



“Dixiland”: Domingos Vilaça e o Primeiro Disco Comercial de Jazz Gravado por Músicos Portugueses

“Dixiland” by Domingos Vilaça. The first commercial jazz record recorded by Portuguese musicians

Revista Portuguesa de Educação Artística,
Volume 11, N.º 2, 2021
DOI: 10.34639/rpea.v11i2.187
<https://rpea.madeira.gov.pt>

José Manuel Amaro de Menezes
CESEM – Universidade de Évora
jose_menezes@yahoo.com

RESUMO

Editado em 1957, o fonograma EP “Dixiland” (*sic*) pelo Conjunto de Domingos Vilaça, constitui, no estado atual do conhecimento musicológico, a primeira gravação comercial de um disco de jazz por músicos portugueses.

Este trabalho investiga o contexto em que o disco é produzido, qual a importância da partitura utilizada na gravação e qual a sua influência, se alguma, nos solos de Vilaça bem como identifica as estratégias criativas e processos musicais constituintes do vocabulário musical do clarinetista enquanto improvisador. O trabalho procura compreender como um músico de formação clássica abordou musical e criativamente a tarefa da gravação de um disco de jazz.

As estratégias criativas reveladas por este trabalho constituem-se como ferramentas pedagógicas importantes para o ensino e aprendizagem do jazz e da improvisação.

Palavras-chave: Jazz, transcrição, Dixiland, improvisação, análise, pedagogia

ABSTRACT

Released in 1957, the EP “Dixiland” (*sic*) by Domingos Vilaça Group, is, at the current state of musicological research, the first commercial jazz recording by Portuguese musicians. This paper aims to clarify the context in which the recording took place, how the sheet music used in the recording influenced Vilaça’s solos and also to identify the creative strategies and musical processes which constituted the clarinetist’s musical vocabulary as a jazz soloist while trying to understand the musical and creative approach of a classically trained musician to the unprecedented task of recording a commercial jazz record in Portugal. The creative strategies and musical devices uncovered by this analysis may be used as important tools for jazz and improvisation teaching and learning.

Keywords: Jazz, transcription, Dixiland, improvisation, analysis, pedagogy

1. Introdução

O estudo da improvisação musical e dos processos que lhe estão associados tem vindo a ser alvo de um interesse cada vez mais alargado por parte da comunidade académica global. Também em Portugal esta disciplina e em particular a área dos estudos de jazz (*jazz studies*) tem conhecido um crescente interesse especialmente desde a introdução do jazz na estrutura do Ensino Superior português. Seja nas suas vertentes historiográfica, performativa, formal e estrutural, identitária, interpretativa ou de género, um importante *corpus* sobre a o jazz em Portugal tem vindo a ser produzido.

É nessa tendência que se enquadra o presente artigo ao abordar o fonograma “Dixiland” (sic) do clarinetista Domingos Vilaça, disco editado e comercializado em 1957, o qual, tendo em conta o estado atual da investigação, é o mais antigo fonograma de jazz editado comercialmente por um músico português. Como o nome do disco sugere, o estilo da música nele registada é o Dixieland, forma primitiva de jazz que integra uma grande componente improvisativa (ver 3.1). Estando o estudo da improvisação ausente do percurso formativo dos músicos da altura, a análise das estratégias e processos presentes na elaboração de solos registados no disco poderá trazer achegas importantes para a compreensão do processo criativo desenvolvido no estúdio durante a gravação do disco “Dixiland” bem como aportes úteis para a pedagogia da improvisação jazzística.

2. A Gravação de Jazz em Portugal antes de 1957

Desde os anos 20 do século passado são consumidos em Portugal géneros musicais de origem afro-americana como o *foxtrot*, o *charleston*, o *black-bottom* ou o *one-step* (Martins, 2006 e Roxo, 2009). Por estratégias de política editorial e na tentativa de uma maior aproximação aos gostos do consumidor português, era frequente, à época, relacionar os estilos estrangeiros em voga com estilos locais. Assim nas capas de discos ou partituras eram frequentemente anunciados estilos como, por exemplo, o “fado-foxtrot” ou “fado one-step”¹, composições que, apesar de integrarem designações de danças e estilos afro-americanos, não continham no seu conteúdo musical os elementos definidores da música Americana, pelo que estes trabalhos não deverão ser considerados de alguma forma conotados com o jazz (Roxo 2009: 243).

Em Portugal, nos anos 30 e 40 do séc.. XX a designação “jazz” referia-se não só ao estilo musical originário dos E.U.A. mas designava principalmente a bateria (o *jazz*), à época instrumento considerado moderno bem como podia referir-se ao agrupamento que a incluía (o *jazze* ou a *jazzband*). Assim os “*jazzes*” eram formações musicais que incluíam a bateria na sua formação podendo tocar todo o tipo de música (Roxo e Lourenço, 2016). Como testemunha Santos, (2009):

1 São disso exemplos os fados “Nota Falsa” (Raúl Portela, 1925), (<https://fadotradicional.wixsite.com/fadotradicional/fado-bagdad>), os fados de Raúl Ferrão “Fado Lisboa” (entre 1950 e 1960) (<https://museu.ua.pt/index.php/Detail/objects/2550>) e “Maria Severa” (1951) (<https://www.academiacolecciones.com/musica/inventario.php?id=M-6114>) ou o “Fado Maria Alice one-step” (Frederico de Brito, 1929) (Martins, 2006: 81).

“O dia de S. Miguel trás me à memória lembranças dos meus tempos de juventude (...) O Nelson mobilizava então em Vila Verde um grupo de músicos, a que nós chamávamos de Jazz, sem a maioria de nós saber que jazz não é um grupo de músicos, mas um género ou uma categoria musical”. (Santos, 2009)

Em Portugal bem como noutras partes do mundo, a designação “Jazz” foi sendo apropriada e redefinida de acordo com as sensibilidades locais (Roxo e Lourenço, 2016). Exemplo disso é o tema “Abrew’s Portuguese Jazz” incluído na gravação fonográfica de fevereiro de 1931 intitulada “Abrew’s Portuguese instrumental Trio” (Spottswood, 1990: 2451), executada por uma formação de músicos portugueses originários de Cabo Verde² residentes nos E.U.A. e dirigida por Augusto Abreu³. Composta por violino, guitarra e cavaquinho este trio gravou vários discos para a editora Columbia, de Nova York entre 1929 e 1935. A música registada neste tema “não é imprevista assentando antes em subtis mudanças de movimento, deslocamento métrico e recombinação melódica⁴” (Lowe, 2020) não podendo ser considerada como representativa do estilo de música negra originário nos E.U.A..

