planejamos nossos movimentos articulatórios com base no som resultante” (SUNDBERG, 2018, p. 138). Esta abordagem respeita o fato de que cada cantor, com sua fisionomia e fisiologia particular, possui uma voz única, mas tem a capacidade de produzir qualidades vocais similares às de outro intérprete. Devido aos diferentes formatos dos articuladores, uma qualidade sonora poderia ser produzida de formas distintas em cada pessoa. Cabe ao indivíduo perceber a maneira na qual o seu aparelho vocal produz a emissão desejada.

3) Onde no corpo estão sendo produzidas as vibrações simpáticas?

A qualidade vocal depende dos formantes. Estes podem ser melhorados ou prejudicados pelo formato do trato vocal. Os parciais também vibram depois de produzidos pela fonte

⁴⁴ “Soprosa” é um adjetivo pertencente ao universo vocal, que descreve uma emissão com muito ar.

⁴⁵ “O trato vocal apresenta quatro ou cinco frequências de ressonância (formantes) de maior importância.[...] Ocorre que, durante a fonação, a laringe produz não apenas um único tom, mas um conjunto de tons, a bem dizer, uma família de tons simultâneos. Assim, o som produzido na laringe pode ser, a cada momento, decomposto em um *espectro*, ou seja, em uma grande quantidade de componentes, cada um deles com frequência própria. Esses componentes são chamados de sons *parciais*, uma vez que constituem parte de um todo, o sinal sonoro.” (SUNDBERG, 2018, p.43)

glótica em outros lugares no corpo, onde geram sensações que podem contribuir para a produção sonora. Segundo Sundberg (2018), os primeiros parciais produzidos na fonte glótica podem causar uma vibração simpática no peito e, por isto, existe o termo “voz de peito” ou “registro de peito”, muito usado para descrever as frequências vocais mais graves. Paralelamente, o termo “voz de cabeça” é utilizado para delimitar os sons e qualidades vocais mais agudos, percebidos como mais leves ou finos, pois é nas regiões da face, como a bochecha (na altura do osso zigomático) e a testa, onde são produzidos os parciais mais agudos do espectro. Frequentemente, o cantor observa sensações mais fortes “na máscara” enquanto canta as notas mais agudas. É importante esclarecer que estes termos facilitam a discussão, mas são um tanto reducionistas. Podem levar à equívocos, pois toda fonação é produzida a partir do espaço entre as pregas vocais, mas a percepção da vibração simpática é importante e pode contribuir para uma melhor projeção vocal.

4) Qual nível de apoio parece ser exigido?

Ouvindo a voz do cantor no fonograma é possível perceber a quantidade de pressão de ar gerada pelo controle do diafragma? A musculatura que apoia o diafragma está firme ou relaxada? É possível perceber qual nível de energia o cantor está usando para produzir tal som? Segundo Heidemann, a qualidade sonora geralmente indica a quantidade de apoio, pois a pressão subglótica influencia estreitamente o formato da fonte glótica, que por sua vez é responsável em grande parte pela produção de formantes. O nível de pressão pode ser elevado, como usado no *belting*⁴⁶ técnica usada principalmente no teatro musical, mas também muito empregado atualmente na música popular norte-americana e gospel - ou mais relaxada e sussurrada, como, por exemplo, nas bossas novas interpretadas por Astrud Gilberto.

Na tabela a seguir, criamos uma referência central para a categorização de produção vocal, de acordo com as quatro áreas definidas por Heidemann (2014), e a descrição dos sons produzidos, fazendo uso do vocabulário colecionado por Yarnall (2017), exposto no capítulo 1.7.1 acima. A nossa tabela é uma adaptação do gráfico *Four Elements of Vocal Production and Related Terms and Concepts* (em Anexo 1), apresentado no trabalho de Heidemann⁴⁷.

⁴⁶ “O *belting* constitui, assim, uma maneira peculiar de cantar, na qual uma voz de peito em grande intensidade é produzida em uma área de fonação que poderia ser emitida no registro médio” (SUNDBERG, 2018, p. 277). Esta técnica é amplamente usada no teatro musical e é cada vez mais presente na estética da música *pop* norte-americana, usada por cantoras como Christina Aguilera e Whitney Houston, por exemplo.

⁴⁷ Disponível em: <https://mtosmt.org/issues/mto.16.22.1/mto.16.22.1.heidemann.html>. Acesso em 10/01/2021

Quadro 3. Categorização e Descrição da Produção Vocal

Area de Produção Vocal		Nível ou Padrão	Exemplo de Vocabulário Descritiva Relacionado	
1. De que forma as pregas vocais estão vibrando?	- Qual o nível da pressão subglótica?	Intenso Médio Fraco	Intenso, grito, duro, esforçado Natural, livre, relaxado Soproso, delicado, inocente, doce	
	- Como é o fluxo de ar?	Consistente Falho	Fluido, confiante, limpo, liquido Frágil, instável, tremido, velho	
	- Vibração das pregas falsas	Ativada Não ativada	Arranhado, esforçado, crepitante Liso, livre, natural, relaxado	
	- Qual o tipo de ataque/decaimento?	Forte Gradual Fraco	Agressivo, apaixonado, confiante, feliz Sexy, glissando, choroso, crepitante Delicado, frágil, soproso	
	2. Como aparenta estar posicionadas a boca e a laringe (o trato vocal)?	- Qual a posição da laringe?	Alta Baixa	Estridente, agudo, fino, tenso Confortável, relaxado, escuro
		- Como está a área da faringe?	Larga Estreita	Bocejando, escuro, redondo, maduro Nasal, tenso, metálico, jovem
- Qual a posição dos articuladores?		Língua Lábios/Boca	(Recuada, alta, larga)* (Aberta/fechada)*	
3. Onde no corpo estão sendo produzidas as vibrações simpáticas?	- cabeça		Limpo, fino, frágil, ressonante	
	- face e vias nasais		Metálico, nasal, popular, forte	
	- pescoço e peito		Redondo, escuro, maduro, grave	
4. Qual nível de apoio parece ser preciso?		pouco	Frágil, doce, instável, tremido	
		médio	Confortável, natural, livre	
		forte	Encorpado, apoiado, tenso, intenso	
		esporádico	Tremido, saltitante	
*A língua e a boca impactam na qualidade vocal na medida em que contribuem ao tamanho e formato do trato vocal				

O quadro apresenta exemplos de vocabulário que pode ser usado nas análises e discussões a seguir. A relação entre o modo de produção e o resultado sonoro fica assim explícita, e deve ser mantida presente em todas as etapas de análise. Em anexo 3, encontra-se o protocolo de análise baseado nesse quadro usado nas análises de audição criativa.

2.4 Análises detalhadas de gestos vocais selecionados com exemplos espectrográficos

Para esta fase da investigação, selecionamos trechos de poucos segundos de duração que exemplificam gestos importantes identificados durante as primeiras duas etapas. São exemplares de gestos vocais como: portamento, vibrato, articulações, modificações rítmicas e melódicas, entre outras características destacadas por uma ou mais das intérpretes. Os exemplares são selecionados e abertos para a leitura no programa *Sonic Visualizer* para a geração de espectrogramas. O programa *Audacity* é usado para gravar e editar e salvar o trecho em arquivo .wav. Os espectrogramas geram informações que permitem a análise de

aspectos minúsculos da voz do intérprete, como o nível de intensidade da emissão, o contorno melódico, articulação, amplitude de vibrato, entre outros. A visualização destas representações gráficas dos sons vocais facilita a descrição e classificação da sua natureza e possibilita ainda a comparação entre intérpretes.

CAPÍTULO 3: RESULTADOS

3.1 Resultados do teste de recepção da canção ‘The Man I Love’

Quadro 4: Resultados do teste de recepção realizados com três gravações da canção “The Man I Love” (Gershwin e Gershwin, 1924)

Billie Holiday (1939)	Tímida, “Betty Boop”, menina de olhos arregalados, incerta, otimista, sorridente, metálico, trompetes, atrevida, rouca, sonolenta, sonhadora, velho, filmes em preto e branco, vagões de trem, senhoras de terno e chapéus
Sarah Vaughan (1964)	“ <i>Dreamland</i> ” - nuvens, anjos, harpas poderosa, confiante, delicada, relaxada, luxuoso, veludo, dourado, brilhante, opulento, cristal, bolhas - champanhe, feliz, sorriso, atrevida. Ela se importa se ele vem? Sim. Confiante que ele virá, mas ele pode vir com calma, ela está na boa, calma. Grande espaço - vibrato longo, eco - sozinha em uma grande mansão ou teatro. Grandes cortinas de veludo e piso de mármore
Ella Fitzgerald (1959)	Mistério (introdução) Menina inocente sonhando, doce, quieta, calma (B) Com pressa risada - “ <i>he’ll build a little home</i> ” Interlúdio - Solene, sério, formal, grandioso retorno - atitude mais forte, mais poderosa, diferente (modulação) A confiança cresce ao longo da peça

3.1.1 Resumo dos resultados do teste de recepção

As respostas acima apresentam uma grande quantidade de adjetivos, que, em muitos casos, descrevem uma personagem: cada intérprete demonstrando uma gama de características diferentes. Porém, todas três cantoras constroem estereótipos de aspectos diversos de feminilidade: Billie Holiday como uma menina incerta mas atrevida; a mulher glamorosa e confiante de Vaughan; e a menina doce e quieta de Fitzgerald.

A escuta da versão de Holiday evocou imagens de filmes antigos em preto e branco, enquanto a interpretação de Vaughan estimulou ideias de lugares luxuosos com suas texturas de mármore e veludo. A orquestração e arranjo da versão de Fitzgerald provocou as respostas “misterioso, solene, grandioso”, enquanto a sua interpretação vocal retratou uma menina doce, que, depois do interlúdio, torna-se forte, poderosa, e gradativamente mais confiante durante a peça.

Outras respostas demonstram inferências às qualidades vocais. A voz de Holiday foi percebida como “metálica/rouca/sonolenta”, enquanto a voz de Sarah Vaughan provocou as respostas “veludo/brilhante/vibrato”

A seguir, serão discutidos os resultados da audição criativa. Nossa hipótese é que algumas respostas provocadas pelo teste de recepção serão explicadas tanto pela descrição da técnica quanto pelo comportamento vocal usado pelas três intérpretes. Propomos que o teste de recepção tem a função de trazer reflexões subjetivas sobre “o que escutamos”, e, em seguida, a audição criativa procura encontrar explicações técnicas para “por que escutamos”.

3.2 Resultados da prática da Escuta Criativa - The Man I Love

É importante ressaltar que as análises de resultados seguintes não representam um estudo musicológico tradicional, mesmo que incluam figuras com exemplos musicais escritos em notação musical convencional. Trata-se de uma abordagem analítica descritiva na qual o cantor/pesquisador apresenta suas próprias descobertas sobre as sensações estimuladas em seu corpo. Os resultados representam descrições qualitativas das técnicas e dos gestos vocais feitos pelos intérpretes quando realizada a audição criativa — a prática de imitação e autopercepção psicocorporal. Este estudo procura examinar os parâmetros interpretativos e gestos vocais usados pelas intérpretes estudadas, que são comentados por sua relevância — seja por sua frequência ou por sua contribuição para a compreensão da peça. As análises não visam tirar conclusões sobre como uma peça deve ser sempre executada, ou como determinado cantor sempre a executa, mas busca reunir dados sobre os gestos e técnicas vocais que aparecem com mais frequência nestas interpretações e que contribuem para a apresentação artística da peça.

3.2.1 Resultados e análise da interpretação de Billie Holiday, “The Man I Love”



QR Code “The Man I Love”, Billie Holiday

Quadro 5 : Guia de análise da interpretação de Billie Holiday da canção The Man I Love por audição criativa com respostas

Percepção da produção vocal	Descrição da produção sonora relacionada
1.1) Nível de pressão subglótica: média - fraca 1.2) Fluxo de ar: constante, com momentos de instabilidade 1.3) Pregas falsas: não ativadas 1.4) Tipo de ataque: médio ou firme 1.5) Decaimento: fraco, sem energia	<ul style="list-style-type: none">- natural, relaxado, descolado/debochado- às vezes soproso, instável, geralmente nos finais de frases- firme, confiante,- chorocho ou crepitante- tímido ou cansado
2.1) Posição da laringe: alta 2.2) Área da faringe: geralmente estreita 2.3) Posição dos articuladores: língua alta, abertura da boca lateral, pouco espaço vertical, sem grandes movimentos labiais	<ul style="list-style-type: none">- tenso, metálico, fino/agudo- jovem, tímido- nasal, estridente
3) Lugar da produção de vibrações simpáticas: nasal, face/cabeça	<ul style="list-style-type: none">- fino, frágil, metálico, anasalado
4) Nível de apoio: médio	<ul style="list-style-type: none">- natural, momentos de tensão ou de preguiça

A interpretação de Holiday é caracterizada pela presença de técnicas vocais que produziram qualidades que variam entre tenso/nasal e relaxado/soproso. Destacou-se, durante a análise por imitação, um padrão de frase de ataque médio ou firme, com o decaimento soproso e de curta duração. Observou-se o pouco uso de vibrato e, quando presente, foi utilizado em pequenas amplitudes na finalização de notas longas.

Apesar do pouco uso de vibrato e ornamentações, Holiday altera pelo menos uma nota melódica em cada compasso, quando comparamos a interpretação com a partitura. O padrão rítmico foge da figura padrão do *swing* (representado no *lead sheet* por semicolcheias e colcheias pontuadas alternantes) durante a maior parte dos versos, em favor de sequências de

tempos mais ou menos iguais. Notou-se que estas são geralmente articuladas fora do tempo, criando uma sensação de síncope, ou hemíola quando as notas suspensas atravessam os compassos. Esta forma de interpretar a melodia contribuiu para uma atitude despreocupada, que também está presente pela movimentação menos ampla dos articuladores, e o uso extensivo de portamento. Possivelmente os gestos vocais foram escolhidos para representar o aspecto ingênuo ou juvenil sugerido pela letra, que retrata uma personagem feminina que espera o dia em que chegará o homem dos seus sonhos (Exemplo: *Some day he'll come along, the man I love*).

