

FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA

MARÍLIA DE MORAES TARDELLI PEREIRA

**A ARTE DA IMPROVISAÇÃO VOCAL DE BOBBY MCFERRIN: uma análise sobre o
solo da canção *Blue Bossa***

São Paulo

2020

FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA

MARÍLIA DE MORAES TARDELLI PEREIRA

**A ARTE DA IMPROVISACÃO VOCAL DE BOBBY MCFERRIN: uma análise sobre o
solo da canção *Blue Bossa***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
na Faculdade de Música Souza Lima como
requisito básico para a conclusão do Curso de
Bacharelado em Música.

Orientador: Walter Nery

São Paulo

2020



**ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE MÚSICA
DA FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA**

ATA No. 00x/201x

Às 10:30 horas do dia 11 do mês de dezembro de 2020, reuniu-se nas dependências da Faculdade de Música Souza Lima a banca examinadora constituída pelos docentes Prof. Walter Nery Filho, Prof. Pedro Ramos e Prof. Rodrigo Ursaia para proceder à avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado A ARTE DA IMPROVISAÇÃO VOCAL DE BOBBY MC FERRIN: UMA ANÁLISE SOBRE O SOLO NA CANÇÃO BLUE BOSSA da aluna Marília Tardelli.

Após a exposição oral, o candidato foi argüido pelos componentes da banca que reuniram-se reservadamente e decidiram pela APROVAÇÃO da monografia. Cumpre-se desta forma a normalização estabelecida pelo Regulamento do Trabalho de Conclusão do curso de Música.

Nada mais havendo a tratar, eu, professor Walter Nery Filho, secretário designado, lavrei a presente ata, que após lida foi por todos assinada.

Orientador
Prof. Dr. Walter Nery Filho

Prof. Pedro Augusto Ramos

Prof. Rodrigo Ursaia

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Walter Nery, por ter tido tanta paciência e por ter me acompanhado nesse longo trajeto e neste ano um tanto complexo. Agradeço aos meus pais por tudo e por cada momento, conversa e por todo apoio que me deram ao longo deste processo de conclusão de curso, de trabalhos intermináveis, por me apoiarem nesses quatro longos anos e por todo o suporte que me deram e me fizeram crescer mais do que eu pudesse jamais imaginar desde que nasci e até hoje, anos de dedicação e esforço que devo à vocês.

Quero também agradecer a toda a minha família que cada vez mais, mesmo distante física ou emocionalmente, se torna mais próxima de mim e sempre estão comigo e me fizeram ser o que sou e o que acredito hoje. Tias, tios, primas e primos e principalmente, meus dois heróis nessa vida, meus dois irmãos mais velhos, Alfredo e Gabriel, devo muito à vocês, por tudo, amo vocês.

Finalmente, agradeço às amigas e amigos que me acompanharam, que me ajudaram e me acompanharam nesse crescimento e principalmente nesses últimos quatro anos, em especial os últimos dois anos que tanto pude refletir e repensar. Agradeço em especial, um dos maiores amigos e suportes que essa faculdade me trouxe, Bruno Mattos. Não posso deixar de agradecer à todas as amigas e amigos que fiz nesse tempo de procura, pesquisa, estudo e "play", vocês sabem quem são e obrigada por todo o som e trocas musicais que me fizeram me manter de pé até aqui, seguindo com força, sabendo a hora de cair e levantar.

Também agradeço ao meu professor e mestre de "canto" e de vida, Daniel D'Alcântara, por tanta paciência, ensinamentos, conversas, questionamentos e, principalmente, as aulas de instrumento, que me fizeram ter sede de conhecimento e querer ir atrás do que estou indo, sendo a curiosa que sou. Agradeço à Tatiana Parra, pelos 3 anos de aula, apoio, altos e baixos e buscas vocais (que estão apenas começando), que me fizeram ver que tudo é possível e só depende de nós mesmas.

Por último, à todas as funcionárias e funcionários da Faculdade de Música Souza Lima, que sempre estiveram comigo todo esse tempo e que, sem o apoio e as conversas delas e deles, essa experiência jamais teria sido tão proveitosa e divertida. Day, Thiago, Seu Pedro, galera da Secretaria e da Limpeza, Dani e todas e todos que me aguentaram pegando uma salinha para estudar.

Obrigada à cada uma e cada um de vocês que me incentivou e fez parte da minha história me apoiando e estando aqui comigo, de alguma forma, seja ela qual for, espero poder retribuir ao mundo tanto conhecimento e tanto carinho que vocês todos me deram nessa caminhada.

Obrigada, Universo e Seres Superiores que estiveram e estão comigo, me guiando nessa vida, nas últimas e que me guiarão nas próximas, sejam elas onde ou como forem. A busca só está começando e sei que ela será eterna.

RESUMO

Este trabalho pretende investigar os elementos musicais utilizados por Bobby McFerrin na elaboração do solo sobre o tema Blue Bossa, de Kenny Dorham, gravado para o álbum *Play* gravado em Junho de 1990 em Wolftrap, Vienna e lançado em 1992. Parte do pressuposto de uma carência de textos acadêmicos, particularmente sobre suas habilidades como improvisador. Para esta análise, serão utilizados os métodos de improvisação no Jazz como o livro *How To Improvise* de Hal Crook, o livro *The Jazz Harmony Book* de David Berkman, o livro *Ready, Aim, Improvise*, também de Hal Crook e, como principal referência, o estudo de análise sobre o solo de Kurt Rosenwinkel de Walter Nery.

Palavras-chave: Improvisação Vocal, Bobby McFerrin, Canto, Voz Instrumental, Scat Singing.

ABSTRACT

This research aims to investigate the musical elements used by Bobby McFerrin in the construction of his solo over the jazz standard *Blue Bossa*, by Kenny Dorham, recorded for the album *Play* in June of 1990 at Wolftrap, Viena and released in 1992. The wish comes from the belief of the non-existence of academic research, particularly about his skills as an improviser. For the analysis, will be used methods for improvisation in Jazz as the book *How To Improvise* by Hal Crook, the book *The Jazz Harmony Book* by David Berkman the book *Ready, Aim, Improvise*, also by Hal Crook and, as the main reference, the research of analysis about Kurt Rosenwinkel's solo by Walter Nery.

Palavras-chave: Vocal Improvisation, Bobby McFerrin, Singing, Instrumental Voice, Scat Singing.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Arpejos A.....	17
Figura 2: Arpejos B.....	17
Figura 3: Arpejos C.....	17
Figura 4: escalas diatônicas.....	18
Figura 5: escalas não-diatônicas.....	18
Figura 6: sequência a.....	18
Figura 7: sequência b.....	19
Figura 8: sequência c.....	19
Figura 9: sequência tipo 2.....	19
Figura 10: sequência tipo 3.....	19
Figura 11: improvisação outside.....	20
Figura 12: variações do tema.....	20
Figura 13: adição.....	20
Figura 14: modificação.....	21
Figura 15: ornamentação.....	21
Figura 16: síncope nos tempos fracos.....	21
Figura 17: síncope nos contratempos.....	21
Figura 18: repetição do trecho.....	22
Figura 19: repetição com deslocamento.....	22
Figura 20: repetição de nota.....	22
Figura 21: antecipação.....	23
Figura 22: Resolução retardada.....	23
Figura 23: improvisação Motívica.....	24
Figura 24: re-harmonização.....	25
Figura 25: aproximação.....	25
Figura 26: nota alvo.....	26
Figura 27: espaçamento.....	26
Figura 28: motivo 1.....	26
Figura 29: motivo descendente.....	27
Figura 30: frase escalar e aproximações.....	27
Figura 31: improvisação escalar.....	28

Figura 32: aproximações e pedal.....	29
Figura 33: motivo ascendente.....	29
Figura 34: aproximações e motivo.....	30
Figura 35: nota pedal.....	31
Figura 36: efeitos.....	32
Figura 37: ideia rítmica.....	33