Do diminuto rol de gravações de jazz identificadas em Portugal por músicos portugueses até 1957, ano da gravação do fonograma sobre o qual este artigo se foca, são de referir dois registos de grande importância histórica e musicológica: os

dois “discos instantâneos”⁵ gravados em sessões de jazz ocorridas na casa dos irmãos Fernandes em 1945. Estas sessões reuniam um grupo de músicos amadores, os “Excêntricos do Ritmo”, constituído por Aleixo e Nereus Fernandes (guitarra e piano, respetivamente) e Fernando Freitas da Silva (guitarra) sendo organizadas por Luiz Villas Boas⁶ como forma de promoção do Hot Clube de Portugal, projecto então em fase de arranque e do qual Villas Boas foi o principal impulsionador (Roxo e Lourenço, 2016). Numa destas sessões, em que aos “Excêntricos do Ritmo” se juntaram o baterista Luis Sangareau, o violoncelista António Mendonça e o violinista espanhol José Puertas, foram gravados os dois “discos instantâneos”, cada um dos quais com um tema: “Oh Lady Be Good”⁷ inclui solos de Nereus e Puertas e “Memories of You”⁸ com solos de Freitas e Puertas. Os discos, sem edição comercial, tiveram, contudo, emissão radiofónica no programa “Hot Clube” de Villas Boas (Roxo e Lourenço, 2016). Estes registos são particularmente importantes já que dão conta do estilo “hot jazz”, estilo que Villas Boas procurava promover junto do público e que considerava como o “autêntico” e “verdadeiro” jazz (Roxo e Lourenço, 2016).

Da pesquisa em curso e da digitalização de im-

2 O arquipélago de Cabo Verde foi, até julho de 1975, uma colónia portuguesa (N. do A).

3 Augusto Freitas Abreu (1890-1958), violinista e compositor cabo-verdiano.

4 Tradução do Autor.

5 Desenvolvidos nos anos 30 do séc. XX e usados até aos anos 50 os “discos instantâneos” foram uma forma de gravação sonora fácil e pouco dispendiosa. Também conhecidos como “lacquers”, acetatos, “old time radio” (OTR) ou “Insta-discs” eram criados acústica ou magneticamente usando um gira-discos especial que produzia um único exemplar do disco imediatamente após a gravação (Robertson, 2002).

6 Luiz Teixeira Pinto Villas-Boas (1924-1999) promotor e divulgador do jazz em Portugal. Um dos fundadores do Hot Clube de Portugal (1948).

7 George Gershwin, 1924.

8 Eubie Blake, 1930.

portantes arquivos nacionais⁹ poderá resultar a identificação de outras gravações de jazz ocorridas entre os anos de 1940 e 1970 até agora desconhecidas (Roxo e Lourenço, 2016).

3. Domingos Vilaça

Domingos Ferreira Vilaça¹⁰ nasceu em Alcântara (Lisboa) e iniciou-se no flautim na banda da Sociedade Filarmónica “Alunos de Esperança”¹¹. Ingressou aos 13 anos no Conservatório Nacional em regime de internato tendo completado o curso geral de violino. Integrou a banda do Regimento de Infantaria 1, onde aprendeu clarinete (dos Santos, 2021). Após o serviço militar profissionalizou-se, integrando as orquestras Almeida Cruz, Fernando Carvalho, “Caravana”, da qual foi co-fundador e “Portugal”¹² com a qual gravou com o tenor Tomás Alcaide¹³. Em 1942 ingressou como violinista na Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (EN) de onde transitou para a Orquestra Ligeira da Emissora Nacional dirigida pelo maestro Tavares Belo. Este chefe de orquestra convidou Vilaça para integrar a sua própria orquestra de Swing¹⁴, lugar que ocupou até ao fim da atividade do grupo¹⁵. Em Julho de 1946 Vilaça

conquistou o 1º prémio de clarinete no concurso para instrumentistas ligeiros promovido pela EN e cujas provas apelavam quer às capacidades de interpretação e leitura dos concorrentes quer às de improvisador¹⁶. Vilaça integrou a orquestra do café Chave d’Ouro¹⁷ (Santos, 2017: 85) tendo participado na histórica *jam session* que aí teve lugar a 6 de fevereiro de 1948 e que reuniu entusiastas e praticantes portugueses de jazz¹⁸.

Do talento de Domingos Vilaça dá conta a notícia do seu desempenho nessa *jam session*:

“Este músico pertence aquela categoria de artistas dos quais se torna desnecessário falar. Todos sabem que ele é o mais completo dos nossos músicos de jazz e ainda o mais estudioso. Simplesmente extraordinário” (Domingues, 1948 cit in Costa Pinto, 2020: 39)

Também Jorge Costa Pinto sublinha o seu destaque entre os instrumentistas de sopro da época:

“Talvez o mais evoluído [dos solistas da altura] fosse o Domingos Vilaça” (Costa Pinto, 2021)

Durante a década de 50, Vilaça tocará com o seu conjunto e gravará dois EP para a etiqueta Alvorada - “Dixiland” (1957) e “Charleston” (1959) - e integrará a primeira *big band* inteiramente

9 A coleção “Hot Clube de Portugal” do Instituto de Etnomusicologia - Centro Universidade Nova de Lisboa, composta por fitas magnéticas, 7 cassetes de vídeo e 6 filmes, encontra-se em processo de digitalização pelo Vienna Phonogrammarchiv. Esta coleção inclui uma extensa documentação da cena jazzística portuguesa nas décadas de 1950 a 1970, sendo, portanto, de particular valor e interesse cultural. (<https://www.oeaw.ac.at/phonogrammarchiv/phonogrammarchiv/detail/jazz-im-phonogrammarchiv-der-oeaw>).