As opções do andamento, da instrumentação e do estilo de “levada” escolhidos para o arranjo de Holiday diferem consideravelmente quando comparado às gravações de Vaughan e Fitzgerald. Estes fatores influenciam muito nas escolhas interpretativas feitas pela cantora e nas questões de técnica vocal. Devido ao andamento médio (*medium swing*), Holiday consegue acoplar duas frases da letra sem precisar parar para respirar, permitindo que ela suspenda a última semínima do primeiro compasso (do exemplo em figura 3) até o início da frase seguinte. O que a cantora faz para marcar a divisão entre uma frase e a outra é reduzir um pouco a pressão subglótica no final da última nota do compasso, causando uma perda de intensidade. Ao mesmo tempo, percebeu-se uma pequena sensação de relaxamento da laringe, que está normalmente em posição alta durante a interpretação de Holiday. O decaimento na pressão do ar e o afrouxamento momentâneo na área da laringe geram uma leve queda na afinação, o que por sua vez produz um deslizamento ou portamento, entre a última nota do primeiro compasso e a primeira nota do segundo compasso. Esse mesmo gesto é repetido no final da última nota, em que é mantido exatamente pelo tempo escrito na partitura (uma mínima) e durante a parte final da canção é realizado o decaimento em pressão, tons e afinação. A percepção do relaxamento da musculatura e o resultante deslize em afinação indicam um motivo pelo qual percebemos esse gesto como “despreocupado”, ou possivelmente, de uma preguiça ou languidez afetada: uma falta de firmeza, energia e potência. Reafirmamos que esta avaliação não se trata de uma crítica do desempenho de Holiday, mas de uma observação sobre a construção da interpretação da cantora e a função dos gestos escolhidos.



Figura 2: Compassos 3 - 4, *The Man I Love* (Veja referência no anexo 2). Notação conforme a partitura, transposto para o tom de Sol Maior de acordo com a gravação de Holiday.



Figura 3: The Man I Love, Billie Holiday. Notação transcrita da gravação na minutagem 0'16"

No exemplo acima observamos o atraso para iniciar a frase, o encurtamento da semínima do primeiro compasso, e o portamento entre as notas fá e dó do início da segunda frase. A última nota é transcrita com o valor da mínima, mas o decaimento em intensidade é tanto que, ao escutar o fonograma, pode ser percebido que essa nota parece ter seu tempo interrompido. A perda de pressão durante os valores de maior duração, e a redução de alguns dos menores tempos produz flutuações constantes em intensidade. O efeito dessa variedade da pressão subglótica é de uma soltura, um maneirismo descolado, e de um canto mais aproximado à voz falada.

Os momentos de mais intensidade, nos quais Holiday usa uma pressão de ar mais firme, geralmente são executados com uma qualidade vocal anasalada, produzida pela redução no tamanho do trato vocal, principalmente do espaço vertical dentro da boca. Tanto a laringe, quanto a região do meio da língua estão altas; formações que tipicamente produzem formantes mais agudos e vibrações simpáticas nos seios da face e no nariz. Essa combinação de técnicas se encontra predominantemente na parte "B", ou refrão, da canção (compassos 12 - 19), onde estão as notas mais agudas da peça. A intensidade e a qualidade vocal selecionada têm o efeito de destacar essas notas, e Holiday altera ainda os valores rítmicos das semínimas e algumas notas da melodia na sua interpretação.



Figura 4: Compassos 12 - 15, The Man I Love (Veja referência no anexo 2). Notação conforme a partitura, transposto para o tom de Sol Maior de acordo com a gravação de Holiday.



Figura 5: The Man I Love, Billie Holiday. Notação transcrita da gravação na minutagem 0'53"

Comparando a transcrição da figura 5 com a partitura, notamos a maneira que Holiday atrasa a entrada, muda as figuras rítmicas, e adianta a última nota do compasso 12, destacando

assim a primeira vez que escutamos a nota mais aguda da peça, o sol 3. Os valores rítmicos dos próximos compassos são completamente modificados, seguindo a mesma lógica, com os inícios das frases */maybe Monday*⁴⁸ e */maybe not/* atrasados e os tempos diminuídos. As notas longas, emitidas com as duas ocorrências da palavra */day/*, e a última palavra do exemplo */not/* diminuem em intensidade, e recebem pouco tratamento com vibrato. Quando acontece (no final das notas fá, no compasso 13, e ré#, no compasso 15), é percebido como um vibrato estreito, sendo emitido com um estreitamento na base do trato vocal. A base da língua e a posição da laringe estão altas, diminuindo o espaço no trato vocal, o que gera uma qualidade vocal metálica, com a vibração simpática sentido no nariz e os seios da face.

Holiday faz pouco uso de ornamentação e de vibrato, como previamente mencionado, preferindo registrar com a sua interpretação um alto grau de influência sobre o conteúdo melódico e rítmico. Mas, ouvindo atentamente, foi possível observar o uso bastante frequente (aproximadamente 5 vezes) de uma figura que parece um mordente superior. No exemplo seguinte, observemos, como em todos os exemplos prévios, a modificação das figuras rítmicas e de muitas notas melódicas, e a presença dessa figura ornamental em duas ocasiões.



Figura 6: Compassos 5, 9 - 11, *The Man I Love* (Veja referência no anexo 2). Notação conforme a partitura, transposto para o tom de Sol Maior de acordo com a gravação de Holiday.

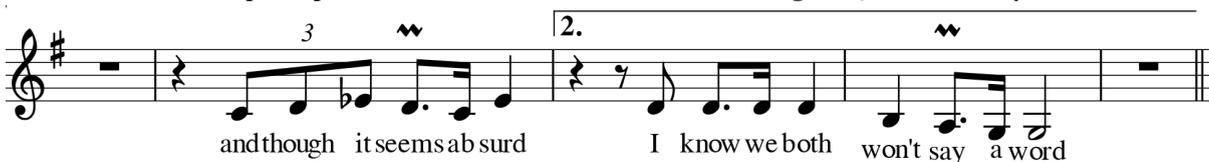


Figura 7: Compassos 5, 9 - 11, *The Man I Love*, Billie Holiday. Notação transcrita da gravação na minutagem 0'42"

Enquanto gesto vocal, o ornamento parece replicar uma pequena risada. Ao imitar essa oscilação melódica, foi percebida uma contração na área da faringe e ao mesmo tempo, a pressão subglótica e o nível de apoio abdominal aumentam momentaneamente.

As características interpretativas que se destacaram durante a análise pela frequência de ocorrência e pela contribuição à construção da interpretação estilística de Holiday foram

⁴⁸ Transcrições de fragmentos de texto da letra são indicados com as barras /-/. Esta forma de destacar um fragmento de texto transcrito é uma convenção do campo da fonética.

definidos como: 1) Qualidades vocais nasais/metálicos ou soprosos/chorosos; 2) Padrão de frase com ataque atrasado e firme/decaimento fraco; 3) vibrato com pequena amplitude, utilizado no final de uma nota de longa duração; 4) portamento; 5) modificações dos padrões rítmicos e das notas melódicas; 6) variação da pressão subglótica.

Exemplos destas características serão analisados com uso de espectrogramas na seção 3.3.

3.2.2 Resultados e análise da interpretação de Ella Fitzgerald, “The Man I Love”



QR Code: “The Man I Love”, Ella Fitzgerald

Quadro 6 : Guia de análise da interpretação de Ella Fitzgerald da canção The Man I Love por audição criativa com respostas

Percepção da produção vocal	Descrição da produção sonora relacionada
1.1) Nível de pressão subglótica: Médio, alguns momentos mais fracos 1.2) Fluxo de ar: Constante 1.3) Pregas falsas: Não ativadas 1.4) Tipo de ataque/decaimento: Ataque firme, decaimento gradual	<ul style="list-style-type: none"> - Natural, livre, relaxada - limpa, fluida, segura - lisa, livre, relaxada, natural - controlada - ataque firme, crescendo durante a frase e suspensão da nota, decrescendo com vibrato amplo
2.1) Posição da laringe: neutra ou baixa 2.2) Área da faringe: não muito ampla 2.3) Posição dos articuladores: trato vocal estreito e abertura da boca não muito ampla	<ul style="list-style-type: none"> - confortável, natural - jovem - som controlado, postura contida, reservada
3) Lugar da produção de vibrações simpáticas: principalmente de cabeça em passagens melódicas mais graves, peito	<ul style="list-style-type: none"> - limpa, ressonante - redonda, mais escura
4) Nível de apoio: geralmente médio nas notas mais graves ou de volume mais intenso, mais forte	<ul style="list-style-type: none"> - confortável, natural, livre - mais apoiada, encorpada, intensa

Nota-se a alta frequência com a qual as respostas do questionário descrevem a emissão vocal de Fitzgerald como “natural, livre, relaxada, confortável, limpa”, e também a presença

de descrições do som como “controlado” e “apoiado”. Fitzgerald produz uma qualidade vocal límpida e livre de tensões, apresentando um notável controle do fluxo e da pressão de ar. Um exemplo do manejo do apoio se encontra na maneira como a cantora conduz a maioria das frases: o ataque inicial é firme, mas suave, sem força ou pressão demasiadas. Muitas vezes as frases são conduzidas com pequenos crescendos, seguidos de um decrescendo até o final da nota. A impressão é que cada frase está sendo moldada em formato de uma onda, que cresce ligeiramente antes de perder a intensidade. Tipicamente a última nota é sustentada durante o decaimento, com uso de um vibrato bastante amplo. Esta ação é tecnicamente difícil, pois a redução gradual da intensidade de uma nota sustentada, e com vibrato, requer considerável controle do apoio.

O teste de recepção (3.1) para esta interpretação da canção gerou respostas como “menina inocente, sonhando, doce, quieta, calma”. Fitzgerald cria uma personagem juvenil, apesar dos seus 42 anos de idade no momento da gravação. É possível que o conteúdo do poema */Someday he'll come along, the man I love/* (“um dia ele virá, o homem que eu amo”) inspirou a interpretação vocal de Fitzgerald de uma menina ingênua, que sonha sobre o dia em que vai encontrar o amor da sua vida. O compromisso com o tipo de emissão e qualidade vocal selecionada pela cantora são fundamentais na construção da personagem criada por Fitzgerald na sua interpretação da canção.

Através da prática da audição criativa foi possível verificar as técnicas vocais que foram usadas para gerar esses sentimentos de doçura, esperança e jovem feminilidade. O tamanho do trato vocal é reduzido pela posição neutra da laringe, a área da faringe é mantida não muito ampla, e a abertura da boca é percebida como não muito grande. Na imitação, foi levemente acionada a musculatura da face na região da alta bochecha. Estas ações favorecem a ressonância simpática na cabeça e a produção de formantes mais agudos, contribuindo para uma emissão das qualidades vocais límpidas, brilhantes, leves e claras que remetem à voz de uma jovem mulher. A nossa leitura da interpretação poética que Fitzgerald faz do texto (a letra) é de uma personagem que está feliz e otimista com a perspectiva de um futuro positivo, dado a opção das técnicas vocais e o efeito estilístico resultante.

Fitzgerald também cria momentos que oferecem um vislumbre de outro aspecto do caráter da menina: um lado mais maduro, menos inocente. A última frase de cada um dos três versos termina em três notas longas (veja a partitura em anexo 2): duas mínimas e uma semibreve. Quando canta esta figura, Fitzgerald modifica o formato do trato vocal, rebaixando a laringe e ampliando o espaço na área da faringe. Com isso, aumenta bastante o espaço na base do trato vocal, sem alterar muito o formato da boca ou da língua. Ao mesmo tempo, a

cantora aumenta a intensidade da pressão subglótica e gera uma emissão mais intensa com um vibrato mais amplo. A combinação desses fatores é percebida pelo ouvinte como uma qualidade vocal mais escura, rica, madura e encorpada, momentaneamente retratando uma mulher mais experiente, sensual e confiante.

Para facilitar a referência, é conveniente incluir aqui uma breve descrição da forma estrutural desta versão da canção, que é representativa de muitas gravações deste gênero de canção da época. A forma básica da canção é A,A,B,A (dois versos, refrão, verso final). Assim que Fitzgerald termina o último verso, um solo instrumental da orquestra se inicia, uma espécie de interlúdio que utiliza o material do refrão (denominados, às vezes, em inglês, de *bridge* ou *middle 8*). A cantora volta depois do solo para cantar uma última vez o refrão, e termina a canção repetindo o último verso. É muito comum ouvir em gravações deste tipo o intérprete se aproveitar do verso final para mostrar seu virtuosismo, optando por fazer ainda mais modificações à melodia, ao ritmo, adicionar ornamentação ou mudar até o tipo de emissão vocal. Durante o interlúdio desta gravação, a orquestra já modifica o caráter da música, crescendo em intensidade durante os oito compassos, o que gera uma forte base de apoio sonoro para a volta da cantora. Fitzgerald retorna para cantar o último refrão com uma postura completamente diferente, começando com uma modulação abrupta de meio tom (de lá bemol maior a lá maior) e a divisão rítmica em 12/4, que muda a sensação de movimento devido à acentuação possibilitada pelo *groove* do *blues shuffle*. A tessitura da melodia é expandida, e a cantora modifica as primeiras três notas da melodia na cabeça do primeiro compasso do novo tom. A intensidade é maior e a sensação percebida pela imitação vocal é que há movimento maior dos articuladores. O tamanho não só do movimento dos articuladores, mas também do trato vocal são geralmente maiores, com a posição da laringe mais baixa durante quase todo o verso final. A expansão do trato vocal é percebida pela característica grandiosa, mais imponente da voz, em grande contraste à personagem apresentada pela intérprete durante a primeira exposição da canção.

Há ainda outros artifícios que apoiam a noção de que a personagem criada por Fitzgerald tem dois aspectos. Observando o uso dos gestos vocais, podemos observar certos elementos da letra que a cantora optou por destacar. Novamente, a maior concentração de modificações e ornamentação se encontra no último verso da canção, da primeira vez e da repetição. Comparando a melodia como está escrita no *lead sheet* com a gravação, as modificações já na primeira frase do último verso são aparentes:



Figura 8: Compasso 20, The Man I Love (Veja referência no anexo 2). Notação conforme a partitura, transposto para o tom de Ab Maior de acordo com a gravação de Fitzgerald.