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. IMPROVISAÇÃO VOCAL	11
2. BOBBY MCFERRIN	14
3. ESTRATÉGIAS DE ANÁLISE (METODOLOGIA)	17
1.1. ARPEJOS	
1.2. IMPROVISAÇÃO ESCALAR	
1.3. SEQUÊNCIAS	
1.4. IMPROVISAÇÃO DISTANTE DO CONTEXTO HARMÔNICO (OUTSIDE)	
1.5. IMPROVISAÇÃO TEMÁTICA (PARÁFRASE)	
1.6. SÍNCOPE E ATRASO (DELAY)	
1.7. REPETIÇÃO DE FRASE	
1.8. ANTECIPAÇÃO	
1.9. RESOLUÇÃO RETARDA	
1.10. IMPROVISAÇÃO MOTÍVICA	
1.11. REHARMONIZAÇÃO	
1.12. APROXIMAÇÃO CROMÁTICA (enclausuramento)	
a) Nota de Aproximação	
b) Nota Alvo	
1.13. ESPAÇAMENTO (PACING)	
4. ANÁLISES	25
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	32
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	34
7. APÊNDICES	38

INTRODUÇÃO

Bobby McFerrin é um cantor que cruzou algumas gerações e ainda se encontra em atividade, como compositor e, principalmente, como cantor. É curioso tentar entender como sua trajetória foi de bares de jazz, improvisando e tocando standards com outros grandes nomes de sua geração, até a "fama" e a explosão do *hit Don't Worry, Be Happy* que o levou a ganhar o Grammy de canção do ano, gravação do ano e melhor vocal *pop* masculino, em 1989.

McFerrin, apesar de ser um dos maiores influenciadores do canto popular e da improvisação vocal moderna, não é muito citado em estudos acadêmicos. É um cantor reconhecido por sua musicalidade, técnica e personalidade e apesar de seu pouco material presente nos estudos encontrados que serviram de base para esta pesquisa, é uma referência musical para muitos cantores e até para os instrumentistas da atualidade.

O intuito do presente estudo é pontuar seu trabalho textualmente e, em algum nível, a capacidade vocal e improvisadora de Bobby McFerrin, ainda que de forma modesta perto da dimensão da obra desenvolvida ao longo de sua trajetória musical.

O solo escolhido tem um significado importante por conta da proporção que o *standard*¹ *Blue Bossa* ganhou, sendo, hoje, um dos mais conhecidos e singelos. O álbum *Play*, gravado ao vivo em 1990, é lançado entre 1991 e 1992 e, apesar da alta qualidade do nível de execução das músicas (muito por conta do nível e da parceria dos dois músicos em questão, Chick Corea e Bobby McFerrin), tem um ambiente de *jam session*², em que nada é muito premeditado, eles apenas escolheram as músicas que os interessavam e tocaram para ver qual seria o resultado.

O álbum foi gravado um ano depois da nomeação de McFerrin ao *Grammy Awards*, sendo assim, já era um artista conhecido no meio da música, tanto instrumental quanto da música *pop*. Apesar da responsabilidade de fazer um álbum que agradasse ao grande público, foi um álbum executado com muitos improvisos e *standards* de jazz.

¹ Standard de Jazz: temas disseminados entre os músicos de jazz para que possam tocar e criar (improvisar) em cima deles da forma mais à vontade possível.

² *Jam Session*: Segundo o *Cambridge Dictionary*, é quando o músico toca sem ter ensaiado previamente ou praticado em grupo, ou seja, saber o que virá

A análise do solo foi feita utilizando, como referência, o trabalho *O Estilo De Improvisação De Kurt Rosenwinkel: Uma Investigação Analítica* de Walter Nery, o livro *How To Improvise* de Hal Crook e o livro *The Jazz Harmony Book* de David Berkman.

1. IMPROVISACÃO VOCAL

Segundo o dicionário de música de Harvard (*Harvard Dictionary Of Music*, 1986. 2003 *by the President and Fellows of Harvard College*. Quarta Edição), a improvisação é a criação de música no curso da performance.

Neste dicionário, entende-se que o conceito de improvisação na música pode variar em alguns graus. A improvisação pode ir desde ter uma composição e acontecer imprevistos na hora, ou, no caso do Jazz, ter uma composição pré-estabelecida com seus momentos para improvisar, até algo que é totalmente novo e criado na hora.

Partindo para a origem e definição da improvisação vocal estudada nesta pesquisa, foi usado com referência o livro *Scat! Vocal Improvisation Techniques*, de Bob Stoloff (STOLOFF. 1999) e o documentário *JAZZ* de Ken Burns (BURNS. 2001). Em ambos, a história de origem da improvisação vocal (muitas vezes confundida com a definição do *Scat Singing*³ e que no Brasil ainda não tem muitos estudos práticos⁴ sobre o tema) aparece quando Louis Armstrong, por acidente, derruba as folhas com a letra da música que estava gravando no estúdio, *Heebie Jeebies*.

O termo *Scat* foi mencionado logo em seguida, como se já tivessem inventado um termo para a solução que Armstrong encontrou na hora de improvisar. Esse termo, diferentemente de apenas improvisação vocal, é usado também para falar sobre o jogo de palavras adotado pelo cantor na época e é muito usado para descrever os improvisos vocais típicos com essa sonoridade das palavras, que ficou extremamente característico de algumas cantoras e cantores que o usaram de forma quase que exclusiva e eterna, como Ella Fitzgerald que, talvez por conta de sua influência de Armstrong, remete a sílabas próximas à língua americana, ou, até mesmo Chet Baker que é lembrado por parecer um trompete com timbre aveludado e o som característico e sílabas mais fechadas, usando a articulação de um trompete de fato, por conta de sua influência em seu próprio instrumento.

³ Improvisação vocal silábica.

⁴ Nos últimos anos, o *Scat* brasileiro vem sendo aprimorado e estudado, como nas publicações do Mestrado *Sambop: O Scat Singing Brasileiro A Partir da Obra de Leny Andrade (1958-1965)*, de Livia Nestrovski, sobre os solos de Leny Andrade e de Dolores Duran, falando sobre suas sílabas usadas e suas referências. Recentemente, Dani e Debora Gurgel publicaram uma série de livros com transcrições de cada instrumento de seu último álbum e, pela primeira vez, foi feito um estudo sobre os *Scats* de Dani Gurgel nas composições do próprio quarteto, com sílabas transcritas e métodos de estudos com explicações sobre os sons delas e suas origens na linguagem do português brasileiro

Todavia, o *Scat Singing* não é o termo que direciona este trabalho, ele é apenas um termo de passagem pela história da improvisação vocal nos Estados Unidos e que é quase impossível de não ser citado em algum estudo do gênero. Há relatos de que Armstrong tenha sido de fato o primeiro cantor a gravar um improviso vocal e, mesmo assim, não se sabe ao certo se realmente foi ele quem inventou a prática de substituir as sílabas da letra de uma música.

Segundo Stoloff⁵ Scat singing é a vocalização de sons e sílabas que são musicais mas não tem tradução literal. Artistas usam estilos diferentes em termos de escolha de sílabas, pois, isso é muito pessoal e normalmente são caracterizadas pelo dialeto que mais interessa à cada um. Como já citado antes, mesmo sem muito material dos primórdios da improvisação vocal no Brasil (que não era uma prática muito comum por conta da tradição da canção), é possível notar uma diferença grande entre as pioneiras, como Dolores Duran que, segundo relatos em sua biografia, foi muito influenciada pela improvisação vocal vinda dos Estados Unidos, e pela cantora Elis Regina, por exemplo.

A prática da improvisação vocal no Brasil foi sendo aprimorada dentro do contexto e das palavras que aqui faziam sentido. A tradição da canção fazia com que a importância da palavra fosse mais característica na voz de intérpretes. Ouvindo Elis Regina, por exemplo, ela tem duas práticas importantes que a definem vocalmente, que vão além da técnica e a teoria, que são elas a sua precisão rítmica (muito caracterizada como seu *Swing*⁶) e a clareza silábica, ou seja, quando Elis Regina improvisava, no fim da gravação de *Águas de Março*⁷, por exemplo, com a própria letra da música, era uma brincadeira com as palavras, feitas como um improviso.