10 Domingos Vilaça (30 de abril 1912- ?, 1986) (dos Santos, 2021).

11 Associação recreativa fundada em 22 de abril de 1850 com sede na Rua das Fontainhas, nº 5, 1º, na freguesia de Alcântara.

12 Fundada em 1931. Apresentou-se no Casino do Estoril entre 1936 e 1939 (dos Santos, 2021).

13 Tomás de Aquino Carmelo Alcaide (1901-1967) tenor português.

14 Criada em 1946 (dos Santos, 2021).

15 1952.

16 A prova incluía improvisação sobre tema definido pelo júri bem a interpretação de duas peças escritas para clarinete: “Clarinet a la King” (B. Goodman) e “Concerto para Clarinete” (Artie Shaw) (dos Santos, 2021).

17 Este espaço localizado na Praça D. Pedro IV (Rossio) em Lisboa que acolhia uma orquestra regular, passa a ser um local de referência para o jazz lisboeta. Aí tiveram lugar sessões por onde passaram Don Byas e George Johnson e muitos outros.

18 Entre outros músicos, participaram nesta *jam session* os pianistas Andrade Santos, João Santos, Tavares Belo, Nereus Fernandes, Manuel Menano e Mário Simões, os bateristas Luís Sangareau e Jorge Costa Pinto, os guitarristas Carlos Menezes, Aleixo Fernandes, Fernando Freitas da Silva e Tom Kelling; na percussão, Pops Whitman, Rafael Couto, no violino e contrabaixo, Manolo Potier, também no violino, Esteves Graça no trombone, Marques Dias, no saxofone e Art Carneiro no clarinete (Martins, 2006: 146 ; dos Santos, 2007: 30).

dedicada ao jazz em Portugal, a de Jorge Costa Pinto. Nesta orquestra, de pendor estético mais modernista, Domingos Vilaça não teve um papel solístico de relevo, pois a sua linguagem jazzística e as suas preferências musicais estavam ancoradas no estilo *dixieland* (ver pág.7) já na altura fora das modas e das tendências do jazz lisboeta (dos Santos, 2021).

3.1. O Conjunto de Domingos Vilaça

Em 1953, na sequência da dissolução da orquestra de Tavares Belo da qual fazia parte, Domingos Vilaça formou o seu próprio grupo, um septeto que irá desenvolver a componente *dixieland* presente no agrupamento de Tavares Belo (Luis Villas Boas, 1956 in dos Santos, 2007: 227). O grupo de Vilaça apresentou-se em vários clubes noturnos de Lisboa¹⁹. A 27 de julho de 1953 o conjunto de Domingos Vilaça integrou o programa do 1º Festival de Música Moderna que teve lugar no cinema Condes. Segundo o programa do festival, integravam o conjunto, para além de Vilaça no clarinete e saxofones alto e tenor, Joaquim Rocha no trompete, Francisco Nascimento no piano, Jaime Baena no contrabaixo, Artur Machado na bateria e Hélder Martins no acordeão. As formações que se exibiam nos Festivais de Música Moderna eram as que habitualmente tocavam regularmente em casas de espetáculo, hotéis e cabarets com um repertório de música ligeira, aproveitando os Festivais para se apresentarem como intérpretes de Jazz (Martins, 2006). O conjunto voltará a apresentar-se no segundo destes festivais, que teve lugar no cinema Ca-

19 Os clubes "Olímpia", O "Maxime" e o "Ritz" (dos Santos, 2021).

pitólio, a 5 de abril do ano seguinte. Desta vez a formação incluiria, para além de Vilaça, no clarinete e saxofones alto e tenor, Joaquim Rocha no trompete, Mário Lopes no saxofone tenor, António Melo no piano, Jaime Baena no contrabaixo e Artur Machado na bateria.

Até aos primeiros anos da década de 60 o conjunto de Domingos Vilaça acompanhou e gravou com artistas em voga na época como Simone de Oliveira²⁰, Alberto Ribeiro²¹, o conjunto vocal "4 de Espadas"²² ou Sara Chaves²³ (dos Santos, 2021).

Juntamente com artistas como Maria de Lurdes Resende²⁴, Rui de Mascarenhas²⁵ ou Raul Solnado²⁶, o conjunto de Domingos Vilaça participou no programa "Canções a Granel", aquando da estreia das emissões regulares de televisão a 7 de Março de 1957, pelas 21 horas e 30 minutos, a partir dos estúdios do Lumiar (Diário de Lisboa 7/3/57: 15).

4. O disco "Dixiland"

Lançado pela etiqueta "Alvorada"²⁷ com a referência MEP 60 011, o disco do conjunto de Do-

20 Simone de Macedo e Oliveira (1938-)

21 Alberto Ribeiro (1920-2000)

22 Conjunto vocal formado em 1958 pelo cantor Paulo Alexandre com Nuno d'Almeida, Américo Lima e Fernando La Rua (<http://www.macua.org/biografias/pauloalexandre.html>)

23 Sara Quintino Chaves Proença (1932-) cantora de origem angolana

24 Maria de Lourdes Dias Resende Vidal (1927-) cantora.

25 Rui de Mascarenhas (1928-1987) cantor.

26 Raul Augusto de Almeida Solnado (1929-2009) ator, comediante e humorista português.

27 A etiqueta "Alvorada" da empresa portuguesa "Rádio Triunfo" existia já na primeira metade dos anos 50 como editora de discos de 78rpm (à esquerda a etiqueta da faixa FPD 276 da Alvorada). A mesma empresa editava também as etiquetas "Melodia" e "Carioca", esta última dedicada à música brasileira. Em 1957 a Rádio Triunfo iniciou a edição de discos de vinil 45rpm com a sigla MEP 60 xxx. (<https://www.inverso.pt/vinyl/Alvorada/textos/Etiqueta.htm>)

mingos Vilaça intitulado “Dixiland” (*sic*)²⁸ inclui 4 temas: “Belgium Rag” e “Calf Street Rag” no lado A, e “Dixieland Frolics” e “Holland Rag”, no lado B. De referir a incorreta identificação de dois temas quer na capa quer na etiquetagem do próprio vinil encontrando-se trocados os títulos dos primeiros temas de cada lado. Assim o tema indicado como “Dixieland Frolics” é, de facto “Belgium Rag” e vice-versa.