Figura 9: The Man I Love, Ella Fitzgerald. Notação transcrita da gravação na minutagem 1'57"

De início, notamos a modificação rítmica e melódica das primeiras três notas da interpretação de Fitzgerald. A levada do *swing* característico do jazz, presente na figura 8, com a intercalação de colcheias pontuadas e semicolcheias é omitida por Fitzgerald no exemplo da figura 9. A troca por colcheias e semicolcheias não pontuadas dá uma impressão de uma personagem mais “comportada”; uma interpretação vocal mais limpa e inocente. O melisma durante a palavra /little/ remete a uma risada inocente. O espaço no trato vocal continua não muito amplo durante os vocais de /i/ e /o/, com movimentos restritos dos articuladores que mantêm a qualidade vocal com uma sonoridade jovem e límpida. A prática da imitação também provocou um leve sorriso, que também contribui para a qualidade vocal, trazendo brilho e ressonância ao som. A conjuntura de todos estes elementos constrói um gesto vocal que dura poucos segundos, mas contém códigos significativos, expressivos de juventude e felicidade.

A repetição do último verso depois do solo contém vários exemplos de modificações melódicas e rítmicas, quando comparadas à partitura de referência. Queremos focar em um trecho que contém um gesto vocal que exemplifica a mudança de postura da personagem lírica depois do interlúdio. Como já discutido, há uma mudança na qualidade de emissão vocal que provoca a imagem de uma mulher mais madura, com maior potência vocal. Mas esta imagem é evocada também pela presença de certos gestos vocais, como demonstra o seguinte exemplo:

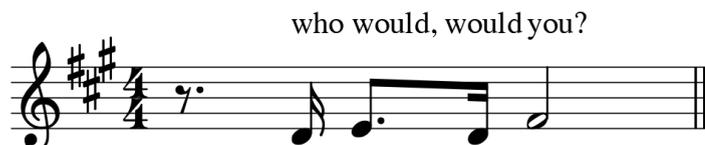


Figura 10: Compasso 23, The Man I Love (Veja referência no anexo 2). Notação conforme a partitura, transposto para o tom de Ab Maior de acordo com a gravação de Fitzgerald.

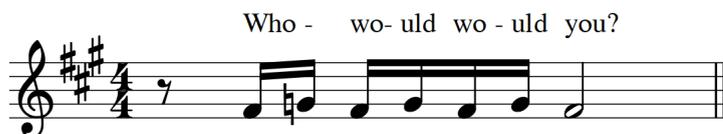


Figura 11: *The Man I Love*, Ella Fitzgerald. Notação transcrita da gravação na minutagem 3'12”

É facilmente perceptível a diferença da notação musical, mas o significado desta modificação rítmica e melódica só é aparente quando escutado, e ainda mais quando imitado. Com a modificação da qualidade vocal para uma sonoridade mais rica, profunda e madura, a melodia ondulada visível na figura 11 é percebida como provocativa e sensual. Esse gesto vocal remete a um gesto físico, por exemplo um movimento que balança o corpo. De acordo com a teoria audiotátil, percebemos a energia inferida no movimento, e os possíveis códigos sociais relacionados.

O uso de rubato nesta gravação, tanto no acompanhamento da orquestra, quanto pela própria cantora, por sua complexidade, merece uma análise aprofundada. Porém, enquanto gesto vocal, o uso do prolongamento de certos valores rítmicos, seguido pelo encurtamento de outros, parece uma ferramenta bastante comum entre muitos cantores de jazz, e assim, considerou-se importante a investigação deste parâmetro. Esta técnica não pode ser considerada como um rubato propriamente dito, visto que o acompanhamento mantém um pulso regular durante a emissão destas frases vocais mais livres. Esta regularidade de andamento é importante para que o cantor possa ter liberdade com os valores rítmicos da melodia e, ao mesmo tempo, sentir a segurança de uma base métrica estável. Uma figura rítmica cantada repetidas vezes por Fitzgerald contribui para o padrão do seu fraseado, que gera a sensação de movimento contínuo, liso e ondulado. De acordo com a melodia escrita no *lead sheet*, podemos verificar o padrão dos membros de frases durante quase todos os versos: uma sequência de colcheias pontuadas e semicolcheias (alternando entre combinações de 5 e 3 destes valores), seguidas por uma nota longa (semínima ou mínima). Na sua interpretação, Fitzgerald sustenta a nota longa até atravessar o compasso, assim ocupando o tempo da pausa no início do compasso seguinte. Já tomado o tempo da pausa, a cantora ainda precisa de um momento curto para inspirar, o que causa um atraso no começo da próxima frase. Os valores rítmicos do início desta nova frase, já de curta duração, precisam ter seus tempos ainda mais reduzidos para manter o andamento regular do acompanhamento. O efeito resultante é de uma

aproximação à voz falada, discursiva - um ritmo mais natural à comunicação humana do que um canto restrito aos valores rítmicos escritos.

É durante o refrão que esta liberdade rítmica é maximizada. O acompanhamento consiste agora principalmente em notas longas, suspensas para que o intérprete possa ter o máximo de liberdade com a métrica. Livre do andamento regular, Fitzgerald apressa ainda mais as sequências de colcheias e semicolcheias, e cada tempo nas sequências de notas mais longas (semínimas e mínimas) recebe uma duração desigual à outra.

Um dos elementos da performance do jazz vocal que chama bastante atenção do pesquisador é o uso de portamento (que podem incluir tipos de *scoop*, glissando e *appoggiatura*). Com este tipo de opção interpretativa, o cantor pode decidir de que maneira uma nota é abordada, ligada uma à outra, ou finalizada — seja por via de uma nota, ou de um conjunto de notas. Nos primeiros dois versos da interpretação de Fitzgerald, é notável a ausência, ou o pouco uso, destes gestos. A verificação desta falta vai de encontro com a avaliação da interpretação vocal como “natural, limpa, lisa”. A opção de parcimônia no uso destes gestos aponta novamente para a intenção de gerar uma emissão clara, com uma característica mais jovem e inocente. Porém, através da prática da escuta criativa, foi possível identificar o uso sutil de portamento. O fonema que inicia a última nota de cada compasso é adiantado e cantado na mesma altura da penúltima nota. Neste momento, logo antes de um salto intervalar de uma terça (menor ou maior), percebeu-se um aumento muito ligeiro da pressão subglótica, e a última nota, que será então sustentada, é abordada com um leve portamento. Este gesto só é percebido com muita atenção, mas a sua sutil presença é importante para este tipo de balada romântica no jazz vocal.

Um último parâmetro importante a se destacar, que já recebeu um pouco de atenção na descrição do padrão de fraseado, é o uso do vibrato. Foi percebido que Fitzgerald opta, na maior parte da canção, por uma emissão clara, limpa e natural, mas que as notas sustentadas no decaimento das frases recebem um tratamento de vibrato. O tamanho da onda do vibrato parece crescer ao longo da duração da nota, fato que aponta para a habilidade técnica da cantora. Controlar o apoio do diafragma, mantendo a pressão subglótica, para simultaneamente reduzir o volume e produzir um vibrato amplo, é uma operação complexa. Apesar da mudança de estilo e alteração no tipo de emissão na reprise do último verso, o padrão do fraseado e a aplicação da técnica de vibrato não parecem alterados. O uso de espectrogramas é especialmente produtivo nas análises deste parâmetro e, na secção 3.3 será possível verificar as hipóteses geradas pelo exercício da audição criativa.

Durante a análise da interpretação de Fitzgerald, destacaram-se pela maior ocorrência e contribuição à construção da interpretação estilística: 1) Condução de frase e o uso de vibrato no desfecho; 2) Qualidades vocais que contribuíram para a construção de uma personagem; 3) Uso sutil de portamento; 4) Ornamentação e modificações aos padrões rítmicos e às notas melódicas.

3.2.3 Resultados e análise da interpretação de Sarah Vaughan, “The Man I Love”



QR Code: “The Man I Love”, Sarah Vaughan.

Quadro 7 : Guia de análise da interpretação de Sarah Vaughan da canção The Man I Love por audição criativa com respostas

Percepção da produção vocal	Descrição da produção sonora relacionada
1.1) Nível de pressão subglótica: Médio - intenso 1.2) Fluxo de ar: Constante 1.3) Pregas falsas: Não ativadas 1.4) Tipo de ataque/decaimento: Forte, pressão mantido durante o desenvolvimento da frase, decaimento firme com vibrato amplo sustentado	<ul style="list-style-type: none"> - livre, natural, com momentos mais intensos - Fluido, confiante, equilibrado - liso, livre, sem força - firme, feliz, confiante, forte
2.1) Posição da laringe: variada 2.2) Área da faringe: variável 2.3) Posição dos articuladores: ampliação da abertura da boca variável	<ul style="list-style-type: none"> - variação entre fino/delicado e relaxado/escuro - variação entre nasal/fino e redondo/maduro
3) Lugar da produção de vibrações simpáticas: nassal - em passagens mais agudas mandíbula e pescoço - notas mais graves	<ul style="list-style-type: none"> - metálico, forte, ressonante - escuro, aveludado, profundo
4) Nível de apoio: Médio, com momentos mais fortes	<ul style="list-style-type: none"> - confortável, livre, natural - vibrato luxuoso, amplo, rico

As palavras “variação”, “variável” e “variada” se destacam pela frequência que aparecem entre respostas e pela sua presença em todos os quesitos. A pressão subglótica

alterna entre média e mais intensa, e estes momentos de pressão mais forte são acompanhados pela ampliação do trato vocal. Assim, Vaughan não somente varia a intensidade ao longo da canção, mas expõe sua capacidade de produzir uma diversidade de qualidades vocais. Esta variação de qualidades vocais gera um efeito dramático, cuja intensidade é aliviada pelas passagens mais leves e naturais, provenientes de uma pressão subglótica média. O efeito do vibrato amplo, por exemplo, que poderia ser considerado excessivo se usado com muita frequência, é suavizado pela variação de qualidades vocais ora mais brilhantes, ora mais escuras. A oscilação da pressão subglótica e do nível de apoio, assim como os ajustes no tamanho e formato do trato vocal, geram um espectro de qualidades vocais que chama bastante atenção durante a escuta da peça, e, portanto, considerou-se conveniente investigar a aplicação destas técnicas.

Primeiro, vamos observar a regulação da pressão subglótica e do nível de apoio, especificamente como o uso dessa técnica pode ser considerado um gesto vocal. As respostas provocadas pelo teste de recepção (3.1) demonstraram três ideias principais: poder /confiança, delicadeza/fineza e elegância/opulência. Indagamos nesta segunda fase de investigação: de que maneira a técnica vocal contribuiu para a recepção dessas ideias? Faz-se aparente uma relação direta entre a quantidade de pressão subglótica e as imagens de poder ou de delicadeza. Uma maior intensidade de som requer uma maior pressão subglótica, o que exige mais energia da musculatura de apoio do diafragma. De acordo com o princípio de *embodiment* (Cox, 2011), ao escutar um som vocal intenso, o ouvinte percebe o grau de fisicalidade envolvido na produção desse som e pode relacioná-lo com as características de força, poder, confiança ou agressividade (a depender do conjunto de outros parâmetros de performance). Praticando a imitação vocal, o nível de energia necessário para produzir esse som é experimentado diretamente no corpo. Durante essa prática, verificou-se a oscilação controlada da pressão subglótica com as sensações alternantes de tensão e descanso na musculatura responsável pelo apoio do diafragma (o que regula a quantidade e velocidade da coluna de ar⁴⁹). Também foi observado um maior tônus muscular no funil epiglótico nos momentos de apoio diafragmático mais fortes, frequentemente coincidentes com notas de maior duração nos finais das frases, onde foram aplicados os vibratos mais amplos.

A terceira imagem gerada pelo teste de recepção, que evoca as ideias de elegância e opulência, poderia ser atribuída ao uso eventual de um vibrato amplo. Esta é uma

⁴⁹ A musculatura do diafragma é passiva e reage à ação direta da musculatura infra-abdominal e intercostal, que são os grupos musculares responsáveis pelo controle da saída do ar: “A interação entre as forças elásticas passivas e a ação dos músculos respiratórios, por sua vez, determina o volume pulmonar e a pressão subglótica” (SUNDBERG, 2018, p. 54)

característica presente no canto lírico, que remete aos espaços da *bourgeoise* romântica europeia, os grandes teatros e as elegantes salas de concerto. Pode-se entender a ligação não somente pelo aspecto sócio-cultural de teatros como lugares de performance, mas pelo fato do cantor ou instrumentista produzir um tipo de emissão de acordo com o espaço em que executa a performance. Não meramente uma técnica decorativa e estilística, o vibrato amplia a projeção da voz em espaços grandes. Ele também melhora a qualidade da emissão de uma nota de maior duração, podendo disfarçar variações de altura indesejáveis provocadas por picos de intensidade quando cantadas em volume alto e/ou em regiões agudas. Esta técnica, considerada uma ornamentação efetuada nos finais de notas longas sustentadas, desde o período barroco, cresceu em popularidade durante o período romântico com a expansão da burguesia europeia, que, por sua vez, promoveu o aumento do tamanho dos espaços de concerto e das orquestras acompanhadores. Continuou como um recurso estilístico popular, tanto na música clássica quanto na música ligeira, até muito depois da invenção do microfone e da tecnologia da gravação. Nesta gravação, Vaughan usa um vibrato mais amplo nos momentos de mais intensidade, principalmente no final das frases, durante as notas sustentadas. Podemos considerar o uso desta técnica como um gesto, pois remete à elegância de um contexto cultural e estilístico, sem ser tecnicamente necessário para a execução de uma gravação de estúdio. Assim, torna-se uma opção interpretativa, que será analisada em mais detalhe com o auxílio de espectrogramas. Esta ferramenta nos permite isolar o gesto e observar seu uso técnico mas, como já havíamos visto, por exemplo na interpretação da mesma canção por Ella Fitzgerald, a construção poética se dá por conjunto de elementos interpretativos - códigos que então comunicam sentimentos e sentidos para o receptor.