Nos anos mais recentes, a prática do estudo da improvisação vocal na música brasileira ou feita por brasileiras, têm se voltado justamente para o ritmo (que aqui é algo indiscutivelmente importante dados os intermináveis ritmos musicais tão diversos existentes) e para a clareza silábica. Como citou Dani Gurgel⁸.

Eu tenho meu jeito de cantar música brasileira sem letra. Eu não o considero melhor nem pior que qualquer outro: ele é meu, ele é híbrido, ele não é muito convencional. Surgiu de uma inquietação minha: sempre achei que

⁵ STOLOFF, Bob. *Scat! Vocal Improvisation Techniques*, 1999.

⁶ Ritmo executado com a música.

⁷ Música *Águas de Março* do álbum *Elis e Tom*, MGM Studios, Los Angeles, Califórnia. 1974.

⁸ GURGEL, Dani e Debora. *Rodopio. Da Pá Virada*. 2018.

as sílabas geralmente usadas pro scat soavam demais como jazz e como a língua inglesa. (GURGEL, Dani. Rodopio, Da Pá Virada, São Paulo. 2018, p. 13.)

Gurgel fala sobre a necessidade da pesquisa de uma adaptação para o estudo da prática vocal em música brasileira e cita a diferença fonética entre os ritmos das duas línguas (inglês e português), que afetam muito em termos de fala e de cultura, uma língua sendo mais terciada (o inglês) e a outra mais binária, com menos redução de sons e mais sincopada segundo Mário de Andrade⁹.

Nos tempos modernos em que música, cultura, viagens e internet são ilimitados em alguns aspectos, houve a possibilidade de que pesquisas vocais pessoais de pessoas como Bobby McFerrin se tornassem possíveis. A improvisação de McFerrin vai além de scats e sílabas. Além disso, ele conta bastante com o uso de técnicas estendidas¹⁰ e efeitos sonoros de seus equipamentos

⁹ ANDRADE, Mário, 2012, p. 64.

¹⁰ Técnicas estendidas, ou técnicas expandidas, é toda forma não tradicional de se utilizar o instrumento respeitando suas possibilidades físico-acústicas (PONTES, Vânia Eger. Técnicas expandidas – Um estudo de relações entre comportamento postural e desempenho pianístico sob o ponto de vista da ergonomia. Florianópolis, 2010. 135p. Dissertação (Mestrado em performance). UDESC, Florianópolis, 2010.

2. BOBBY MCFERRIN

Robert Keith McFerrin Jr. (Bobby McFerrin) nasceu em New York, no dia 11 de Março de 1950 (70 anos). McFerrin é filho do renomado barítono operístico, Robert McFerrin. É conhecido por sua grande extensão vocal, de quatro oitavas, efeitos e controle vocal, McFerrin é um cantor e músico completo, ficou famoso no mundo pop com seus efeitos e arranjo vocal feito em sua música *Don't Worry Be Happy*.

Além das performances ao vivo, McFerrin criou álbuns em que é o único músico, cantando e simulando instrumentos. É também capaz de entoar canto difônico - prática muito comum em regiões asiáticas como Tuva - em que o cantor produz intervalos harmônicos e acordes a partir de uma só voz. Pelo fato de alternar falsete rapidamente com profundas notas graves, McFerrin pode soar como se fosse dois ou três cantores.

Filho de cantores de ópera, McFerrin foi treinado para ser pianista, mas em 1977 ele se decidiu pelo canto. Ele trabalhou durante algum tempo com Jon Hendricks e realizou sua primeira gravação para o selo Elektra Musician em 1982.

No ano seguinte ele começou a realizar apresentações como solista desacompanhado e em 1984 realizou o álbum *The Voice*. Em 1988, McFerrin teve um grande sucesso com *Don't Worry, Be Happy* e ganhou três *Grammys*, *best male pop vocalist*, *best song* e *record of the year*.

Depois, ele se manteve discreto, conduzindo orquestras clássicas, criando o conjunto *Voicestra* com outros cantores e gravando de forma irregular para os selos EMI e *Blue Note*. Na metade dos anos 90 em diante, McFerrin realizou várias gravações para o selo Sony, só retornando para a Blue Note em 2002 quando lançou *Beyond Words*.

Além da sua carreira vocal sempre performando, McFerrin foi nomeado em 1994 como presidente criativo da Saint Paul Chamber Orchestra. Ele fez visitas regulares como regente convidado de orquestras sinfônicas nos Estados Unidos e no Canadá. Nas suas aparições em concertos combinou a realização de peças clássicas com seu próprio e único estilo de improvisação vocal, muitas vezes com a participação do público e da orquestra. Por exemplo, os seus concertos terminam muitas vezes com McFerrin a reger a orquestra numa versão a capella de "William Tell Overture", na qual os membros da orquestra cantam as suas partes musicais no estilo vocal de McFerrin, em vez de tocar as suas partes nos seus instrumentos.

McFerrin também participa de vários programas de educação musical, e faz aparições voluntárias como professor de música convidado e palestrante em escolas públicas de todos os Estados Unidos. McFerrin tem um filho, Taylor, e pai e filho têm colaborado em diversas iniciativas musicais.

O principal projeto de McFerrin é solo, que foi o primeiro meio a ser apresentado para o público e gravado. Nos primeiros álbuns é apenas ele e alguns convidados em algumas músicas. Em seu site, McFerrin conta como foi seu processo até ter confiança e autoconhecimento suficientes para poder gravar um álbum e cantar em frente de um público inteiro sozinho, apenas ele com ele mesmo. Ele foi inspirado por músicos solistas, como o que ele mesmo citou, por seu trabalho impecável da época, Keith Jarrett.

Depois de algum tempo de questionamentos, ele se deu conta de que era aquilo que ele queria e se tinha algo de bom para contribuir com essa vulnerabilidade, de estar sozinho em um palco, que tanto o encantava, era indo atrás das pesquisas práticas e pessoais para conseguir isso.

Durante esse processo de pesquisa pessoal sobre sua própria capacidade vocal, Bobby McFerrin conta que teve um longo período de entrar em um quarto, ligar o gravador e cantar, antes de se sentir confortável de cantar na frente dos outros. Algo que foi desafiador por conta de seu desconforto em cantar com outras pessoas na casa, portanto, ele esperava um momento em que a casa estivesse vazia para fazê-lo e esse processo de estudo, dedicação e auto conhecimento diários durou seis anos. Nos dois primeiros anos, segundo ele, McFerrin ouvia apenas a si mesmo para que pudesse encontrar sua própria voz.

Dessa maneira ele encontrou algumas das técnicas inovadoras em que ele usa ou usou durante sua jornada musical, como canto polifônico (cantar mais de uma nota de uma vez), assim é possível entender também, como foi feito seu trabalho em duo com Chick Corea ter sido tão bem efetuado, também podendo entender como foi feito o uso das técnicas estendidas¹¹, no próprio solo transcrito neste estudo.

¹¹ PONTES, 2010.