Não havendo registo que identifique e ateste o local de gravação do disco, apenas o podemos inferir tendo por base a informação colhida até ao momento. Dada a inexistência de espaços tecnicamente equipados para a gravação, os estúdios da Emissora Nacional (EN)²⁹ passaram a servir para a gravação de fonogramas de várias editoras: a Rádio Triunfo usufruiu de facto da cedência do espaço³⁰, bem como do trabalho dos técnicos pelas gravações do repertório (Losa, 2010). Foi estabelecido um acordo entre a Rádio Triunfo e a EN para produção de discos de interesse exclusivo da estação pública (*ibid*: 637), acordo esse facilitado pelo facto de Rogério Leal³¹, sócio fundador da Rádio Triunfo servir, ao mesmo tempo, como editor da EN (Portela, 2016: 67). Desta conjugação de circunstâncias e informações será possível apontar o estúdio da EN como o local provável da gravação do disco do conjunto de Domingos Vilaça.

Como vimos, os programas dos 1^o e 2^o Festivais de Música Moderna confirmam-nos que

28 Ver em home.uevora.pt/~jmenezes/dixiland/ANEXO1.pdf

29 Em Vila Nova de Gaia e Lisboa.

30 Jorge Costa Pinto recorda que as gravações da Rádio Triunfo nos estúdios da EN tinham lugar ao domingo de manhã (Costa Pinto, 2021).

31 Rogério Seixas Costa Leal (1916-1980), engenheiro, funcionário da Radiodifusão Portuguesa, instalou o Emissor Regional do Norte da Emissora Nacional (1939), sócio fundador da Rádio Triunfo Ld^a (Jornal de 18 de janeiro de 1980 cit in <https://radio.hypotheses.org/643>).

a constituição do conjunto de Domingos Vilaça foi sendo sujeita a alterações. A constituição do agrupamento aquando da gravação do disco “Dixiland” não consta, porém, na capa do disco e não foi encontrada documentação que a confirme. Segundo informação do saxofonista e professor Vítor Santos³² (Autor, 2021) os restantes sopros do conjunto eram Marques Dias, no saxofone tenor, Esteves Graça, no trombone e Fernando Albuquerque, no trompete; o mesmo não guarda memória dos elementos da secção rítmica. Esta informação é plausível, já que todos estes músicos costumavam trabalhar juntos na orquestra de Swing de Tavares Belo, ainda que se possa ter dado o caso de Santos, à distância de mais de seis décadas, ter confundido as duas orquestras. Não foi, contudo, encontrada qualquer outra fonte ou documentação que comprove qual a constituição do conjunto na gravação de “Dixiland”.

4.1. O estilo Dixieland

Todos os temas do disco partilham do estilo *dixieland*, forma de tocar desenvolvida no princípio do séc.ulo XX na região de New Orleans (E. U. da América) e que teve o seu apogeu na década de 20 (Britannica, 2020). Os instrumentos tradicionalmente usados neste tipo de música são o trompete (ou cornetim), clarinete (ou saxofone) e trombone, sendo o acompanhamento habitualmente executado pela guitarra (ou banjo), contra-baixo (ou tuba) e bateria. A improvisação coletiva é característica deste estilo, conferindo a cada membro do grupo a liberdade para simultanea-

32 Vítor Santos (29 abril 1937-) saxofonista e pioneiro do ensino do saxofone em Portugal.

mente ornamentar a melodia a seu gosto (Martin, 2008: 43). Nesta polifonia não-imitativa assim produzida, improvisada principalmente pelos sopros (Kermodle & Price, 2010: 437) é procurado um equilíbrio entre os solistas, tão precário quanto delicado, de modo a que as linhas improvisadas sejam o mais criativas possível, complementando-se sem se perturbarem mutuamente. No aspecto rítmico, o *dixieland*, como, de resto, outros estilos com influência africana, é caracterizado pelo uso de síncope³³, o seu elemento vital:

“The employment of syncopation in rhythm and melody, which, against its background of dull regularity, is quite as fundamental as the circulation of the blood, the beat of the heart, or the pulse” (Milhaud, 1924: 169)

O efeito dos ritmos sincopados que ocorrem nas execuções *ragtime* de grande qualidade evocam sensações de descontração, excitação e espontaneidade que transcendem em muito o sugerido pela partitura (LoC, 2016).

Nos anos 40, como reação ao swing cujas inovações eram a causa invocada pelos puristas para a “destruição” da autenticidade do jazz, o estilo *dixieland* assistiu a um revivalismo (Martin, 2008: 48). Alguns dos músicos que o tinham praticado e se encontravam retirados, regressaram à atividade transformando-se em vedetas do jazz tradicional, como foi o caso do clarinetista e saxofonista Sidney Bechet (Collier, 1979: 281). O crítico francês Hugues Panassié³⁴ foi o instigador desta polémica e um defensor do retorno à prática do *dixieland* como forma pura e autêntica de jazz, contribuindo para estabelecer em França

um grande número de seguidores (ibid: 351). As apresentações em Lisboa de músicos sediados em França e representativos desta tendência, tais como Sidney Bechet (1928 e 1955), o quinteto de Andre Reweliotty (1955), Maxime Saury (1957) ou Claude Luter (1959), terão contribuído para a adesão de Vilaça a este revivalismo (Cravinho, 2018: 204)

4.2. Recepção do disco “Dixiland”

Apesar de Vilaça ser uma presença frequente nos estúdios televisivos, o seu trabalho “Dixiland” não mereceu a atenção quer do serviço de notícias da Rádio Televisão Portuguesa quer do seu departamento de programas musicais que, a partir de 1958, iniciou a produção de programas dedicados ao jazz (Cravinho, 2018: 195).