Um exemplo desta construção de sentido se encontra na maneira em que Vaughan conduz a maior parte das frases. Ela inicia com uma emissão mais suave, usando uma pressão subglótica e um apoio médio, crescendo gradativamente em intensidade até o final. A última nota de cada frase é sustentada com um apoio médio-forte e um vibrato médio. O decaimento é geralmente feito por uma rápida, mas controlada, descompressão quando a cantora resolve finalizar a frase. Nos últimos dois compassos de cada verso, o reforço da intensidade coincide com o aumento do espaço no trato vocal e é combinado com um vibrato mais amplo do que antes escutado. Esses compassos contêm notas mais graves (o primeiro verso termina no quinto grau, mas o segundo e último terminam na tônica, Ab) e o alargamento do trato vocal nas alturas mais graves favorece a produção de vibrações simpáticas no pescoço e na mandíbula: a qualidade vocal resultante é mais rica, madura, escura e encorpada nestes momentos. Além da modificação no formato do trato vocal, Vaughan manipula os valores

rítmicos e alturas da melodia (quando comparados com o *lead sheet*), o que destaca ainda mais a sua contribuição virtuosística à interpretação. A seguir, comparamos as modificações feitas pela cantora às últimas frases de cada verso – até onde é possível representar visualmente em notação:

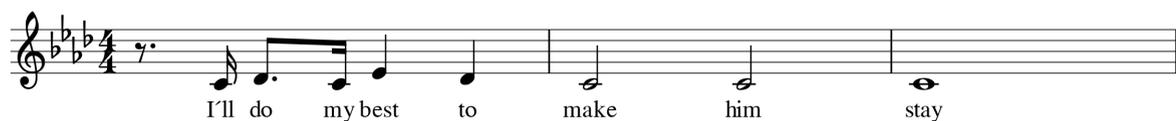


Figura 12: *Compassos 6 - 8, The Man I Love (Veja referência no anexo 2). Notação conforme a partitura, transposto para o tom de Ab Maior de acordo com a gravação de Vaughan.*



Figura 13: *The Man I Love, Sarah Vaughan. Notação transcrita da gravação na minutagem 0'40"*

Embora seja evidente as modificações aos valores rítmicos e às alturas, não é possível demonstrar na transcrição a variação de qualidade vocal entre a primeira parte da frase em compasso 6 e o restante do trecho. A frase começa com uma pressão média, e, sendo um valor de média duração (semínima pontuada), recebe um pequeno vibrato. Há um pequeno aumento na base do trato vocal, mas ainda com a laringe em posição neutra, com a sensação de vibração simpática na lateral da mandíbula. Porém, ao contrário de muitos outros membros de frase com esse mesmo padrão rítmico, Vaughn não sustenta a semínima do terceiro tempo com vibrato, optando por uma emissão soprosa e delicada, como se fosse um pequeno suspiro. Este gesto causa um breve rompimento, atrasando um pouco o restante da frase. Como vemos na transcrição, os tempos do compasso 7 são adiantados e diminuídos, permitindo uma articulação mais rápida, com um efeito aproximado à voz falada. Uma consequência dessa articulação modificada é a criação de dois compassos de tempo em que Vaughan pode sustentar a última nota e demonstrar uma qualidade vocal diferente. A laringe é posicionada mais baixa, o espaço na área da faringe é muito amplo e a ressonância simpática aparenta estar presente no pescoço e na clavícula. Essa variação do trato vocal começa a partir da anacruse do compasso 7, e vai sendo ampliada durante o restante da frase, requerendo um acréscimo gradual em apoio. O vibrato amplia conforme a intensidade cresce. Durante os últimos dois tempos do compasso 8, a pressão é retirada e a intensidade decresce. Assim,

Vaughn conduz uma frase com diversos momentos, entre suspiros delicados, falas bem articuladas, vibratos amplos e qualidades vocais profundas e luxuosas.

O próximo exemplo demonstra a interpretação feita ao final do segundo verso:



Figura 14: Compassos 9 - 11, *The Man I Love* (Veja referência no anexo 2). Notação conforme a partitura, transposto para o tom de Ab Maior de acordo com a gravação de Vaughan.



Figura 15: *The Man I Love*, Sarah Vaughan. Notação transcrita da gravação na minutagem 1'14"

Escutamos desde o início dessa frase a modificação da qualidade vocal, comparada com as frases anteriores. O ditongo /ai/ da primeira palavra é feito com os articuladores da boca muito abertos - a mandíbula baixa, os lábios abertos, e a língua baixa. Todas as palavras são bem articuladas, sustentadas e *legato*, o que amplia bem o espaço no trato vocal e favorece a produção dos formantes mais graves nesta altura média/baixa. Os valores rítmicos do segundo compasso do exemplo recebem o mesmo tratamento do que os vistos na figura 13, produzindo o efeito de fala e, novamente, aumenta o tempo da última nota. O padrão de vibrato e intensidade é repetido.

No último verso, Vaughan repete o padrão de interpretação criado nos primeiros dois versos, mas termina a canção com uma ornamentação que sinaliza para o ouvinte que esta é a última frase da canção (mesmo que a música continue com uma reprise da parte B e do último verso).

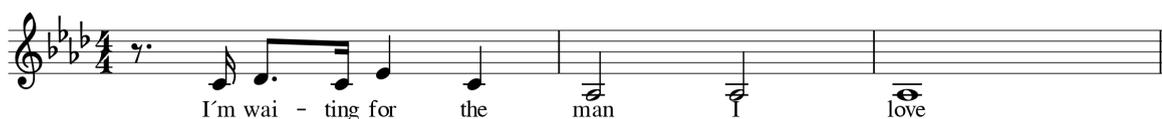


Figura 16: Compassos 25 - 27, *The Man I Love* (Veja referência no anexo 2). Notação conforme a partitura, transposto para o tom de Ab Maior de acordo com a gravação de Vaughan.

nos cantos da boca, na bochecha e no nariz, o que provocou o formato de um sorriso. Esse gesto vocal, na sua conjuntura de elementos melódicos, rítmicos e corporais, com o tipo de emissão selecionado e a qualidade vocal resultante, é um exemplo interessante de como o sentido é transmitido através da intenção interpretativa da cantora.



Figura 20: *Compasso 4, The Man I Love (Veja referência no anexo 2). Notação conforme a partitura, transposto para o tom de Ab Maior de acordo com a gravação de Vaughan.*

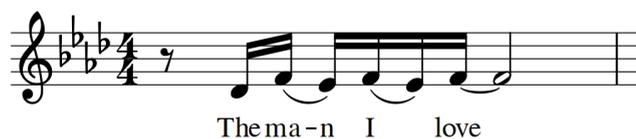


Figura 21: *The Man I Love, Sarah Vaughan. Notação transcrita da gravação na minutagem 0'31"*

Outro aspecto interessante deste trecho que cabe mencionar, é o uso do portamento, a maneira que a cantora 'desliza' vocalmente entre uma nota e a outra. Na figura 21, esse gesto foi transcrito usando a marcação de ligadura, uma articulação que pode ser interpretada de diversas maneiras e não representa de forma adequada a expressão feita por Vaughan neste momento. Houve um pequeno aumento na pressão subglótica nos fonemas /ma/ e /ai/, no início das palavras /man/ e /I/, seguido por uma sensação de relaxamento do apoio, acompanhado por um pequeno alargamento na área da faringe. Esta combinação de ações gera um efeito “sujo”, uma falta de definição entre a articulação de uma nota e outra. O uso de uma variedade de tipos de portamento é um fator muito presente na música vocal popular ocidental, O uso desta técnica pode variar entre estilos e ser característica pessoal de um intérprete. Nesta interpretação, Vaughan utiliza tanto nos intervalos curtos, como na figura 21, quanto entre saltos maiores, como no seguinte exemplo:

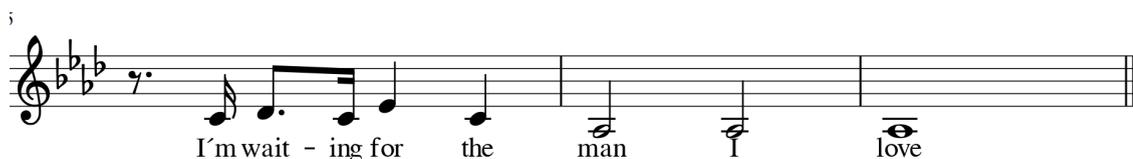


Figura 22: *Compassos 24-26, The Man I Love (Veja referência no anexo 2). Notação conforme a partitura, transposto para o tom de Ab Maior de acordo com a gravação de Vaughan.*

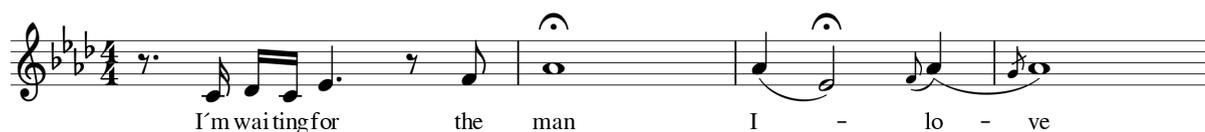


Figura 23: *The Man I Love*, Sarah Vaughan. Notação transcrita da gravação na minutagem 3'33"

Este exemplo mostra a maneira que Vaughan termina a sua interpretação da música. Como solista, muitas vezes é o papel do intérprete sinalizar com gestos vocais (e às vezes corporais), que a música está chegando ao fim. Esses gestos servem tanto para os ouvintes, quanto para os músicos que acompanham o cantor, portanto contém sinais funcionais, que comunicam informações sobre a direção de uma peça. Para sinalizar vocalmente o desfecho da canção, Vaughan aumenta os valores dos tempos e adiciona ornamentos. O acompanhamento orquestral inclui pausas e rubato durante as notas sustentadas, o que deixa a cantora com a liberdade de fazer gestos largos, o amplo uso de portamentos e a adição de notas ornamentais. O alargamento dos valores rítmicos foi tanto que se fez necessário adicionar um compasso à transcrição, visto na figura 23. Vaughan acrescenta à melodia a nota mí, que é abordada com portamento, e um alargamento na base do trato vocal que adiciona uma qualidade de peso à voz, junto a um alargamento da onda de vibrato. Em seguida, a cantora pausa para respirar e preparar a nota final, que é abordada por uma appoggiatura, um tom e meio abaixo da nota lá bemol. Essa nota recebe ainda o impulso de uma segunda appoggiatura, adicionada no início do compasso final, que sinaliza o início da última nota, sustentada com vibrato médio, diminuindo em intensidade até quase o final da peça.

As principais características da performance de Vaughan que se destacam pelo uso frequente são: 1) a ornamentação, 2) o vibrato, 3) as mudanças na melodia e no ritmo para criação de um efeito falado, e 4) o uso do portamento. O que parece, em geral, caracterizar a peça é a variação de qualidades vocais que evocam as ideias de elegância e delicadeza, de riqueza e opulência durante o teste de recepção. Foi observado através da audição criativa que estas qualidades são geradas pela constante manipulação do trato vocal e pressão subglótica.

3.3 Resultados de amostras espectrográficas

Na fase de análise por audição criativa, gestos vocais se destacaram pelo número de ocorrências em uma, ou mais, canções, ou por representar elementos de uso comuns entre as cantoras estudadas. São eles:

- Vibrato
- Portamento
- Ornamentação
- Variação da pressão subglótica e do nível de apoio
- Variação da posição da laringe e alterações no tamanho e formato do trato vocal
- Modificações rítmicas e melódicas
- Fraseado - ataque e decaimento atrasados
- Presença de vibrações simpáticas na cabeça e no peito

Para a análise espectrográfica, foi considerado conveniente comparar dois trechos de pouca duração das três interpretações. O primeiro trecho, de compasso 6 a 8 (anexo 2), a frase “*I’ll do my best to make him stay*”, e o segundo, compasso 1 - 2, do segundo verso, com a frase “*He’ll look at me and smile, I’ll understand*”. Trata-se de um tipo de análise detalhada, que gera resultados densos em quantidade e com variação qualitativa. De cada imagem, serão comentadas as características principais da performance (pontuadas acima) demonstradas pela intérprete respectiva.

3.3.1. “*I’ll do my best to make him stay*” - Billie Holiday

As figuras 24 e 25 representam o momento da frase “*I’ll do my best to make him stay*”, que ocorre na minutagem 0’25” da interpretação de Billie Holiday. Destaca-se pela modificação melódica, que é alterada para desenhar uma frase ascendente, com o ponto culminante na sétima maior, que gera uma sensação de tensão antes do decaimento até a mesma nota, uma oitava abaixo. Este pico de tensão na nota mais aguda da frase é acompanhado por uma pressão subglótica maior (visível na figura 25 pelo bloco de cor densa de amarelo e laranja), e uma intensificação da qualidade vocal anasalada e metálica, causada pelo posicionamento alto da língua e laringe. Nota-se, também, a ausência de vibrato,

principalmente no final da frase, quando comparado com as outras duas interpretações. É possível observar, durante a emissão da palavra /stay/, a retirada de pressão, e o portamento para chegar rapidamente na última nota, que aparenta ser a sétima maior, mas tem uma afinação indefinida. Podemos verificar outro exemplo de uso de portamento, ou neste caso, podemos descrever como *scoop*, durante a palavra /make/, (visível no espectrograma como uma risca azul em formato de colher).