Discografia (Site Oficial):

álbum	ano	músicos	gravadora
Bobby McFerrin	1982	convidados (H. B. Bennett, Victor Feldman e Phoebe Snow)	Elektra/Asylum
The Voice	1984	<i>solo</i>	Elektra/Asylum
Spontaneous Inventions	1986	<i>solo</i> e convidados (Herbie Hancock, Jon Hendricks, Manhattan Transfer, Wayne Shorter e Robin Williams)	Manhattan/Blue Note
Simple Pleasures (Don't Worry, Be Happy)	1988		EMI/Manhattan
Medicine Music	1990	convida Voicestra	EMI
Play (Live)	1991	Chick Corea	Blue Note
Hush	1992	Yo-Yo Ma	Sony Classical
Paper Music	1995	St. Paul Chamber Orchestra	Sony Classical
Bang! Zoom	1995		
Circlesongs	1997	Voicestra	Sony Classical
Beyond Words	2002	Chick Corea, Richard Bona, Omar Hakim e Cyro Baptista	Blue Note
VOCAbuLarieS	2010	Bobby McFerrin <i>and human voices</i> convidadas	Universal Classics & Jazz (Decca/Emarcy)

Tabela feita de acordo com o site oficial de Bobby McFerrin.¹²

¹² <http://bobbymcferrin.com/home/>

3. ESTRATÉGIAS DE ANÁLISE (METODOLOGIA)

Nas estratégias de análise foi usado, como base, o trabalho *O Estilo De Improvisação De Kurt Rosenwinkel: Uma Investigação Analítica* de Walter Nery. Também foram usados os livros que estão nas referências bibliográficas. Aqui serão apresentados exemplos dos tópicos que serão utilizados para a análise do improviso de Bobby McFerrin sobre o tema *Blue Bossa* de Kenny Dorham.

1.1. ARPEJOS

Arpejos (*broken chords*) são elementos de improvisação que possuem um número limitado de notas. São objetivos e podem definir a qualidade musical do solista em questão. No caso da voz, há um nível de dificuldade maior por conta dos saltos a serem cantados.

Com sua aplicação, podem ser o seguinte:

a) Arpejos que contém somente notas do acorde em questão.



Na figura 1 (abaixo), podemos ver as notas Fá, Lá, Dó e Mi, que compõem o arpejo de Fmaj7.

b) Arpejos que contém tensões do acorde.



Figura 2: Arpejos que contém notas de tensão do acorde em questão

c) Arpejos que contém notas que chocam com as do acorde (no caso Bb e Eb).



Figura 3: Arpejos que contém notas que chocam com as do acorde

1.2. IMPROVISACÃO ESCALAR

Muitos músicos de jazz se concentram no uso da improvisação escalar, tanto sobre um determinado acorde quanto sobre vários acordes em uma progressão. As notas de uma escala poderão soar consonantemente sobre os acordes ou não. Esta questão depende do improvisador.

Este tópico foi dividido em:

a) escalas diatônicas:



Figura 4: escala diatônica de Dó maior.

b) escalas não-diatônicas:



Figura 5: escala não diatônica de tons inteiros.

1.3. SEQUÊNCIAS

Desde o período do Bebop e do Hard Bop os músicos de jazz vem utilizando as sequências, que nada mais são que a transposição de um determinado motivo musical. o tópico foi separado nos seguintes itens:

Tipo 1

a) Sequência de frase transposta, com o mesmo ritmo.

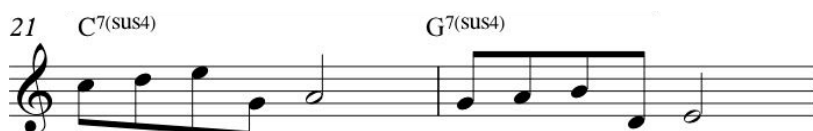


Figura 6: Sequência onde a frase é transposta com os mesmos ritmos

b) intervalos não alterados



Figura 7: Sequência onde os intervalos não são alterados (sequência real)

c) intervalos são alterados para permanecerem na tonalidade

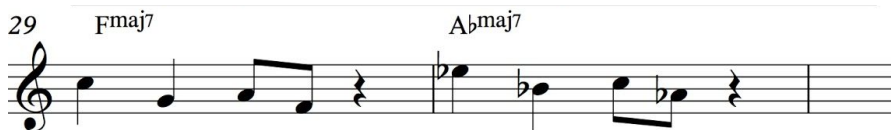


Figura 8: Sequência onde os intervalos são alterados para permanecerem dentro da tonalidade (sequência tonal)

Tipo 2

Sequência com frase transposta

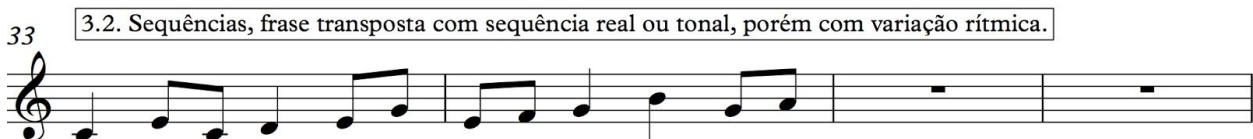


Figura 9: Sequência onde a frase é transposta como uma sequência real ou tonal com variação rítmica.

Tipo 3



Figura 10: Sequência onde a frase não é transposta nota por nota mas mantém uma certa semelhança com a original.

1.4. IMPROVISACÃO DISTANTE DO CONTEXTO HARMÔNICO (OUTSIDE)

Uma ferramenta comum usada na improvisação, é o distanciamento momentâneo daquele que está improvisando da harmonia da qual ele está

improvisando. Neste caso, o improvisador poderá voltar, no devido momento ao contexto dos acordes, justificando sua saída e criando um contraste, que é uma característica de improvisadores experientes.

Improvisação outside:



Figura 11: exemplo de improvisação outside. Gb maior em cima do acorde de Fmaj7.

1.5. IMPROVISACÃO TEMÁTICA (PARÁFRASE)

Improvisação com tema ou partes isoladas dele é usado como base para o improviso.

Exemplo de Paráfrase:



Figura 12: Trecho da melodia de *How Deep Is The Ocean* por Kurt Rosenwinkel¹³.

Também é possível fazer variações do tema segundo os critérios de:

a) Adição



Figura 13: Improvisação Temática com adição de notas à melodia. Os 2 primeiros compassos são de melodia e os outros 2, a mesma melodia com adição de notas.

¹³ NERY, Walter. 2008. p. 51.

b) modificação



Figura 14: Improvisação Temática com modificação do conteúdo rítmico

c) ornamentação:



Figura 15: Improvisação Temática com ornamentação ou embelezamento do contorno geral.

1.6. SÍNCOPE E ATRASO (DELAY)

É um fundamento comum do jazz e da música popular em geral em que o *delay* - quando se toca atrás do tempo, deixando a sensação de que as notas estivessem sendo executadas do que o esperado - também pode ser ouvido em discos de jazz. Em uma música em que a fórmula de compasso é mais comum (como 4/4) a síncope ocorre acentuando os tempos fracos ou as subdivisões:¹⁴

6. Síncope e Atraso a) acentuação das notas nos tempos fracos.

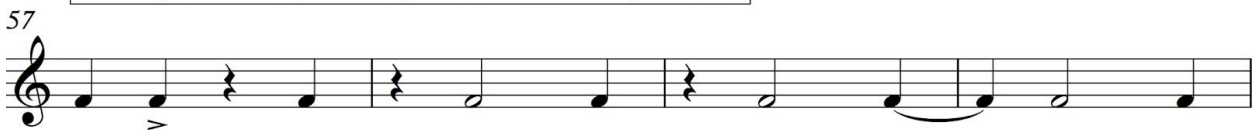


Figura 16: Exemplo de Síncope com acentuação de notas nos tempos fracos

ou

6. Síncope e Atraso a) acentuação das notas nos contratempos dos compassos.

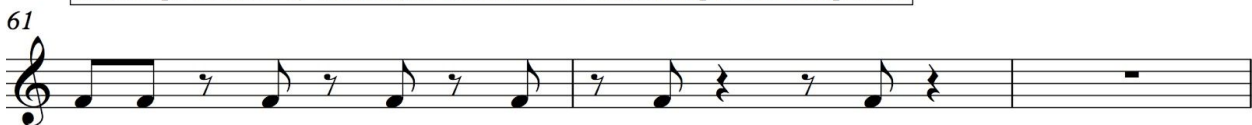


Figura 17: Exemplo de síncope com acentuação das notas nos contratempos do compasso.