Esta ausência dos programas específicos dessa área da RTP – algo que não deixa de causar perplexidade – é explicada por Jorge Costa Pinto:

“Nós em Portugal sempre consideramos que o jazz é a partir do bop. Anteriormente a isso não existia jazz. E o indivíduo que estava à frente do departamento, desse pelouro da música de jazz, o Manuel Jorge Veloso³⁵, era realmente um elemento muito snob e muito elitista. Não se admite que o Domingos Vilaça não tenha feito televisão por mérito próprio, que o tinha. (Costa Pinto, 2021)

4.3. O material musical de “Dixiland”

Para a gravação, foram escolhidos quatro temas, recorrendo o grupo a edições comerciais de partituras disponíveis no mercado musical. Estas edições eram usadas em contextos funcionais

33 Síncope refere-se de uma forma geral à perturbação deliberada da regularidade do compasso, acentuação ou ritmo (Apel, 1974).

34 Hugues Panassié (1912-1974), crítico, produtor e empresário francês de jazz tradicional.

35 Manuel Jorge Souto Sousa Veloso (1937-2019), músico, crítico, divulgador e produtor musical.

como orquestras de hotel, casino, clubes, salões de dança, estando catalogadas pelo editor como destinadas a “orquestra de salão”³⁶.

Desses temas gravados em “Dixiland”, obtivemos as partituras comerciais de três deles. De “Calf Street Rag”³⁷, foram localizadas e consultadas a da editora West Ton Verlag³⁸ bem como a da casa editora Editions Mottart³⁹. Também desta editora são as partituras de “Belgium rag”⁴⁰ e “Holland Rag”⁴¹. Estes temas são da autoria do pianista e compositor Peter Wijnobel⁴², nome que aparece grafado como “*Wisnobel*” no material impresso que acompanha o disco. Do tema “Dixieland Frolics”⁴³, um *ragtime* da autoria do músico Ronny Parker, nome de palco de Ro-

36 <https://www.stretta-music.com/en/calf-street-rageddys-boogie-nr-410568.html>

37 Imagem de capa em home.uevora.pt/~jmenezes/dixiland/ANEXO2.pdf

38 Subsidiária da editora Melodie der Welt, fundada em 1951 pelo pelo austríaco Johann Michel em Frankfurt (<https://www.hebu-music.com/de/verlag/melodie-der-welt-j-michel-gmbh-co-kg.652/?page=36>

39 com sede em Louvain na Bélgica (ver Rodriguez, 2010).

40 Imagem de capa em home.uevora.pt/~jmenezes/dixiland/ANEXO3.pdf

41 Embora incompleta foi também obtida a partitura do tema “Holland Rag” editada em 1955 pela casa Ediciones Clipper’s sediada em Barcelona com “edição autorizada para Portugal, Espanha e colónias”. (N. do A.). Imagem de capa em home.uevora.pt/~jmenezes/dixiland/ANEXO4.pdf

42 Pierre Jean Carel Wijnobel (1916-2010), pianista, compositor, arranjador holandês. pianista e compositor nascido em Leiden na Holanda. Wijnobel iniciou-se aos 16 anos como contrabaixista passando por várias bandas locais como “The Crackerjacks”, “The Bright Sparks”, “Moochers” ou “The Swing Papa’s”, mudando-se para Paris durante a guerra, onde conheceu o guitarrista Django Reinhardt. De regresso a Bruxelas tocou com Toots Thielemans, na altura em que este ainda era guitarrista. Com a escassez de trabalho como instrumentista dedicou-se à composição trabalhando para a etiqueta Phonogram, várias das suas canções alcançando sucesso popular. Trabalhou também na adaptação de canções estrangeiras ao mercado holandês. Mantendo-se afeiçoado ao estilo, já à época, fora de moda, compôs temas de *ragtime* alguns dos quais foram popularizados por orquestras como os “Skymasters”. Em 1964 transportou o sucesso “Hello Dolly”, popularizado por Louis Armstrong para o mercado holandês a com o título “Hey, old boy!” na voz do ator Johan Kaart. Dirigiu gravações de vários artistas holandeses de renome como Jack Bulterman, Bert Paige e Conny van den Bos. (<https://www.muziekschatten.nl/page/7583/pierre-wijnobel-bedrijvig-laverend-tussen-swing-en-cover>)

43 Indicado no disco como “Belgium Rag”.

bert de Kers⁴⁴, não foi possível obter a partitura ou sequer encontrá-la disponível para consulta⁴⁵. Contudo, dado que em “Dixieland Frolics” o principal espaço solístico está reservado ao saxofone tenor, reduzindo-se as intervenções de Vilaça apenas a pequenos comentários acessórios do arranjo, o trabalho do clarinetista neste tema não foi alvo de análise no presente trabalho. Foi também identificado e consultado o documento digital que reproduz o manuscrito do tema “Calf Street Rag”⁴⁶. Neste documento não constam ainda os solos escritos que podem ser encontrados na edição comercial do tema. Estas edições, a exemplo de muitas outras destinadas a orquestra de salão ou música de dança, apresentavam-se em formato de livro incluindo dois temas, um em cada verso da página de forma a facilitar a mudança de música⁴⁷, com as partituras disponíveis e transpostas para cada instrumento do ensemble. Estes temas eram apresentados com arranjo para a seguinte formação: Secção rítmica com piano, contrabaixo, bateria⁴⁸ e, partilhando a mesma parte cava, violino, acordeão ou guitarra.

O número de instrumentos de sopros envolvidos nos arranjos varia mediante os temas.