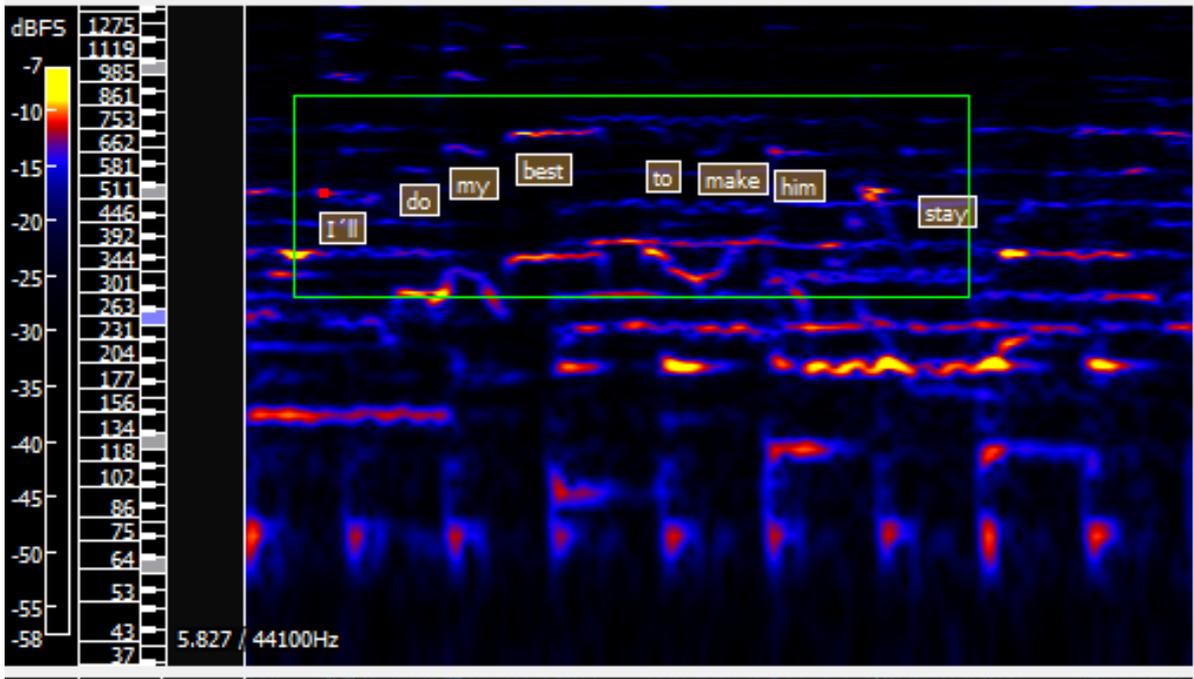


Figura 24: Espectrograma 1, "I'll do my best to make him stay", Billie Holiday, minutagem 0'25".

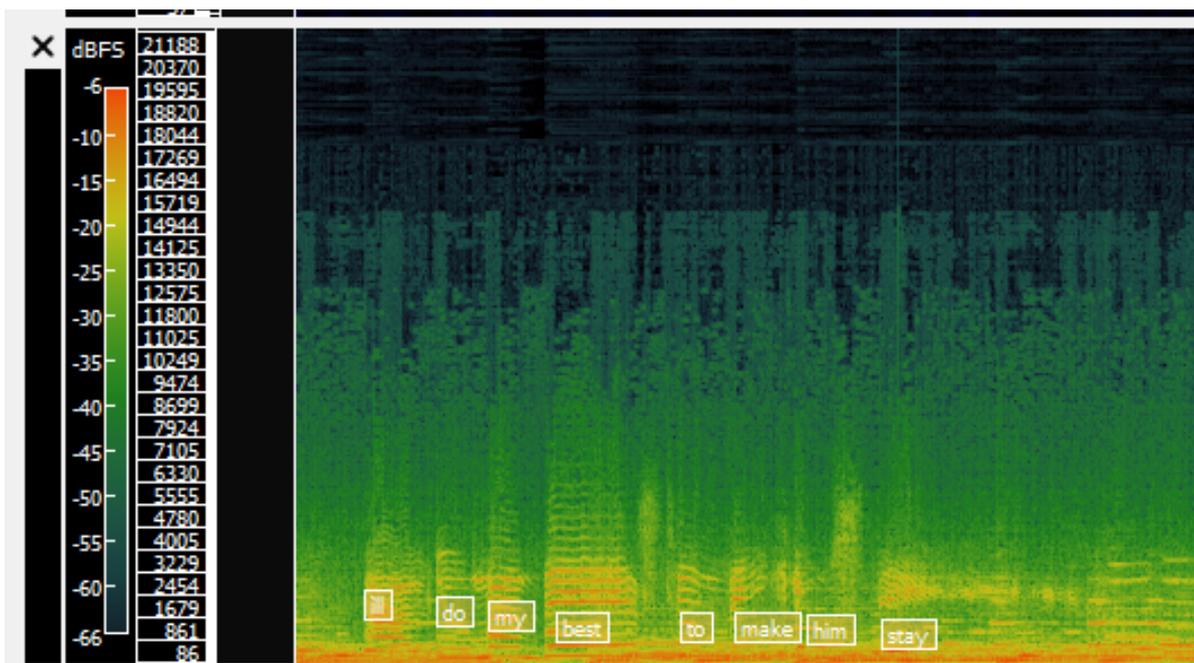


Figura 25: Espectrograma 2, "I'll do my best to make him stay", Billie Holiday, , minutagem 0'25".

3.3.2. “I’ll do my best to make him stay” - Ella Fitzgerald

Ao nos depararmos com os espectrogramas nas figuras 26 e 27, que representam a interpretação de Ella Fitzgerald da frase “I’ll do my best to make him stay” (minuto 0’51”), logo percebemos a nitidez da imagem, quando comparado com os gráficos representando a gravação de Holiday. Nos vinte anos que separam as datas de gravação dos dois fonogramas a tecnologia avançou significativamente e, assim, foi possível isolar a onda sonora da solista na imagem. Sem a interferência dos outros instrumentos, podemos observar claramente o comportamento vocal, inclusive os formantes (visto na figura 26, acima da linha azul principal). Na figura 26, é fácil observar a presença de pausas e a articulação, enquanto a figura 27 demonstra a qualidade homogênea de pressão, especialmente durante as palavras /make/him/stay/. Com a análise das imagens, constatamos que a interpretação de Fitzgerald não apresenta picos de pressão subglótica, nem quedas rápidas em pressão, nos finais de frases, ao contrário do observado na interpretação de Holiday.

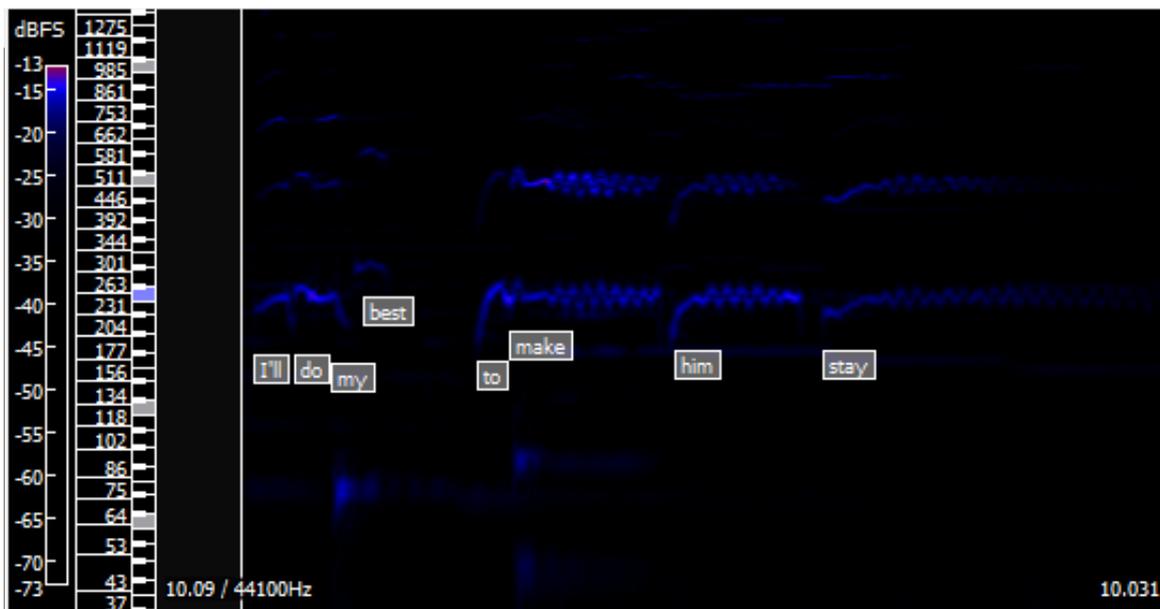


Figura 26: Espectrograma 3, “I’ll do my best to make him stay”, Ella Fitzgerald, minutagem 0’51”.

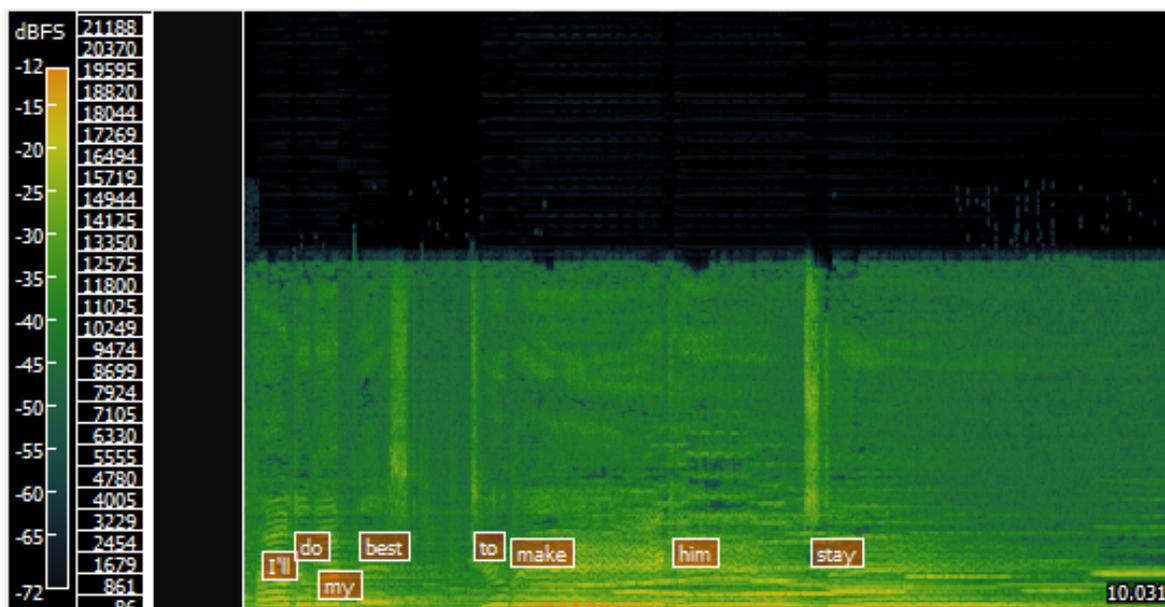


Figura 27: Espectrograma 4, “I’ll do my best to make him stay”, Ella Fitzgerald, minutagem 0’51”.

Na imagem acima, o uso de pressão homogênea foi verificado pela consistência das cores verde e amarelo durante quase todo o trecho */make/him/stay/*, com uma duração de aproximadamente sete segundos. Somente durante a última palavra */stay/* veremos uma queda em volume/pressão, interpretada pela diminuição da quantidade de cores amarelo e laranja. Esta observação é consistente com o padrão de vibrato, que observamos na figura 26 pelas ondulações nas linhas azuis. Cada nota repetida e sustentada na sequência */make/him/stay/* recebe um tratamento de vibrato quase igual, cada trecho tendo uma amplitude e frequência de onda parecida com as outras palavras articuladas. Este comportamento gera qualidades vocais estáveis, em uma emissão percebida como calma e controlada, sem picos de volume, nem quedas em pressão. Este dado confirma a hipótese estabelecida durante a fase do teste de recepção, no qual a emissão de Fitzgerald provoca a imagem de uma moça doce, quieta e calma, mas confiante.

O uso de portamento também fica evidente pela análise espectrográfica. Cada palavra na sequência */to/make/him/stay/* é abordada por intervalos diferentes, geralmente inferiores à nota real. Verificamos esse dado com facilidade observando a linha azul na figura 26. A combinação da escuta criativa e da observação do espectrograma nos permite afirmar que a prática de portamento é frequentemente utilizada durante a interpretação de Fitzgerald, e é interessante comparar os dados para este parâmetro com as outras interpretações da canção.

3.3.3. “*I’ll do my best to make him stay*” - Sarah Vaughan

Como no mesmo exemplo de frase analisado na gravação de Ella Fitzgerald, o espectrograma mostrando a interpretação de Sarah Vaughan do trecho “*I’ll do my best to make him stay*” (minuto 0’39”) é uma imagem clara, desobstruída por outras informações sonoras. É possível visualizar os parciais e fazer observações referentes aos parâmetros de vibrato, portamento, articulação e pressão subglótica.

Vaughan usa vibrato em dois momentos durante o trecho visível na figura 28. Diferente da interpretação de Fitzgerald, Vaughn sustenta a primeira nota (a palavra /*I’ll*/) e a trata com um vibrato de curta duração, porém com uma amplitude média, parecida com o padrão de amplitude usado na segunda instância, durante a última nota de longa duração /*stay*/.

Verificamos na análise dos espectrogramas a presença de uma pausa longa entre os membros de frase /*I’ll do my best*/ e /*to make him stay*/. Já foi observado na transcrição desse trecho (figura 13) a modificação melódica e rítmica do fragmento /*to make him*/, que aproxima essa emissão ao um gesto vocal falado. Foi constatado que a diminuição em valores rítmicos possibilitou a sustentação da última nota (uma duração de oito segundos), e, agora com a visualização da onda sonora, podemos verificar o tratamento desta nota. Primeiro, com a observação do espectrograma em figura 28, vemos que a primeira metade da nota é sustentada sem vibrato. Na figura 29, é possível observar a intensidade e como a pressão de ar se desenvolve durante a sustentação da nota. Aproximadamente na metade do tempo observamos o pico de intensidade, em uma presença de área maior em amarelo e laranja. Neste mesmo lugar na figura 28, é dado o início do uso de vibrato, que continua até o final da duração da nota. Mesmo que a intensidade seja diminuída (observada pela maior área de cor verde em figura 29 e a linha azul mais fraca em figura 28), a amplitude da ondulação do vibrato é mantida de forma mais ou menos constante.

O parâmetro de portamento também é nitidamente visível no espectrograma (figura 28) pelas linhas azuis verticais, que indicam notas melódicas abordadas por saltos intervalares inferiores. Quando a articulação é rápida, com notas de curta duração, como no caso do fragmento /*to make him*/, a presença do portamento é mais difícil de reparar. A visualização, neste caso, facilitou a percepção e possibilitou a medição deste parâmetro. Foi verificada novamente a instância de portamento no final da palavra /*best*/ (especificamente no último fonema, no final do primeiro membro de frase). Usando a audição criativa junto à visualização do espectrograma, o portamento foi percebido como consequência de uma rápida

queda da pressão subglótica, que causou um abaixamento na laringe, estabelecendo assim a exatidão da afinação da nota.