¹⁴ A síncope é um importante elemento rítmico que é criado acentuando-se algumas subdivisões do compasso que geralmente não são acentuados. Dessa forma, há a sensação de que a pulsação foi deslocada. (Crook, 2005 p. 125)

1.7. REPETIÇÃO DE FRASE

Essa ferramenta prende a atenção do ouvinte em uma determinada melodia e a faz com que seja lembrada.

Tipo 1



Figura 18: Exemplo de repetição literal do trecho.¹⁵

Tipo 2

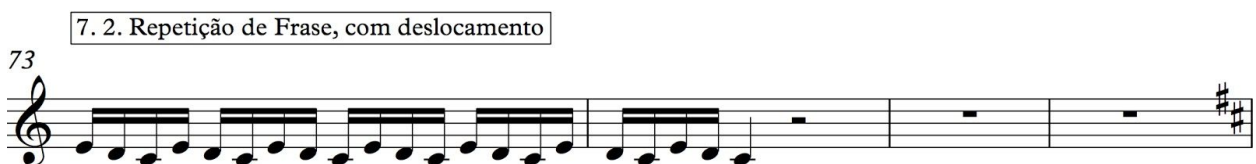


Figura 19: Exemplo de repetição de frase com deslocamento, onde o motivo é repetido em tempos diferentes.¹⁶

Tipo 3



Figura 20: Exemplo de repetição de uma mesma nota.¹⁷

¹⁵ Exemplo extraído do solo de Sonny Rollins na música *Playin' in the Yard* do disco *Next Album* (Milestone MSP9042)

¹⁶ Exemplo extraído do solo de Pat Martino na música *Sunny* (Robert Hebb) do disco *Pat Martino / Live!* (Muse Records MCD 5026)

¹⁷ Exemplo extraído do solo de Michael Brecker na música *Original Rays* do disco *Michael Brecker* (MCA B000002044)

1.8. ANTECIPAÇÃO

Ato de executar uma frase ou motivo onde as notas pertencem a um acorde que ainda será executado. Este expediente é muito comum em cadências que vão da dominante para a tônica (V para I) ou subdominante para a tônica (IV para I):



Figura 21: Exemplo de antecipação.¹⁸

1.9. RESOLUÇÃO RETARDADA

Ao contrário da Antecipação, essa técnica é quando ocorre a mudança de acorde e a improvisadora, continua tocando a harmonia do acorde anterior.



Figura 22: Exemplo de resolução retardada.

1.10. IMPROVISAZÃO MOTÍVICA

Momento da improvisação em que a pessoa que está improvisando faz uso de motivos musicais. O uso desses motivos pode ser feito de diversas formas, que pode ser separado nos seguintes tópicos:

- repetição: repetição literal do motivo, sem deslocamento de tempo
- transposição: pode ser transposto para outra escala.
- mudança de modo: por exemplo, motivo transportado para outro modo.

¹⁸ Figura extraída do trabalho de Walter Nery sobre a improvisação de Kurt Rosenwinkel.

- d) fragmentação: reduzido na quantidade dos elementos formadores do motivo
- e) expansão: pode ser feita tanto de forma rítmica (ex: semínima vira mínima) quanto de forma melódica (ex: terça vira sexta). Ou seja: Figura rítmica ou intervalo melódico.
- f) redução: Também pode ser feita tanto de maneira rítmica quanto melódica. Sendo o contrário da expansão, neste caso, o que era longo se torna mais curto e a altura do intervalo diminui. Ex: Colcheia vira semicolcheia (rítmica). Quarta justa vira segunda maior (melódica).
- g) adição: prefixo (nova figura é adicionada antes do motivo), sufixo (nova figura é adicionada depois do motivo) e interna (quando a adição da figura é feita no meio do motivo).
- h) ornamentação: adição de ornamento sem descaracterizar o motivo.
- i) inversão: quando o que era ascendente se torna descendente e vice-versa.
- j) retrogradação: motivo executado de trás para frente.
- k) retrogradação invertida: combinação dos dois itens anteriores.
- l) deslocamento: quando o motivo sofre mudança de posição no tempo.



Figura 23: Exemplo de improvisação motívica.

1.11. REHARMONIZAÇÃO

Ocorre quando a improvisação é executada em um determinado trecho com base numa re-harmonização da harmonia original (Nery, 2008).

11. Re-Harmonização Original:

87 Dm⁷ G⁷ C^{maj7} C^{maj7}

Re-Harmonizado:

91 G⁷ D^{b7} C(#11) C^{maj7}

Figura 24: Exemplo de Re-harmonização.

1.12. APROXIMAÇÃO CROMÁTICA

a) Nota de Aproximação

Segundo Hal Crook¹⁹, uma área muito importante para um bom improvisador identificar a função de algumas notas da melodia como notas de aproximação e outras como nota alvo. Análises neste contexto ajudam o improvisador a aprender como preparar e resolver as notas da melodia, assim como criar tensão e relaxamento na linha melódica.

Sendo assim, a nota de aproximação pode descrever ou definir a melodia que prepara a nota alvo ou outra nota de aproximação. Normalmente é movida por meio tom (intervalo de segunda menor) ou um tom (intervalo de segunda maior) até a nota alvo. Uma nota de aproximação é constantemente ouvida e sentida menos pronunciada do que a nota alvo mas o oposto pode ocorrer. Normalmente sua duração é curta mas pode ser longa.

Nota de Aproximação enclausuramento

95

Figura 25: Exemplo de nota de aproximação e enclausuramento.

¹⁹ CROOK, Hal. Ready, Aim, Improvise. 1999, p. 121.

b) Nota Alvo

Normalmente uma nota que é parte da harmonia ou tensão disponível²⁰ em casos especiais, pode ser uma nota não-harmônica mas se caracteriza por ser a nota de chegada.



Figura 26: Exemplo de nota alvo.

1.13. ESPAÇAMENTO (PACING)

É o controle da quantidade de tocar e descansar em um solo improvisado.²¹ Este tópico é sobre a importância das pausas na construção de um solo. Assim como a fala, o solo é o momento em que o improvisador pode passar sua mensagem de forma mais clara e com ênfase apenas em seu discurso. Portanto, esse tópico é muito importante para analisar como o solista estabelece a relação entre silêncio e atividade musical.

Espera-se portanto, que esse tópico seja perceptível na construção do discurso de um bom improvisador, esse tópico deixa claro a construção equilibrada das frases musicais.



Figura 27: Exemplo de Espaçamento. A pausa é o respiro.

²⁰ CROOK. 1999. p. 122.

²¹ CROOK, Hal. *How to Improvise*, 1993. p. 17.

4. ANÁLISES

Uso de Motivos: principal motivo desenvolvido ao longo de todo o solo. Ele é demonstrado logo na primeira frase e desenvolvido até boa parte do solo.

Blue Bossa - Bobby McFerrin (Solo Transcription)

album play with Chick Corea

♩ = 250

Kenny Dorham

Motivo 1

Repetição do Motivo com redução

Variação do Motivo

Variações do Motivo (espelho)

Figura 28: Motivo 1 - solo

Primeiras variações do motivo:

Variações do motivo

Figura 29: variação motivo 1 descendente.

Improvisação Escalar:

Em marrom, podemos ver o uso de escalas diatônicas

Improvisação escalar diatônica

Começo da Frase

Improvisação escalar diatônica

Aproximações

Improvisação escalar diatônica

Motivo Rítmico

Figura 30: frase escalar com aproximações.