44 Robert De Keersmaeker (1906-1987). Iniciou-se como pianista nos anos 20 profissionalizando-se em meados da década ao lado de Jeff Candrix. Percorre a Europa com a troupe “Fleming Blue Birds Symphonic Jazz Orchestra” de Harry Fleming e é contratado por Josephine Baker. Em 1937 é eleito o melhor trompetista de jazz da Europa pela revista Melody Maker (Resonant, sem data). Forma a sua própria orquestra e após a guerra dedica-se a trabalho de composição e arranjo. Foi um dos grandes chefes de orquestra dos anos 30/40 (Klaric & Hinceval, 1991:119).

45 Foram contactadas várias editoras de material musical da época, bem como os arquivos suíços, belgas e holandeses (leihnoten.ch/, cemper.be/, jazzcentrumvlaanderen.be/ e muziekschatten.nl/) (N. do A.)

46 Ver em home.uevora.pt/~jmenezes/dixiland/ANEXO5_CalfStreetRag_MANUSCRITO.pdf

47 No verso de Calf Street Rag encontra-se a partitura do tema “Eddy’s Boogie” (Wijnobel), no de Holland Rag, está o tema “La Cucaracha” e no verso de Belgium Rag, Germany Rag (P. Wijnobel).

48 “Holland Rag” não inclui partitura destinada a bateria (N. do A.)

“Calf Street Rag” e “Holland Rag” incluem partes para clarinete, trompete, saxofones tenor e alto e trombone. O arranjo de “Belgium Rag” prevê apenas clarinete, saxofone tenor, trompete e trombone.

Nos arranjos dos três temas em análise, encontramos espaço aberto para solos improvisados anunciados pela indicação “SOLO ad lib.” sendo a única secção da partitura dos sopros onde aparece indicada cifra, sistema de símbolos que indica qual a harmonia. Esta indicação, ao informar o improvisador do contexto e progressão harmónicas, pretende facilitar a invenção melódica do solista. Mais do que nas partes *obbligato* dos arranjos será no que acontece nestes espaços de solo de Domingos Vilaça que este trabalho se focará.

Nos arranjos dos três temas, os solos, que aparecem depois de uma introdução e da exposição do tema, estão destinados apenas ao clarinete e ao saxofone tenor. Contudo, nas versões incluídas no disco, também em todos eles foi tomada a decisão de incluir solos de trompete, não previstos pelos arranjos, solos estes que se seguem aos de saxofone tenor, ocorrendo no mesmo contexto harmónico e secção formal. Posto que o presente artigo toma como enfoque o trabalho solístico de Domingos Vilaça, será omitida a análise dos solos de saxofone e trompete.

5. Metodologia

Não tendo tido acesso ao disco “Dixiland” no seu suporte físico, dada a sua grande raridade, procedeu-se à transferência das faixas do disco que se encontram partilhadas na plataforma

youtube em formato vídeo, especificamente no canal de Miguel Catarino⁴⁹, dedicado à música portuguesa.

Os ficheiros mp4⁵⁰ assim obtidos foram convertidos em formato áudio mp3⁵¹ e abertos na aplicação “Transcribe!©”⁵², cujas funcionalidades permitem a diminuição da velocidade de reprodução sem alteração da frequência original dos sons bem como a repetição de um excerto escolhido, facilitando assim a transcrição musical.

Procedeu-se à transcrição dos solos de Domingos Vilaça nos três temas em análise, tendo a partitura musical das transcrições sido produzida no editor de partituras Sibelius©⁵³.

As partituras resultantes da transcrição de cada um dos solos foram analisadas tendo em conta dois aspectos centrais: a) a relação, se alguma, entre os solos gravados e os solos escritos, incluídos na partitura b) a identificação dos processos criativos utilizados pelo solista: os processos de elaboração melódica utilizados, a abordagem harmónica, as características rítmicas e os elementos expressivos e/ou idiomáticos presentes no solo.

Por confronto da partitura escrita e da transcrição realizada, foram identificadas as coincidências melódicas entre o solo gravado e o apresentado na partitura comercial e estabelecido um índice de coincidência melódica (iCM) através da

49 <https://www.youtube.com/channel/UCLcXSPiATFcJUOoddNywFmFw>

50 MPEG-4 Part 14 é uma tecnologia baseada em no formato QuickTime MOV suportando também outras características MPEG (<https://www.makeuseof.com/tag/technology-explained-what-is-the-difference-between-mp3-mp4/>)

51 Mp3 ou MPEG-1 Audio Layer III, formato de encodificação áudio desenvolvido pela sociedade alemã Fraunhofer (<https://www.thoughtco.com/history-of-mp4-1992132>).

52 Transcribe! © 1998-2021 Seventh String Software.

53 Versão 8. Copyright 1987-2015 Avid Technology Inc.

relação entre o número de notas (CM) que acontecem na mesma zona métrica (na mesma metade do compasso) e que têm a mesma relação harmónica com o acorde.

$$iCM = CM / n$$

(*n*, número total de notas do solo gravado)

5.1. Análise dos solos de Domingos Vilaça

5.1.1. Calf Street Rag

O tema “Calf Street Rag”, na tonalidade de Si bemol maior e no estilo “dixieland” tem um andamento “*not too fast*”, conforme indicado na partitura. Na sua versão comercial, o arranjo é destinado a clarinete, dois trompetes, dois saxofones (alto e tenor) e trombone, instrumentação que excede⁵⁴ a formação do conjunto de Domingos Vilaça. A exemplo de todos os outros temas, é o *leader* do grupo o primeiro solista⁵⁵. A secção de 18 compassos, reservada pelo arranjo para o solo de clarinete, irá ser duplicada para a gravação do disco, perfazendo dois *chorus*⁵⁶.

Da análise da transcrição do solo de Domingos Vilaça no tema “Calf Street Rag” concluímos que no seu primeiro *chorus* foi utilizado material proveniente do solo escrito proposto pela edição

impressa⁵⁷. Das 97 notas executadas por Vilaça neste primeiro *chorus*, 55 têm relações coincidentes com o solo escrito, refletindo uma *iCM* de 0.56.