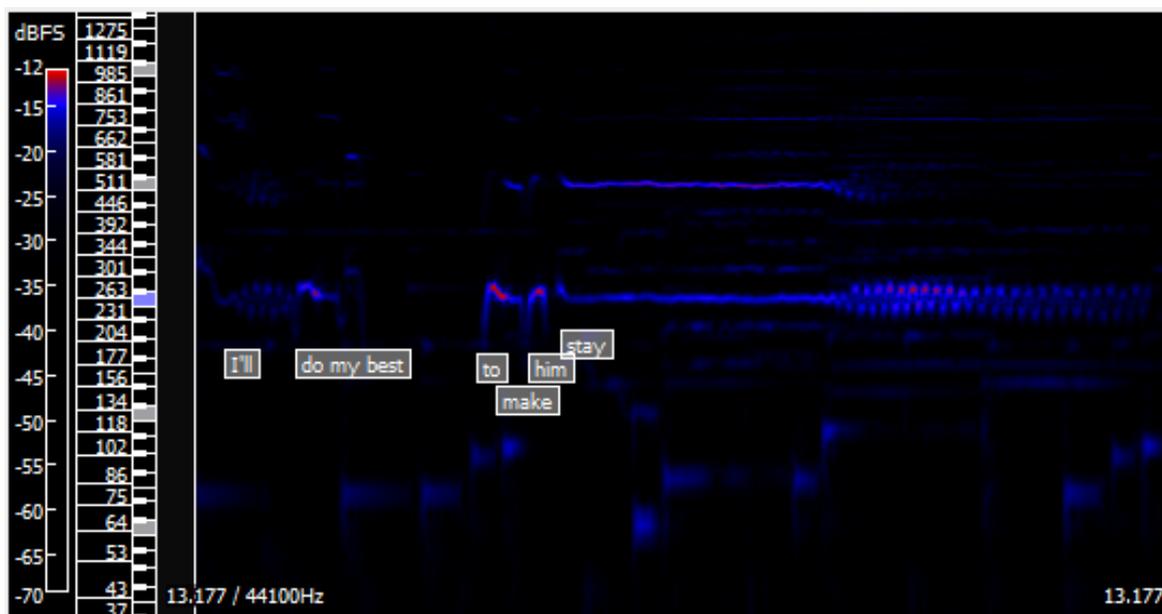


Figura 28: Espectrograma 5, “I’ll do my best to make him stay”, Sarah Vaughan. minutagem 0’39”.

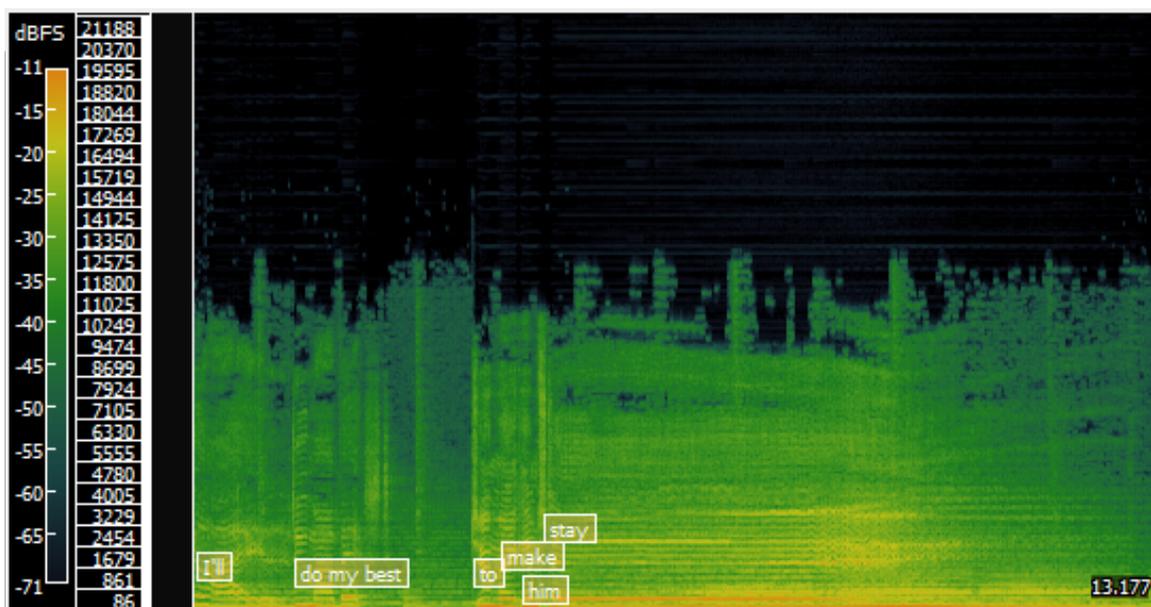


Figura 29: Espectrograma 6, “I’ll do my best to make him stay”, Sarah Vaughan, minutagem 0’39”

3.3.4 Análise comparativa de padrão de frase: “He’ll look at me and smile, I’ll understand”

Durante a segunda etapa de análise, a escuta criativa, foram observadas semelhanças e diferenças de padrões de fraseado entre as três interpretações. Embora as cantoras não mantivessem um padrão de fraseado constante, cada uma demonstrava tendências durante a

sua interpretação no que diz respeito ao ataque, desenvolvimento e decaimento das frases. Alguns elementos interpretativos estão presentes em todas as três gravações. Outros elementos se destacam por serem particulares da interpretação de uma cantora. Os seguintes espectrogramas permitem a comparação da frase “*He’ll look at me and smile, I’ll understand*” - a primeira frase com letra do segundo verso. O trecho foi escolhido por representar a diversidade de abordagens fraseológicas, mas a análise também busca destacar os elementos em comum.

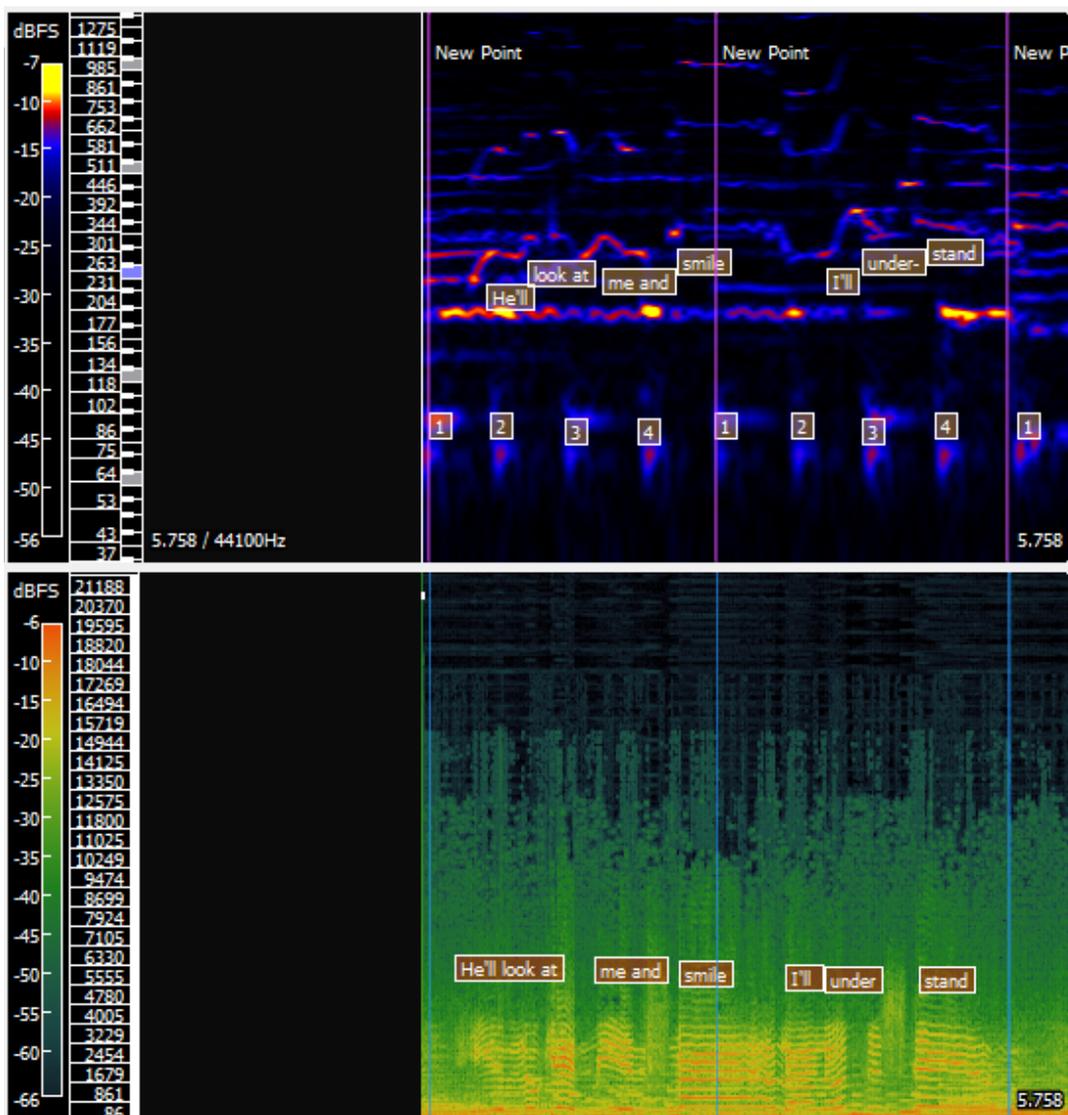


Figura 30: Espectrograma 7, “*He’ll look at me and smile, I’ll understand*” Interpretação de Billie Holiday - *The Man I Love* - minutagem ‘0”39 - ‘0”44.

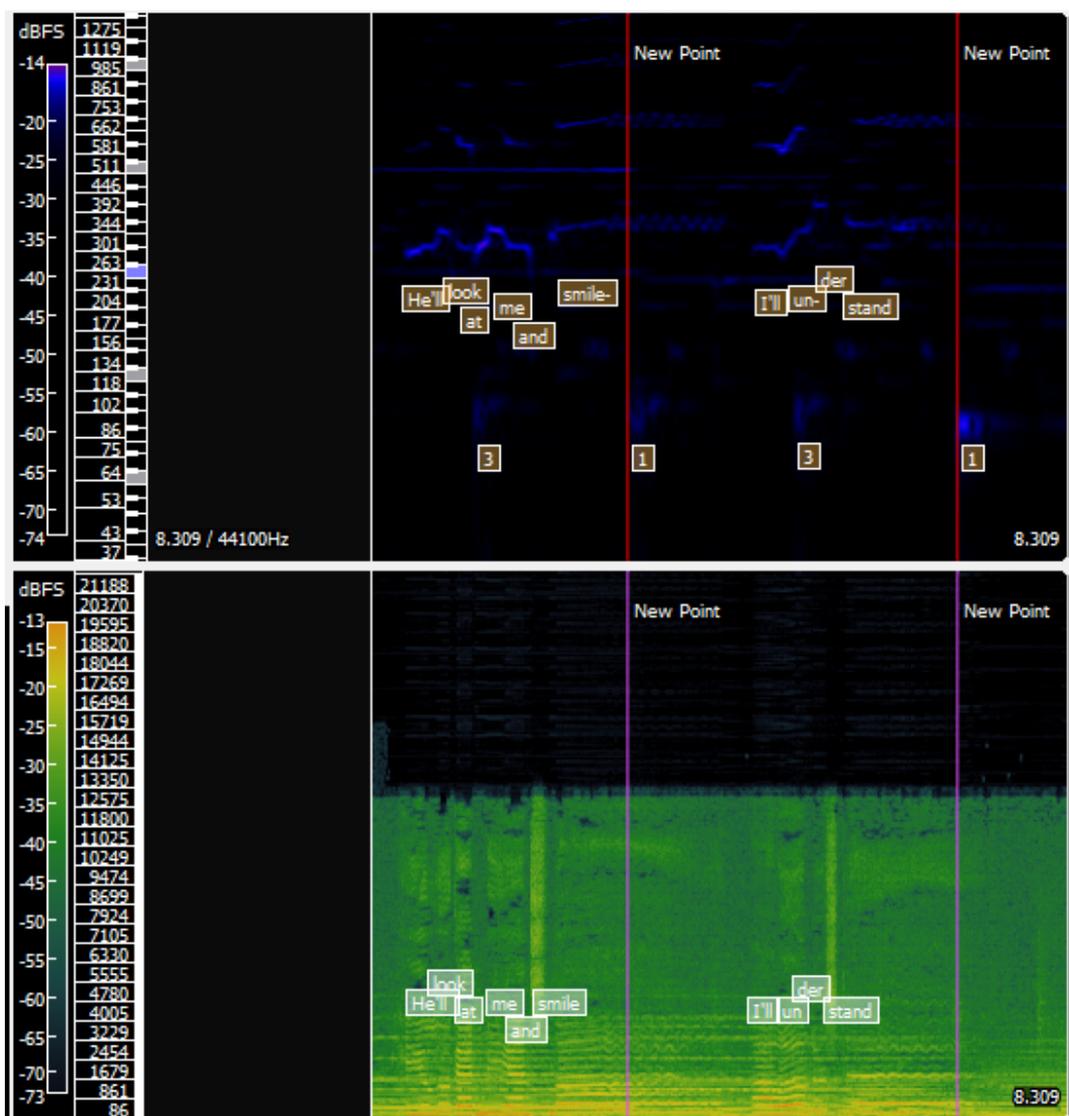


Figura 31: Espectrograma 8, “He’ll look at me and smile, I’ll understand” Interpretação de Ella Fitzgerald - The Man I Love - minuturação ‘1’09 - ‘1’17.