Em vermelho, podemos ver o uso de **notas de aproximação**

The image shows a musical score in G minor (one flat) with four staves of music. The first staff (measures 25-28) features chords Ebm7, Ab7, and Dbmaj7. It includes annotations for 'Improvisação escalar diatônica', 'Fim da Frase', and 'Começo da Frase'. The second staff (measures 29-32) features chords Dm7(b5), G7(#9), Cm, and Dm7(b5). It includes annotations for 'Improvisação escalar diatônica', 'Frase construída aproximações', and 'Pausa/respiro'. The third staff (measures 33-36) features chords Cm and Fm. It includes annotations for 'Improvisação escalar diatônica' and a triplet of notes. The fourth staff (measures 37-40) features chords Dm7(b5), G7(#9), and Cm. It includes annotations for 'Motivo Rítmico', 'Pedal Rítmico', and 'Nota: Fundamental do acorde'. Red circles highlight specific notes in the first three staves, and red text below the fourth staff identifies notes as the 7th, 4th, and fundamental of the chords.

Figura 31: improvisação escalar com cromatismos e nota pedal

No fim desta sessão, é possível observar o uso de um pedal em uma nota, apoiada por uma **ideia rítmica**.

Continuação do uso do pedal e continuação do desenvolvimento do motivo principal até o fim da frase.

Figure 32 shows a musical score in G minor with a 4/4 time signature. The score is divided into three systems of measures:

- System 1 (Measures 41-44):** Chords are Ebm7, Ab7, and Dbmaj7. Annotations include "Nota: 3a Maior do acorde" (3rd major note of the chord) in red above the Ab7 chord and "Nota: 6a Maior do acorde" (6th major note of the chord) in red below the Ebm7 and Dbmaj7 chords. A blue box with the number "4" is placed above measure 49.
- System 2 (Measures 45-48):** Chords are Dm7(b5), G7(#9), Cm, Dm7(b5), and G7(#9). Red circles highlight specific notes in measures 45, 46, 47, and 48.
- System 3 (Measures 49-52):** Chords are Cm and Fm. A red bracket labeled "Fim de frase" (End of phrase) spans measures 51 and 52.

Figura 32: aproximações e nota pedal

Continuação do desenvolvimento do principal motivo, que desta vez, aparece de forma ascendente, o oposto de alguns compassos anteriores.

Figure 33 shows a musical score in G minor with a 4/4 time signature, continuing from Figure 32. The score is divided into three systems of measures:

- System 1 (Measures 53-57):** Chords are Dm7(b5), G7(#9), Cm, and Ebm7. Annotations include "Motivo ascendente transposto" (Transposed ascending motif) in blue above measures 54-56 and "Motivo com variações melódicas" (Motif with melodic variations) in blue above measures 57-58.
- System 2 (Measures 58-61):** Chords are Ab7, Dbmaj7, and Dm7(b5). An annotation "Motivo rítmico transposto" (Transposed rhythmic motif) in blue is placed above measures 59-61.
- System 3 (Measures 62-65):** Chords are G7(#9), Cm, Dm7(b5), and G7(#9). An annotation "improvisação rítmica" (Rhythmic improvisation) in blue is placed above measures 62-64. A red bracket labeled "Fim de frase" (End of phrase) spans measures 64 and 65.

Figura 33: Motivo Ascendente Transposto

Nesta parte ainda podemos ver a continuação do desenvolvimento do **motivo**, a utilização de **notas de aproximação**, que continuam dentro da **improvisação escalar diatônica**. Aqui aparece também o uso de antecipações de notas longas (que podem ser consideradas notas alvo) e o desenvolvimento melódico do improvisador (McFerrin) em cima de um pedal harmônico sugerido pelo acompanhador (Chick Corea).

The image displays a musical score in G minor, measures 65 to 81. The score is annotated with various musical concepts:

- Measure 65:** Chords Cm and Fm. Notes are circled in red and blue.
- Measure 69:** Chords Dm^{7(b5)}, G^{7(#5)}, and Cm. Notes are circled in red.
- Measure 73:** Chords Ebm⁷, Ab⁷, and Dbmaj⁷. A section of notes is circled in red and labeled "Improvisação escalar diatônica".
- Measure 77:** Chords Dm^{7(b5)}, G^{7(#9)}, Cm, Dm^{7(b5)}, and G^{7(#9)}. Notes are circled in blue and labeled "Antecipação".
- Measure 81:** Chords Cm and Fm. Notes are circled in red and blue.

Key annotations include:

- "Aqui o acompanhamento reharmoniza (pedal)" in red text below measure 73.
- "Uso de fundamentais, 4as justas e 9a com antecipações" in red text below measure 77.
- "Fundamentais e terças. Notas do acorde." in red text below measure 81.
- "Arpejos com aproximações" in blue text below measure 81.

Figura 34: aproximações, motivo, antecipações e improvisação escalar diatônica.

Chegando ao fim de mais um chorus²², podemos notar a continuação do desenvolvimento do motivo 1 e agora, podemos notar mais uma transição feita com pedal melódico que se desenvolve de forma rítmica (mais uma vez).

Figura 35: motivo e nota pedal.

²² *chorus* é a sessão repetida que contém as ideias musicais e os motivos líricos da canção. Em canções mais comuns, são tipicamente repetidos pelo menos duas vezes (*MasterClass. Music 101. Nov. 2020*). No Jazz, é também a forma como a música é construída, seguindo a mesma harmonia, mesmo quando a melodia não está sendo tocada. É onde, normalmente, ocorrem os improvisos.

Depois da transição feita com o **pedal melódico**, fazendo uso de uma **ideia rítmica**, a continuação desse chorus até chegar ao próximo, é inicialmente feita com o uso de **efeitos**, como por exemplo o *rulo*²³ feito com a própria língua e, logo em seguida, um breve uso (de quatro compassos), de latidos. as notas continuam definidas até chegarem ao próximo chorus, trazendo um novo **motivo** a ser desenvolvido.

105 Ebm7 Ab7 Dbmaj7

Efeitos com a voz Técnicas estendidas

109 Dm7(b5) G7(#9) Cm Dmaj7(b5) G7(#9)

Latidos

113 Cm Fm

Motivo 2 Motivo Transposto

117 Dm7(b5) G7(#9) Cm

Variações rítmicas Mesmo Motivo Motivo Reduzido Motivo Transposto e invertido

121 Ebm7 Ab7 Dbmaj7

Variações rítmicas Mesmo Motivo Arpejos e escalas Motivo Inverso

125 Dm7(b5) G7(#9) Cm Dm7(b5) G7(#9)

Desenvolvimento do Motivo Transposto Reduzido

Figura 36: Efeitos (Tecn. Estendidas) e novo motivo

Este novo **motivo**, é desenvolvido da mesma forma como o outro, com variações, em sua maioria rítmicas, mas que também ocorrem de forma melódica, com arpejos diatônicos, expansão e diminuição (redução) do motivo.

²³ efeito usado por bateristas para ter a sensação de repetidas batidas em formato de rolo. Neste caso, no canto, ele é produzido pela língua, também em formato de rolo, repetidamente.

4

129 Cm Improviso rítmico Fm repetição

133 Dm^{7(b5)} G^{b7(#9)} Cm Ebm⁷ repetição variação

138 Ab⁷ D^bmaj⁷ Dm^{7(b5)} motivo e repetição

142 G^{7(#9)} Cm Dm^{7(b5)} G^{7(#9)} Fim do solo

Figura 37: ideia rítmica e pedal na nota fundamental.

Na última parte do improviso o solo é rítmico e aparentemente sem definição das notas. Segue a linearidade do desenvolvimento de motivos parecidos que foram apresentados durante a execução de todo o solo e que, agora, ocorrem com repetição e variação, da mesma forma como o restante do solo, seguindo o Motivo Rítmico.

Desta vez, o fim do chorus continua em direção do desenvolvimento do mesmo motivo mas que agora já não tem um uso escalar ou de arpejos, mostrando a harmonia, segue apenas de forma rítmica, com um pedal na fundamental dos acordes em execução.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O solo de McFerrin, em *Blue Bossa*, de Kenny Dorham, em sua maioria, faz o uso de alguns dos tópicos abordados no capítulo anterior à ele, como por exemplo: o uso de Motivos, logo nos primeiros compassos, e que se seguem até o fim do solo (circulado em azul). Bastante uso de técnica de improvisação escalar diatônica, em sua maioria (escrita em marrom).