Os compassos 4, 8, 16, 17, 18 e 19 são reprodução literal do solo impresso. Vilaça utiliza vários processos de transformação, reconstrução melódica e ornamentação dos elementos apresentados na partitura. No primeiro *chorus* podem ser identificados os seguintes⁵⁸:



Figura 1 – Truncagem⁵⁹



Figura 2 – Truncagem



Figura 3 – Arpejamento⁶⁰

54 Nesta gravação o conjunto de Vilaça inclui apenas um saxofone e um trompete. (N. do A.)

55 Transcrição do solo em home.uevora.pt/~jmenezes/dixiland/ANEX05.pdf

56 Em linguagem jazzística, *chorus* corresponde a um ciclo completo da forma do tema. Tradicionalmente, a improvisação dos solistas de jazz ocorre numa sequência *chorus* (<https://www.liveabout.com/chorus-2039515>).

57 Ver partitura comparativa do 1º *chorus* em <https://home.uevora.pt/~jmenezes/dixiland/ANEX06.pdf>

58 Nos exemplos apresentados, o sistema superior refere-se ao texto constante na partitura impressa enquanto que o sistema inferior ao trecho registado fonograficamente (N. do A.)

59 Eliminação de notas constituintes de um motivo ou frase musical.

60 Utilização do arpejo que contem a nota.



Figura 4 – Mordente



Figura 5 – Cromatismo bebop⁶¹



Figura 6 – Alteração rítmica

Sob o ponto de vista harmónico, neste primeiro *chorus* Vilaça aborda cada acorde da progressão harmónica do tema⁶² através de notas estruturais : pela fundamental (27%), pela terceira (11%), pela quinta (38%) e em 24% dos casos, através de outras notas do acorde.

61 A introdução do cromatismo entre a fundamental e a sétima menor de um acorde de sétima é um processo que aparece tão cedo quanto 1927 (com Louis Armstrong no solo "Hotter than that" [Hot Fives and Hot Sevens vol. 3 Columbia, 1927] (Levine, 1995: 172). A utilização das escalas bebop ocorreu esporadicamente desde os anos 30 mas apenas na década de 40 a sua utilização passou a integrar a linguagem do jazz ganhando grande importância com os desenvolvimentos avançados por Parker e Gillespie no advento do estilo bebop. Estas escalas resultam da introdução de uma nota adicional às habituais escalas de sete notas. A adição desta nota tem permite a organização rítmica e harmónica da escala tomando um papel corretivo da disparidade entre as habituais sete notas de uma escala e as oito colcheias de um compasso quaternário (ver Baker, 1987).

62 I II V⁷ II V⁷ I II IV IV I₄⁶ VI⁷ II V⁷ I VI⁷ II V⁷

Ritmicamente o solo de Vilaça encontra-se praticamente isento da componente sincopada⁶³ proposta pelo solo escrito. Neste primeiro *chorus* Vilaça sincopará apenas uma nota das dez situações de síncopa presentes no solo impresso retirando da sua linha improvisada alguma da expectativa e excitação tão característica do estilo *dixieland*.

O segundo *chorus* do solo⁶⁴ terá uma maior ocorrência de notas do que o anterior (+30%) e será, por conseguinte, de natureza mais linear apresentando um fluxo de linhas arpejadas que definem claramente os acordes do momento. Se bem que na primeira metade deste segundo *chorus*, o solo de Vilaça se afaste mais do solo escrito proposto pelo arranjo, na segunda metade do dito *chorus* Vilaça cita-o textualmente especialmente nos seis últimos compassos⁶⁵, mas com a particularidade de ser tocado uma oitava acima do que a partitura indica, criando um efeito dramático e expressivo de grande intensidade sustentado pelo virtuosismo instrumental de Vilaça. O *ICM* deste segundo *chorus* é de 0,45.

Os processos de elaboração melódica e ornamentação presentes neste segundo *chorus* são:



Figura 7 – Grupetto

63

64 Ver partitura comparativa do 2º chorus em home.uevora.pt/~jmenezes/dixiland/ANEX07.pdf

65 Ver partitura comparativa do 2º chorus em home.uevora.pt/~jmenezes/dixiland/ANEX08.pdf



Figura 8 – Reconfiguração melódica⁶⁶



Figura 9 – Cromatismo bebop



Figura 10 – Alteração rítmica do mesmo material melódico



Figura 11 – Elaboração linear de um intervalo⁶⁷



Figura 12 – Reconfiguração de ideia⁶⁸ [blue notes]⁶⁹

66 Alteração das notas de um motivo musical sem alteração do seu ritmo.

67 Ligação das duas notas do intervalo por uma linha melódica por graus conjuntos ou cromatismos.

68 Transformação da linha melódica mantendo um dos seus elementos característicos.

69 Notas resultantes da alteração microtonal da terceira, sétima ou quinta da tonalidade. (Robinson & Kernfeld, 2002).

Do primeiro para o segundo *chorus*, se bem que o âmbito do solo se tenha mantido sensivelmente o mesmo⁷⁰, verifica-se a utilização de um registo mais alto do instrumento sendo dó5 a altura média no primeiro *chorus* e sol bemol5 no segundo. A frequência mais alta (fá6) de todo o solo é atingida por duas vezes neste *chorus*, a primeira vez a dois terços da totalidade do solo e a segunda no início da última frase, a 4 compassos do fim do solo.

A repetição da mesma ideia musical no mesmo ponto da progressão harmónica revela o elevado grau de planificação melódica do solo, resultante da preparação que Vilaça dedicou à sua construção:



Figura 13 – Compasso 2



Figura 14 – Compasso 10

5.1.2. “Belgium Rag”

A composição “*Belgium Rag*”, incorrectamente identificada na capa do disco como “*Dixieland Frolics*”, está na tonalidade de Si bemol maior, com

70 Uma décima-quarta maior (Db4 e C6) no 1º *chorus* e uma décima-quarta menor (Sol4-Fá6).

a indicação de andamento “*Brightly*”⁷¹ modulando para Mi bemol para a secção do solo de clarinete. Este é o solo⁷² onde Vilaça revela um maior grau de originalidade e independência da partitura escrita ($I_{CM}=0.27$)⁷³.