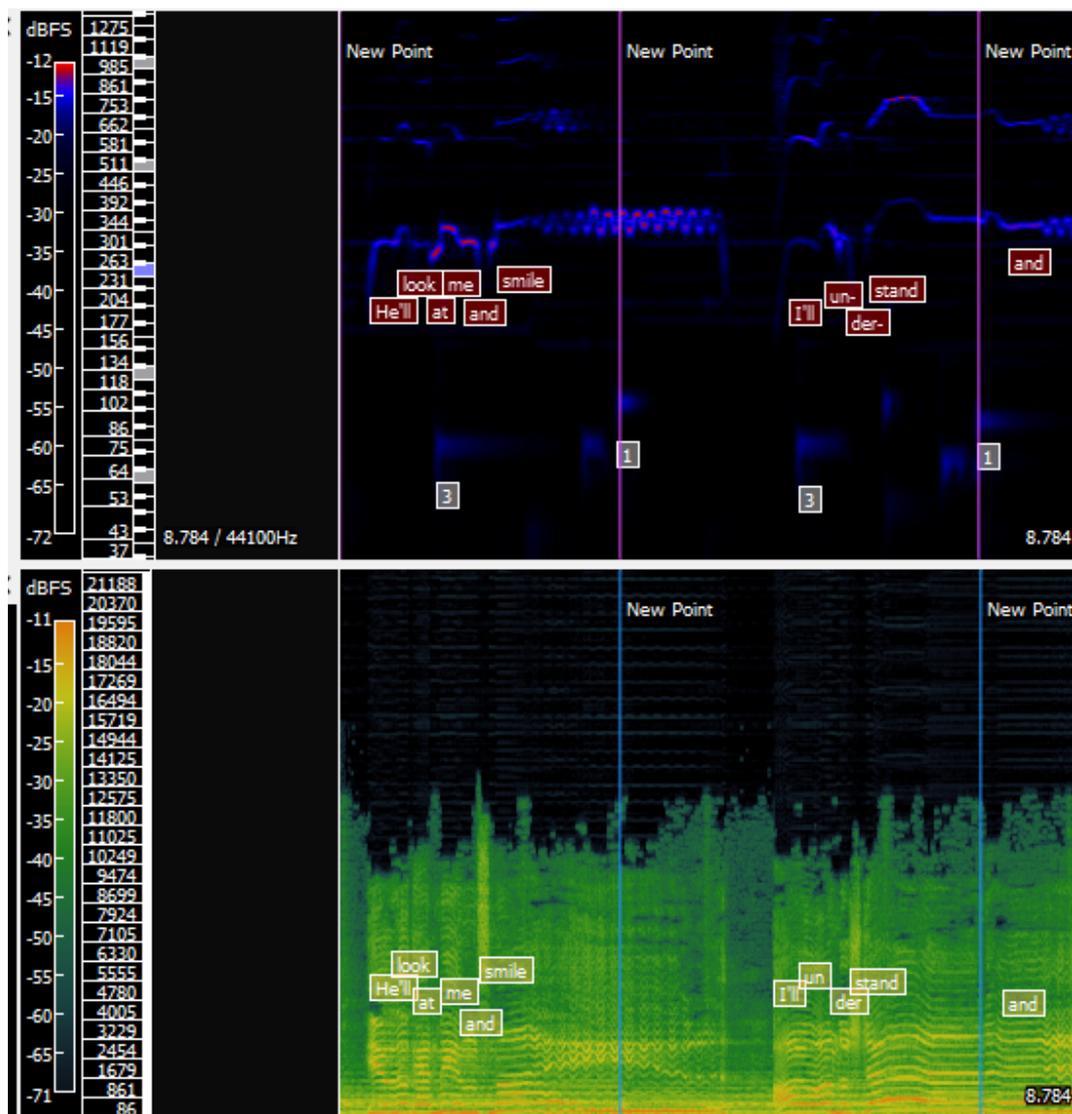


Figura 32: Espectrograma 9, “He’ll look at me and smile, I’ll understand” Interpretação de Sarah Vaughan - The Man I Love - minutagem ‘0”59 - ‘1”08

A semelhança mais marcante entre as três versões é a alteração de todos os valores rítmicos (quando comparados à partitura), característica interpretativa comum entre todas as gravações analisadas. Porém, apesar de todas as alterações rítmicas não serem iguais entre as três interpretações, todas aparentam ter o objetivo de valorizar, e destacar, as notas de maior duração, emitidas durante a letra “smile” e “stand”. Verificamos, com o auxílio de marcadores de compasso (linhas coloridas verticais) que esses tempos ultrapassam o compasso, causando um atraso ao início do próximo membro de frase, que, por sua vez, tem seus valores rítmicos diminuídos para encaixar a letra e não atrasar o início da próxima nota de maior duração. E assim o padrão se repete.

Esta suspensão possibilita que a nota seja tratada com vibrato, embora todas as três cantoras empreguem um tipo de vibrato diferente. Billie Holiday mantém a nota suspensa sem

vibrato por aproximadamente dois terços do valor, só aplicando uma rápida ondulação durante o decaimento da nota, incrementando um portamento descendente que liga o final da palavra /smile/ e o início da palavra /I'll/, iniciando, assim, o próximo membro de frase. Diferente das outras duas intérpretes, Holiday não inspira neste momento, preferindo manter a continuidade e criando uma frase única. Por causa do andamento mais rápido, a cantora não precisou respirar, mas a falta da inspiração neste momento também serviu para valorizar a nota longa, /smile/. Ao em vez de uma pausa ou respiração neste momento, verificamos durante a audição criativa uma perda de pressão subglótica e, possivelmente como resultado disso, um relaxamento e abaixamento da laringe. Podemos observar a redução de intensidade resultante desse gesto pelo preenchimento em cor verde ocupando o espaço entre as palavras /smile/ e /I'll/. Diferente das outras duas cantoras, Holiday não sustenta a segunda das notas de longa duração (/stand/), e ultrapassa o compasso por muito pouco. Este tipo de tratamento, único entre as interpretações analisadas, é frequente durante a versão. Esse fraseado transmite a ideia de uma postura relaxada da cantora, e, quando verificamos o espectrograma, observamos o uso de portamento no início e no final da frase (visualizado pela linha azul/vermelho) - ascendente e descendente respectivamente. Durante estes momentos, verificamos pelo espectrograma inferior a intensidade da emissão, que pela predominância da cor verde, é analisada como mais fraca. Comparando esse tipo de gráfico com os espectrogramas das outras cantoras, podemos verificar na interpretação de Holiday um tipo de emissão que é articulada por picos e quedas de intensidade, indicados pelos blocos de amarelo e laranja separados. Este padrão é contrastante com a emissão de Fitzgerald e Vaughan, que apresentam maior consistência de emissão, provocada por um nível de apoio maior e mais constante. O resultado sonoro, assim como observado nas primeiras duas etapas de análise, é de uma emissão percebida como soprosa, despreocupada ou sonolenta.

As interpretações de Fitzgerald e Vaughan também apresentam o uso de portamento durante os ataques e decaimentos de frases, sendo o mais notável a amplitude do portamento de Vaughan. Observando o momento da pausa entre os dois membros de frase, o desfecho da palavra /smile/ e o ataque inicial da palavra /I'll/ são marcados por linhas azuis longas descendentes e ascendentes. Apesar da pausa para uma breve e silenciosa respiração, essas marcações demonstram a intenção de uma ligação entre os dois membros da frase. A prática da audição criativa provoca uma rápida queda na pressão subglótica e relaxamento da laringe durante a respiração, mas o nível de apoio abdominal é mantido.

O compromisso com a consistência de apoio, que gera uma emissão firme e geralmente em legato, é notável tanto na interpretação de Vaughan, quanto na de Fitzgerald.

Observamos uma distinção, porém, entre o tipo de ataque inicial da frase. Comparando os espectrogramas inferiores das figuras 31 (Fitzgerald) e 32 (Vaughan), observamos pela maior presença da cor amarela do espectrograma inferior da figura 32 que o ataque de Vaughan é mais vigoroso. A comparação com a emissão de Fitzgerald confere uma intensidade de pressão subglótica menor, acrescido de uma consistência de apoio abdominal maior, o que é responsável pela produção de um som vocal descrito como livre, doce, límpido e liso. Por outro lado, o ataque mais forte, e os picos de intensidade intercalado com descompressão na interpretação de Vaughan geraram uma sonoridade vocal potente, sugerindo ao ouvinte as imagens de uma mulher forte e confiante.

Entre todas as interpretações do trecho estudado, o vibrato de Vaughan é o mais intenso e amplo se observamos a nota de longa duração, /smile/. O vibrato começa mais cedo na emissão da nota, é sustentado por mais tempo, com a maior amplitude de onda, e ainda cresce em intensidade até o final. A segunda instância de nota de longa duração não recebe vibrato: a cantora prefere adiantar a frase seguinte sem pausar para respiração, quebrando, assim, o modelo de frase analisado. Este dado é interessante por demonstrar que as intérpretes variam os padrões de fraseado, ora adiando, ora adiantando os ataques e decaimentos, aumentando os valores rítmicos de certas notas seleccionadas, diminuindo outros. O domínio técnico respiratório de todas as três cantoras permite um alto grau de controle, o que garante a liberdade de expressão com o texto. O controle da pressão subglótica também resulta em uma versatilidade e riqueza de qualidades vocais que, em conjunto com a flexibilidade métrica e melódica, é responsável pela gama de gestos vocais empregados pelas três intérpretes. O efeito gerado pela maleabilidade de expressão de valores rítmicos, artifício presente entre cantores e instrumentistas do gênero, efetua uma aproximação à voz falada e permite uma interpretação individualizada.

As três etapas de análise da canção “*The Man I Love*” apresentaram um caso de estudo que demonstra a aplicação do protocolo na preparação do recital. As análises apresentadas são resultado de uma pesquisa artística. As respostas são altamente subjetivas, diferente de uma metodologia qualitativa ou quantitativa, porque buscam aprofundar as reflexões e a relação afetiva que o intérprete tem com o seu repertório. Esta abordagem de estudo, de acordo com o Princípio Auditotátil de Caporaletti (2018), restabelece o sujeito no centro da investigação musical, conferindo ao artista a autonomia para pesquisar seu instrumento e seu repertório.

Esta visão vem se consolidando desde o meu trabalho de conclusão da Licenciatura em Música, fundamentado no princípio da autonomia do educando (Freire,1996) e que procurou promover a busca do cantor por sua identidade vocal. Estimular o aluno de canto a

buscar suas referências musicais e fazer suas próprias escolhas artísticas tem implicações práticas para a aula de canto popular, em que o professor nem sempre é especialista no estilo que o educando busca. Neste caso, a bagagem cultural do aprendiz se torna fonte a ser aproveitada, com o protocolo aqui apresentado sendo utilizado como ferramenta de auto pesquisa, tanto nas aulas guiadas por profissionais da voz, quanto por cantores autodidatas.

O RECITAL



Um recital de cinco canções foi gravado e disponibilizado através do QR Code acima como produto artístico resultante desta pesquisa. A seleção e preparação deste repertório foram feitas de acordo com o critério apresentado neste trabalho. No entanto, é importante frisar que a escolha das canções e das gravações usados para realizar as análises também foi influenciada pelo meu próprio gosto musical e os intérpretes que aprecio. Plataformas digitais como Youtube e Spotify foram utilizadas como acervos de pesquisa, com a ajuda de seus algoritmos de seleção. Se, por um lado, a questão da curadoria desses sites é um assunto polêmico, por outro lado, facilitam e democratizam o acesso a uma diversificada gama de material fonográfico. Além disso, podem expor o pesquisador, mesmo de forma supostamente aleatória, a canções, intérpretes e versões antes por ele desconhecidos. Desta forma, a seleção do repertório para o recital, requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, foi resultado da minha escuta cumulativa e buscas feitas em plataformas musicais digitais.

Repertório:

1. Someone to Watch Over Me (G. Gershwin)
2. Mood Indigo (D. Ellington)
3. That Old Feeling (S. Fain)
4. Speak Low (K. Weil)
5. The Man I Love (G. Gershwin)

CONCLUSÃO

Começamos a recapitulação desta dissertação com uma afirmação que resume o nosso entendimento dessa pesquisa da performance: é algo complexo e de natureza interdisciplinar. Deste modo, a literatura buscada para construir uma base teórica demonstrou a diversidade de campos de conhecimento que podem contribuir para a área de pesquisas em performance. Antes do início do século 21, a música de tradição oral geralmente foi tratada sob a competência da etnomusicologia, e existem fontes ricas que tecem a história sócio-cultural do jazz, oferecendo *insights* valiosos que contextualizam a análise e prática do gênero (HOBSBAWM, 1989, BERLINER, 1994). Mais recentemente, a musicologia moderna tem se aberto para repensar o objeto musical e oferecer caminhos para o trabalho com fonogramas (COOK *et al.*, 2009). Contudo, se o objeto de estudo é a prática e performance de jazz, é frequente encontrar na metodologia das pesquisas o uso dos estudos e métodos pedagógicos produzidos durante aproximadamente 70 anos de tradição não-institucional. Entretanto, essa área deixa a desejar no quesito da interpretação idiomática e expressiva, ainda mais quando investigado do ponto de vista do cantor. Pesquisadores da pedagogia do jazz vocal (HOUSTON, 2011; HIGHAM, 2013) criticam as práticas de ensino porque, por um lado, os alunos acabam por carecer de fundamentos teóricos e, por outro, não são suficientemente estimulados à escuta de cantores importantes do cânone. Por conseguinte, o aluno corre o risco de não contemplar ou incluir os valores culturais e significados musicais transmitidos oralmente no processo de conhecimento e aprendizagem do repertório e práticas. Pois são estes os elementos tácitos da performance musical que resistem à transcrição e, portanto, ao registro em notação convencional, sendo estes códigos, de acordo com o princípio audiotátil (CAPORALETTI, 2018), de natureza tátil, captados no nível físico. São estimulados pelas forças energéticas envolvidas no ato poético e percebidos no corpo do ouvinte no momento da reprodução do fonograma (ou da performance ao vivo). Desta forma, considerou-se coerente buscar meios audiotáteis de analisar a performance de jazz vocal para que a percepção do ato físico de produzir a emissão fosse experimentado diretamente no corpo do pesquisador/aprendiz.

Essa pesquisa reforçou a nossa hipótese de que há uma necessidade de contemplar a performance de jazz vocal como ato expressivo, interpretativo e idiomático, mas radicado em uma prática de performance estabelecida historicamente e culturalmente. Esta prática, por sua vez, requisita uma compreensão semiótica que se entende dentro deste contexto histórico-sócio-cultural. Entendemos que um cantor de jazz, enquanto expressa sua

individualidade vocal, se comunica com seu público com os códigos reconhecíveis do gênero (LEVINSON, 2013). Com essa perspectiva multidisciplinar foi possível elaborar uma estratégia de análise de canções do repertório de standards de jazz em formato fonográfico.