Frases longas, com espaço curto entre as respirações, início e fim em lugares diferentes entre si (as frases não começam todas nos mesmos lugares, sempre em lugares diferentes) e os tempos de respiro tanto musical quanto físico (para recuperação do fôlego) são curtos (menos de um compasso), tornando as frases complexas, principalmente em termos de técnica vocal.

As frases, apesar de longas, mostram a maturidade do improvisador, com uso de elementos simples como motivos e suas variações, improvisação escalar diatônica, sincopa, atraso, antecipação, frases longas e pausa para respiro. Além disso, a tessitura é de três oitavas e uma sexta maior (de C2 até A5, quase quatro oitavas), que também reafirma a compreensão da própria capacidade vocal de McFerrin.

Alguns dos elementos que ele usa pouco mas que também foram importantes para colorir e continuar o interesse por ouvir o solo: Usa **paráfrase** citando o próprio tema em questão, nos últimos chorus de improviso. As notas com "X" ao final do solo, não tinham altura definida (compasso 130). Uso incansável de enclausuramento e aproximações cromáticas e notas alvo. Aproveitamento de deslocamento rítmico.

Tópicos notados ao longo do desenvolvimento do solo: seu desenvolvimento linear, com poucos saltos, bastante desenvolvimento escalar, por graus conjuntos e fazendo uso de "apogiaturas" e "bordaduras", que aparecem como notas de aproximação, e em muitos momentos, com notas aproximação dupla. Frases longas, espaçamento curto entre elas mas frases de, predominantemente, 10 a 16 compassos.

Solo, em sua maioria é de desenvolvimento rítmico. Um considerável uso de deslocamentos. Muitas repetições e uso de síncopa, muito diatônico. Ele faz uso essencialmente escalar e diatônico, mais do que de tensões, porém, faz um bom aproveitamento de notas de aproximação e notas alvo. Por fim, faz um brilhante uso de técnicas estendidas do meio para o fim do solo, dando continuidade à ferramentas interessantes no solo.

Sua sonoridade é única não só por suas pesquisas vocais mas também por sua coragem e vontade de experimentar ferramentas pouco usuais e pouco desenvolvidas (principalmente na música popular) como o uso de técnicas estendidas e de diferentes regiões de sua tessitura vocal (de quatro oitavas).

Sua sonoridade é limpa e executa as ideias com muita clareza e *swing*. Aparentemente equipamentos simples porém, muito bons, que amplificam a forma como ele transmite os pensamentos musicais. Enfim, fraseado que foi fiel à suas ideias, que foram muito bem desenvolvidas, do começo ao fim do solo.

Esse foi apenas um dos solos de McFerrin e que, com apenas esse solo, é possível compreender sua capacidade musical e sua coerência no discurso como improvisador. Um discurso que se manteve interessante e cheio de ferramentas que se misturavam umas com as outras e o faziam desenvolver as mesmas ideias do começo até o fim do solo. Pouquíssimas ideias que foram muito bem distribuídas ao longo da construção de seu solo.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1.14. Livros, teses e artigos:

HOBBSAWM, Eric J. História Social do Jazz. Rio de Janeiro, 1989.

NESTROVSKI, Livia S. Sambop: O Scat Singing Brasileiro a Partir da Obra de Leny Andrade (1958-1965), Rio de Janeiro, 2013.

FILHO, Walter N. O Estilo De Improvisação De Kurt Rosenwinkel: Uma Investigação Analítica, São Paulo, 2008.

President and Fellows Of Harvard College. Harvard Dictionary Of Music, 1986. Fourth Edition, Publication, 2003.

CROOK, Hal. *How To Improvise, An Approach To Practicing Improvisation, Advanced Music*, 2005.

CROOK, Hal. *Ready, Aim, Improvise! Exploring The Basics Of Jazz Improvisation*, 1999.

BERKMAN, David. *The Jazz Harmony Book*, Sher Music Co., Petaluma, CA, 2013.

GURGEL, Dani e Debora. Rodopio, Partituras Para Voz, Da Pá Virada, São Paulo, primeira edição, 2018.

PONTES, Vânia Eger. Técnicas expandidas – Um estudo de relações entre comportamento postural e desempenho pianístico sob o ponto de vista da ergonomia. Florianópolis, 2010. 135p. Dissertação (Mestrado em performance). UDESC, Florianópolis, 2010.

DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. - Handbook of qualitative research. London, Sage Publication, 1994.

1.15. Livros Sobre Improvisação Vocal:

STOLOFF, Bob. *Scat! Vocal Improvisation Techniques*. Gerard & Sarzin Publishing Co. 1996. Segunda edição 1999.

WEIR, Michele. *Vocal Improvisation*. Advance Music. 2001.

NIEMACK, Judy. Hear It and Sing It! EXPLORING MODAL JAZZ. Second Floor Music. 2004.

STOLOFF, Bob. *Blues Scatitudes: Vocal Improvisations on the Blues*. Music Sales. 2003.

BERMEJO, Mili. *Jazz Vocal Improvisation: An Instrumental Approach*. Berklee Press Publications. 2017.

GOODMAN, Gabrielle. *Vocal Improvisation, Techniques in Jazz, R&B and Gospel improvisation*. Lois Fiore. 2010.

1.16. Notícias:

BURNS, Ken. JAZZ, 2001. (Documentário - minissérie)

<https://www.yumpu.com/en/document/view/9912074/september-2012-the-new-york-city-jazz-record>

<https://www.yumpu.com/en/document/read/9912074/september-2012-the-new-york-city-jazz-record> September 2012 - The New York City Jazz Record

<https://www.jazz.org/events/t-9034/Bobby-McFerrin/> Lincoln Center

https://psyche.co/ideas/the-jazz-singers-mind-shows-us-how-to-improvise-through-life-itself?mc_cid=0eb627bd88&fbclid=IwAR0ZCr1C85VqUIYgmo-15uiXoGEy_G3EvMGLYK2MSazzBCp1WTNAdsLH_hg Jazz Singers

<https://jazztimes.com/features/columns/an-introduction-to-scat-singing/> Introduction to Scat Singing - Jazz Times (How To Doo Bah)

<https://online.berklee.edu/store/product?product%5Fid=29186460&category%5Fid=23&usca%5Fp=t> Vocal Improvisation: An Instru-Vocal Approach for Soloists Groups and Choirs

1.17. Artigos Online:

https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&as_sdt=0%2C5&q=improvisação+vocal&oq=improvisação+

<https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/9367> A voz instrumental: perspectiva dos cantores de jazz sobre a interpretação e improvisação

http://sacom.org.ar/v2016/sites/default/files/38.Agostini_Storolli.pdf movimento e improvisação vocal

<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/scat-singing-definition-jazz-history-louis-armstrong-ella-fitzgerald-cab-calloway-slavery-african-americans-a8607061.html> Scat Singing

<https://search.proquest.com/openview/5b430221f5e1ecddd4412a5897ea4b19/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> *a pedagogical approach to jazz singing that incorporates instrumental techniques* ****

1.18. Vídeos:

Playlist: *For The Vocalists*, da Jazz At Lincoln Center's Jazz Academy. Última atualização 9 de novembro de 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=DWM6Qu-q-Xs&list=TLPQMDUxMDIwMjDbPZ5JbW4X7g&index=3> Interview

<https://www.youtube.com/watch?v=99NcaKWMMAKo&list=TLPQMjcwOTIwMjCphNqn5mcWrA&index=2>

<https://www.youtube.com/watch?v=jMZv5K9Jo70&list=TLPQMjcwOTIwMjCphNqn5mcWrA&index=2>

Entrevista:

<https://www.youtube.com/watch?v=puFj0qW0iCU&list=TLPQMDUxMDIwMjDbPZ5JbW4X7g&index=2>

Bobby: The Art Of Improvisation <https://www.youtube.com/watch?v=AlIVoVRx1tA>

"Warm ups, improvising, learning songs, leading jam sessions, transcribing music, drawing inspiration from the masters: check out these videos for inspiration on how to become a great vocalist!"