As pesquisas semióticas do musicólogo Philip Tagg têm a recepção musical em primeiro lugar, quando se trata da investigação do sentido. Seu *reception test* (2012) forneceu a base metodológica para a primeira etapa da análise do protocolo. Já os pesquisadores da voz (SUNDBERG, 2018; HEIDEMANN, 2016) e da teoria de *embodiment* (COX, 2011) informaram a segunda etapa, na qual a imitação é praticada através da audição criativa. Pesquisas na vanguarda da musicologia (LEECH-WILKINSON, 2007; RIBEIRO e BORÉM, 2017) usando *softwares* que geram imagens de ondas sonoras para a análise de gravações de áudio, inspiraram a terceira etapa do protocolo: a investigação criteriosa e minuciosa de trechos das gravações selecionadas com informações gráficas.

O protocolo de análise em três etapas permitiu o exame do objeto de estudo de várias formas complementares: 1) receptiva 2) imitativa 3) visual. Cada fase provocou questionamentos que a análise subsequente pudesse investigar de outra forma. As análises apresentam avaliações sobre as características interpretativas pessoais de cada intérprete, mas a comparação das mesmas levanta uma discussão interessante: Até que ponto o uso de gestos e técnicas, aplicadas de forma semelhante entre as três interpretações, podem ser representativos do estilo vocal para o repertório do jazz standard? O escopo da presente pesquisa levanta esse aspecto e sugere um aprofundamento dessa investigação. O protocolo de análise apresentado poderia ser usado para uma pesquisa qualitativa expandida que incluísse um número maior de cantores participantes.

Em relação ao componente de produção artística, dentro da limitação do presente trabalho, foram gerados dados importantes para a preparação do repertório selecionado para o recital final. As primeiras duas etapas de análise promoveram uma investigação acerca dos códigos semânticos e o entendimento psicocorporal dos gestos e técnicas vocais usados pelas cantoras estudadas. A análise espectrográfica, por sua vez, produziu resultados empíricos que facilitaram a comparação direta entre as interpretações. Se as primeiras duas etapas da pesquisa produziram resultados de forma subjetiva, a visualização dos exemplos espectrográficos confirmou a presença dos parâmetros de performance investigados, permitindo a sua medição e comparação. Apesar das variações em estilo vocal individual, foram verificados entre todas as três interpretações: 1) a presença de vibrato, com a comparação de amplitudes e durações; 2) a tessitura e frequência de uso de portamento (são incluídos *scoops* e *glissandi* nesse parâmetro); 3) padrões de fraseado, incluindo dados sobre

ataque e decaimento, e o gerenciamento da pressão subglótica; 4) variação de qualidades vocais e a versatilidade de ajustes do tamanho e formato do trato vocal para gerar os efeitos e as qualidades vocais desejados.

Talvez a semelhança mais importante observada em todas as interpretações diz respeito ao *timing*, à liberdade expressiva que todas as três cantoras tomaram com os valores rítmicos. Foi considerado um fator em comum que, mesmo de forma diversa entre as intérpretes, os valores rítmicos menores foram diminuídos, até que passaram a ter um efeito ‘falado’. Essa redução foi resultado de um aumento no tempo em que uma nota de maior duração poderia ser sustentada, possibilitando assim a exploração do uso de vibrato e o gerenciamento da pressão subglótica. Muitas vezes, essas notas foram sustentadas além do tempo indicado pelo *lead sheet*, implicando em um atraso no início da frase seguinte, que, por sua vez, necessitou novamente de uma redução dos valores rítmicos. Foi-se estabelecendo em todas as interpretações um padrão métrico que, mesmo que cada cantora mantivesse um estilo vocal individual, caracterizou-se pela flexibilidade com o repertório.

Concluimos que o protocolo de análise em três etapas proporcionou várias formas de refletir sobre as possibilidades de expressão da mesma canção. As duas primeiras etapas representam análises audiotáteis, enquanto que o uso de espectrogramas ofereceu uma perspectiva visual, mas de maneira a apoiar e enriquecer ainda mais a experiência audiotátil.

Finalmente, esperamos que a nossa abordagem de estudo possa contribuir para a pesquisa com outras modalidades de canto, não se atendo exclusivamente ao jazz vocal. É possível, ainda, que as experiências descritas durante esta pesquisa possam oferecer *insights* para outros trabalhos analíticos que explorem a música audiotátil.

REFERÊNCIAS

BERLINER, Paul F. *Thinking in Jazz: The infinite art of improvisation*. The University of Chicago Press, Chicago, 1994.

BOSMA, Hannah. *Authorship and female voices in Electrovocal Music*, in ICMC Proceedings, 1996, p. 409 – 412.

CAPORALETTI, Vincenzo, *Uma musicologia audiotátil.*, trad. de Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Abril 2018, p. 1-17.
Disponível em: <<https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/08eefd43>>.

_____. Múltiplas Parkeriens: Typologies d'écoute et ontologies de la musique. In *Écoute multiple, écoute des multiples*. P. Fargeton e B. Ranout-Chevassus (Editores). Herman, 2019
Capítulo (páginas 91-105)

COX, Arine. *Embodying Music: Principles of the Mimetic Hypothesis*. In: *Society for Music Theory*. Volume 17, Nr 2, Julho, 2011

COOK, Nicholas, *Methods for Analyzing Recordings*. In: *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge University Press, 2009.

_____. *Changing the Musical Object: Approaches to Performance Analysis*. In: *Music's Intellectual History*, ed. Zdravko Blažeković. New York: RILM, 2009, p. 775-90.

DAMASIO, A.R. *The Feeling of what Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. Harcourt Brace, 1999

FREITAS, Stefanie Grace Azevedo de. *Modelagem como Estratégia para o Desenvolvimento de Recursos Expressivos na Performance Pianística : Três Estudos de Casos*. Tese (Doutorado em Música) Universidade Federal Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, 2013.
Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/71790>. Acesso em 29/11/2020

GERLING, Cristina C.; SOUZA, Jusamara. *A performance como objeto de investigação*. In: *Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical*, 1. Anais... Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 114-125.

HEATON, Roger. *Reminder, a Recording is not a Performance*. Chapter in *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Editado por Nicholas Cook, Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson, John Rink, Cambridge University Press, Cambridge, 2009

HEIDEMANN, K. *A System for Describing Vocal Timbre in Popular Song in Society for Music Theory*, Volume 22, Number 1, March 2016. Disponível em <https://mtosmt.org/issues/mto.16.22.1/mto.16.22.1.heidemann.html> acesso em 31/08/2020

HOUSTON, G. *Are we teaching jazz vocalists what they need to know? An analysis of the content of jazz vocal lessons compared to instrumental lessons*. , 2011.

HIGHAM, J. *Jazz education: methods and difficulties in teaching music derived from an oral tradition*. Université Catholique de Louvain, Faculté de philosophie, arts et lettres, 2013.

JACOBS, Daiane Dordete Steckert. *Corpo Vocal, Gênero e Performance*. Revista Brasileira de Estudos da Presença. 2017, 7(2), 359-38. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=463551072001>. Acesso em: 12 jul. 2020.

KOVAČIĆ, BOERSMA e DOMITROVIĆ. *Long-term Average Spectra in Professional Folk Singing Voices: A comparison of the Klapa and Dozivački Styles*. IFA Proceedings 25, 2003 53–64. Institute of Phonetic Sciences, University of Amsterdam, 2003.

LEECH-WILKINSON, Daniel (2007) Sound and Meaning in Recordings of Schubert's "Die Junge Nonne" In *Musicae Scientiae*, 2007, vol. XI, nr. 2, p.209 – 236

_____ (2009) *The Changing Sound of Music: Approaches to studying Recorded Musical Performance*. London: CHARM, 2009. Disponível em <https://charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html>. Acesso em 31/03/2020.

_____ *The Emotional Power of Musical Performance (CHAPTER 4, p.) In: The Emotional Power of Music: Multidisciplinary perspectives on musical arousal, expression, and social control*. Tom Cochrane, Bernardino Fantini, Klaus R. Scherer, Oxford University Press, Oxford, 2013.

LEVINSON. Jerrold, (2013) *Jazz Vocal Interpretation: A Philosophical Analysis*. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol.71, No.1, 2013, p.35–43, <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2012.01539.x> (acesso em 18/02/2021)

LOUREIRO, Maurício A.; PAULA, Hugo B. de. *Timbre de um instrumento musical: Caracterização e Representação*. In *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.57-81

MENDES, D. *O Discurso Não-Semântico na Música Eletrovocal*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MENDES, A; FERREIRA, L; CASTRO, E. *Softwares e hardwares de análise acústica da voz e da fala*. In *Distúrb Comun*, São Paulo, 24(3): 421-430, dezembro, 2012

MOLNAR-SZAKACS, I e OVERY, K. (2006). *Music and mirror neurons: from motion to 'e'motion in Social Cognitive and Affective Neuroscience*. 2006 Dec; 1(3): 235–241. Disponível em <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2555420/> Acesso 17/04/2020.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. *Som e música: questões de uma antropologia sonora*. Revista de antropologia (USP), v. 44, n. 1, 2001. p. 221-286.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades*. OPUS, [s.l.], v. 11, p. 197-207, dez. 2005. ISSN 15177017. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/528>>. Acesso em: 12 jul. 2020.

RIBEIRO, Alfredo; BORÉM, Fausto (2017). Efeitos vocais e o trinômio texto-som-imagem de Elis Regina em *Como nossos pais*, de Belchior. In: *Diálogos Musicais na Pós-Graduação*:

Práticas de Performance N.3. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.1-43.

SCHLOSS, Joseph G. *Making Beats: The Art of Sample-Based Hip-Hop.* Wesleyan University Press, 2004.

SPREADBOROUGH, K.L e ANTON-MENDEZ, I. (2018). *It's not what you sing, it's how you sing it: How the emotional valence of vocal timbre influences listeners' emotional perception of words in Psychology of Music.* Vol. 47(3) 407–419.

SUNDBERG, J. *Ciência da Voz: fatos sobre a voz na fala e no canto.* Tradução Gláucia Laís Salomão. São Paulo, EdUSP 2018.

TAGG, Philip. *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos.* New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2012.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *A Análise da Música Brasileira Popular in Caderno do Colóquio.* UNIRIO, v.1, n.1, 1998 (1999?).

_____. *“Noite serena” : estilo vocal em gravações mecânicas (1902-1912).* Música Popular em Revista, Campinas, ano 2, v. 1, p. 7-33, jul.-dez. 2013.

WADSWORTH, C.W. *Pedagogical Practices in Vocal Jazz Improvisation.* Tese (Doutorado em Música), University of Oklahoma School of Music, 2005.

VIOLA, Izabel Cristina. *O Gesto Vocal: a Arquitetura de um Ato Teatral.* Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

YARNALL, Susan (2017). *The ‘Real’ Me: Practical Application of Research into the Perception of Vocal Timbre in Contemporary Music Review.* 2017 Vol. 36, No. 6, 562–579, <https://doi.org/10.1080/07494467.2018.1427186> (acesso em 02/04/2020).

ZAMITH, Alexandre (2008). *Um olhar sobre a performance musical a partir do pensamento de Paul Zumthor.* XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM) Salvador - 2008 - p.512 - 516.

ANEXOS

Anexo 1: *Four Elements of Vocal Production and Related Terms and Concepts* (HEIDEMANN,2016)

Element of Vocal Production (Perceived)	Related Timbral Classifications	Some Related Elements of Vocal Performance
<p>Movement of true vocal folds</p> <ul style="list-style-type: none"> - manner of vibration as impacted by degrees of adduction and tension, air flow <p>Vibration in the ventricular (“false”) folds, aryepiglottic folds, and epiglottis</p>	<p><u>General:</u> breathy hissing, grainy whisper harsh hoarse creaky, vocal fry supraglottic distortion: scream, growl breaks</p> <p><u>Onset:</u> breathy creaky glottal smooth</p>	<p>Paralinguistic ornament, pitch</p>
<p>Position of vocal tract</p> <ul style="list-style-type: none"> - larynx height - larynx tilt - pharynx area - velum height - mouth position (lips, tongue, jaw) 	<p>oral twang nasal twang speech-like sob</p>	<p>Pitch, vibrato, lyrics, phonemes, accent, enunciation</p>
<p>Sympathetic vibration</p> <ul style="list-style-type: none"> - head - face, nasal passages - neck, chest 	<p>nasal resonant whistle falsetto head mix chest</p>	<p>Pitch, melody, dynamics</p>
<p>Breath support and muscular anchoring</p>	<p>(usually implied in other timbre descriptors, like belt or breathy)</p>	<p>Dynamics, paralinguistic ornament</p>

THE MAN I LOVE

SLOWLY $\text{♩} = 68$

GEORGE GERSHWIN
IRA GERSHWIN

Some-day he'll come a - long The Man I Love; and he'll be big and strong,
He'll look at me and smile, I'll un - der - stand; and in a lit - tle while

The Man I Love; and when he comes my way, I'll do my best to
he'll take my hand; and though it seems ab - surd,

make him stay. I know we both won't say a word.

May - be I shall meet him Sun - day, may - be Mon - day, may - be
not; still I'm sure to meet him one day, may - be
Tues - day will be my good news day. He'll build a lit - tle home,
just meant for two, from which I'll nev - er roam, who would, would you?
And so all else a - bove I'm wait - ing for The Man I Love.

APÊNDICE

Apêndice 1. Ficha de análise: Etapas 1 e 2

FOLHA DE ANÁLISE PARA A PREPARAÇÃO DE REPERTÓRIO

Canção:

Gravadora:

Artista:

Ano de gravação:

ETAPA 1: TESTE DE RECEPÇÃO

ETAPA 2: AUDIÇÃO CRIATIVA

Percepção da produção vocal	Descrição da produção sonora relacionada
1.1) Nível de pressão subglótica: 1.2) Fluxo de ar: 1.3) Pregas falsas: 1.4) Tipo de ataque/decaimento:	
2.1) Posição da laringe: 2.2) Área da faringe: 2.3) Posição dos articuladores:	
3) Lugar da produção de vibrações simpáticas:	
4) Nível de apoio:	