1.19. ÁLBUNS

RHIANNON. *Flight: Rhiannon's Interactive Guide To Vocal Improvisation. Taking Flight/Soaring.* Rhiannon Music. 2000.

2. APÊNDICES

2.1. TRANSCRIÇÃO DO SOLO *BLUE BOSSA*

Blue Bossa - Bobby McFerrin (Solo Transcription)

album play with Chick Corea

Kenny Dorham

$\text{♩} = 250$

A Cm Fm

5 $\text{Dm}7(\text{b}5)$ $\text{G}7(\#\text{9})$ Cm

9 $\text{Ebm}7$ $\text{Ab}7$ $\text{D}\flat\text{maj}7$

13 $\text{Dm}7(\text{b}5)$ $\text{G}7(\#\text{9})$ Cm $\text{Dm}7(\text{b}5)$ $\text{G}7(\#\text{9})$

B Cm Fm

21 $\text{Dm}7(\text{b}5)$ $\text{G}7(\#\text{9})$ Cm

25 $\text{Ebm}7$ $\text{Ab}7$ $\text{D}\flat\text{maj}7$

29 $\text{Dm}7(\text{b}5)$ $\text{G}7(\#\text{5})$ Cm $\text{Dm}7(\text{b}5)$ $\text{G}7(\#\text{9})$

C Cm Fm

37 $\text{Dm}7(\text{b}5)$ $\text{G}7(\#\text{9})$ Cm

2

41 Ebm7 Ab7 Dbmaj7 /

45 Dm7(b5) G7(#9) Cm Dm7(b5) G7(#9)

49 **D** Cm / Fm /

53 Dm7(b5) G7(#9) Cm / Ebm7

58 Ab7 Dbmaj7 / Dm7(b5)

62 G7(#9) Cm Dm7(b5) G7(#9)

65 **E** Cm / Fm /

69 Dm7(b5) G7(#5) Cm /

73 Ebm7 Ab7 Dbmaj7 /

77 Dm7(b5) G7(#9) Cm Dm7(b5) G7(#9)

81 **F** Cm / Fm /

85 Dm7(b5) G7(#9) Cm f

89 Ebm7 Ab7 Dbmaj7 f

93 Dm7(b5) G7(#9) Cm Dm7(b5) G7(#9)

97 **G** Cm f Fm f

101 Dm7(b5) G7(#9) Cm f

105 Ebm7 Ab7 Dbmaj7 f

109 Dm7(b5) G7(#9) Cm Dmaj7(b5) G7(#9)

113 **H** Cm f Fm f

117 Dm7(b5) G7(#9) Cm f

121 Ebm7 Ab7 Dbmaj7 f

125 Dm7(b5) G7(#9) Cm Dm7(b5) G7(#9)

4

129 **I** Cm / Fm /

133 Dm7(b5) Gb7(#9) Cm / Ebm7

138 Ab7 Dbmaj7 / Dm7(b5)

142 G7(#9) Cm Dm7(b5) G7(#9)

2.2. ANÁLISE DO SOLO

Blue Bossa - Bobby McFerrin (Solo Transcription)

album play with Chick Corea

Kenny Dorham

♩ = 250

1 Cm **Motivo 1** Fm **Repetição do Motivo com redução**

5 Dm^{7(b5)} G^{7(#9)} **Variação do Motivo** Cm **Variações do Motivo (espelho)**

9 **Improvisação escalar diatônica** Ebm⁷ Ab⁷ D^bmaj⁷ **Improvisação escalar diatônica**
Começo da Frase

13 Dm^{7(b5)} G^{7(#9)} **Improvisação escalar diatônica** Cm **Aproximações** Dm^{7(b5)} G^{7(#9)}

2 Cm **Improvisação escalar diatônica** Fm **Motivo Rítmico**

21 Dm^{7(b5)} G^{7(#9)} **Variações do motivo** Cm **Improvisação escalar diatônica**

25 Ebm⁷ Ab⁷ D^bmaj⁷ **Improvisação escalar diatônica** Fm **Fim da Frase** **Começo da Frase** **Pausa/respiro**

29 Dm^{7(b5)} G^{7(#9)} **Improvisação escalar diatônica** Cm **Frase construída aproximações** Dm^{7(b5)} G^{7(#9)}

3 Cm **Improvisação escalar diatônica** Fm

37 Dm^{7(b5)} G^{7(#9)} Cm **Motivo Rítmico** **Pedal Rítmico**
Nota: 7a do acorde **Nota: 4a Justa do acorde** **Nota: Fundamental do acorde**

2

41 Ebm7 Ab7 Dbmaj7 /
 Nota: 3a Maior do acorde
 Nota: 6a Maior do acorde Nota: 7a Maior do acorde Nota: 6a Maior do acorde

45 Dm7(b5) G7(#9) Cm Dm7(b5) G7(#9)

49 4 Cm / Fm Fim de frase

53 Dm7(b5) G7(#9) Cm / Ebm7
 Motivo ascendente transposto Motivo com variações melódicas

58 Ab7 Dbmaj7 / Dm7(b5)
 Motivo rítmico transposto

62 G7(#9) Cm / Dm7(b5) G7(#9)
 improvisação rítmica Fim de frase

65 5 Cm / Fm /

69 Dm7(b5) G7(#5) Cm /

73 Ebm7 Ab7 Dbmaj7 /
 Improvisação escalar diatônica
 Aqui o acompanhamento reharmoniza (pedal)

77 Dm7(b5) G7(#9) Cm Dm7(b5) G7(#9)
 Uso de fundamentais, 4as justas e 9a com antecipações
 Antecipação Antecipação

81 6 Cm / Fm /
 Fundamentais e terças. Notas do acorde. Arpejos com aproximações

85 $Dm^{7(b5)}$ $G^{7(\#9)}$ Cm **Pedal 4a Justa e tônica** **Arpejos**

89 Ebm^7 Ab^7 $D\flat maj^7$ **Motivo Rítmico Transposto**

93 $Dm^{7(b5)}$ $G^{7(\#9)}$ Cm $Dm^{7(b5)}$ $G^{7(\#9)}$ **Motivo Rítmico PEDAL**
Pedal Tônica **Pedal 5a Justa** **Pedal 4a Justa e tônica**

97 **7** Cm Fm **Pedal 5a Justa** **Pedal 9a**

101 $Dm^{7(b5)}$ $G^{7(\#9)}$ Cm **Pedal 4a Justa** **Pedal Fundamental** **Pedal 5a Justa**

105 Ebm^7 Ab^7 $D\flat maj^7$ **Efeitos com a voz** **Técnicas estendidas**

109 $Dm^{7(b5)}$ $G^{7(\#9)}$ Cm $Dmaj^7(b5)$ $G^{7(\#9)}$ **Latidos**

113 **8** Cm Fm **Motivo 2** **Motivo Transposto**

117 $Dm^{7(b5)}$ $G^{7(\#9)}$ Cm **Variações rítmicas** **Mesmo Motivo** **Motivo Reduzido** **Motivo Transposto e invertido**

121 Ebm^7 Ab^7 $D\flat maj^7$ **Variações rítmicas** **Mesmo Motivo** **Arpejos e escalas** **Motivo Inverso**

125 $Dm^{7(b5)}$ $G^{7(\#9)}$ Cm $Dm^{7(b5)}$ $G^{7(\#9)}$ **Desenvolvimento do Motivo** **Transposto** **Reduzido**

4

129 **9** Cm / Improviso ritmico Fm / repetição

133 Dm^{7(b5)} / repetição G^{b7(#9)} / variação Cm Ebm⁷

138 Ab⁷ D^bmaj⁷ / motivo e repetição Dm^{7(b5)}

142 G^{7(#9)} Cm / Motivo na fundamental do acorde Dm^{7(b5)} G^{7(#9)} Fim do solo