Para a fluidez da linha melódica contribui o recurso a valores rítmicos mais curtos (semicolcheias) e uma reduzida utilização de espaços de respiração (pausas) ao longo de uma linha maioritariamente constituída por colcheias (53%) e semicolcheias (32,5%).

Os processos de elaboração melódica identificados são os seguintes:



Figura 15 – Aproximação cromática às notas da tríade



Figura 16 – Aproximações cromáticas

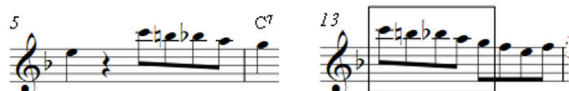


Figura 17 – Cromatismo bebop



Figura 18 – Repetição



Figura 19 – Rearmonização⁷⁴



Figura 20 – Blue notes

Em alguns momentos o solo inclui portamentos (compassos 5, 8 e 13), efeitos expressivos idiomáticos característicos da utilização do clarinete no estilo *ragtime*.

No aspecto harmónico Vilaça, neste solo, aborda os acordes preferencialmente pela fundamental (55%) optando noutros momentos por *blue notes* (22%) ou pelas quintas (11%) e sétimas (9%) dos acordes

Neste solo a expressão rítmica de Vilaça enfatiza as resoluções melódicas nos tempos fortes do compasso não ocorrendo nenhum episódio sincopado ao longo do solo.

71 “Brilhante” (T. do A.)

72 Ver em home.uevora.pt/~jmenezes/dixiland/ANEXO9.pdf

73 Ver em home.uevora.pt/~jmenezes/dixiland/ANEXO10.pdf

74 O termo refere-se à inclusão de novos acordes ou substituição dos originalmente escritos.

5.1.3. “Holland Rag”

“Holland Rag” é o segundo tema do lado B do EP “Dixiland”. Está na tonalidade de Mi bemol maior, em andamento “lively” e o arranjo comercial destina-se a clarinete, trompete, saxofones tenor e alto⁷⁵, trombone e secção rítmica. Segundo informação contida na partitura o tema foi lançado pelo grupo “Skymasters”⁷⁶. A progressão harmónica⁷⁷ desenvolve-se ao longo de um *chorus* de 16 compassos. Mais uma vez será o *leader* do grupo o primeiro solista. O âmbito do solo de Vilaça é de uma décima-terceira maior⁷⁸ sendo a altura média da linha improvisada sol⁵⁷⁹.

Também neste solo podem ser detetadas referências explícitas ao solo escrito incluído na partitura⁸⁰, pois os compassos 4, 5, 7 e 8 do solo gravado reproduzem a partitura escrita. O *iCM* neste solo é de 0.44. Vários foram os processos de elaboração musical identificados neste solo de Domingos Vilaça.



Figura 22 – Reconfiguração melódica



Figura 23 – Alteração rítmica



Figura 24 – Cromatismo bebop



Figura 25 – Sequência⁸¹



Figura 21 – Arpejamento:

A abordagem melódica aos acordes reparte-se igualmente entre as fundamentais dos acordes (25%), terceiras (25%) e quintas (25%). Nas restantes situações (25%) são escolhidas notas diatónicas com especial preferência pela sextas e nonas do acorde.

O solo tem o seu clímax ao 10º compasso, com a nota sol6 sustentada durante todo o compasso. A divisão binária da colcheia, a ausência de ritmos sincopados e o acompanhamento “a dois” da secção rítmica evocam um ambiente entre o

75 O saxofone alto não foi incluído na gravação dado o conjunto de Domingos Vilaça integrar apenas um saxofone.

76 A orquestra “Skymasters” foi fundada em 1946 integrada na estação de rádio AVRO (Algemene Vereniging Radio Omroep), gravou para as etiquetas Decca e Philips

77 I V7 I V/IV IV #IV# I VI7 II7 V7 I

78 Entre Bb4 e G6

79 Ver em home.uevora.pt/~jmenezes/dixiland/ANEXO11.pdf

80 Ver em home.uevora.pt/~jmenezes/dixiland/ANEXO12.pdf

81 Repetição de um motivo ou fragmento melódico a uma determinada distância, geralmente de segunda (acima ou abaixo)

marcial e o circense, de grande pendor revivalista. O efeito expressivo mais evidente neste solo consiste no vibrato, rápido e curto, utilizado em todas as notas com a duração de um ou mais tempos.

6. Conclusão

A gravação do disco “Dixieland”, pelo conjunto de Domingos Vilaça, que no estado atual da pesquisa pode ser considerado o primeiro disco de jazz gravado comercialmente por músicos portugueses, ocorreu em 1957, num contexto revivalista do estilo *dixieland*. Apesar do grande prestígio do seu *leader*, considerado um dos mais exímios instrumentistas portugueses, o disco passou despercebido no novo meio de comunicação – a televisão – cujas transmissões regulares tiveram início em 1957, o mesmo ano do lançamento do disco. As causas para esta omissão poderão dever-se ao elitismo cultural dos programadores televisivos, ávidos de modernidade, e em cuja apreciação, o *dixieland* era, já na altura, um estilo antiquado e fora de moda.

Da análise das partes improvisadas pelo *leader* em três temas, denota-se a estreita relação de proximidade entre os solos gravados por Vilaça e os solos escritos incluídos na partitura comercial dos temas, sendo o solo em “*Calf Street Rag*” o que mais cita o escrito na partitura ($iCM=0.50$), seguindo-se “*Holland Rag*” ($iCM=0.44$). “*Belgium Rag*” é o tema onde Vilaça revela um maior grau de originalidade e independência da partitura escrita ($iCM=0.27$). Se nos seus solos o clarinetista optou em alguns casos pela execução literal da música proposta pela partitura, na maior parte das vezes utilizou um vocabulário de técnicas de

elaboração musical e ornamentação na construção da sua linha melódica, colocando nos solos um cunho pessoal suportado por um grande domínio técnico do instrumento.

Vários foram os processos de elaboração musical identificados como parte do vocabulário musical de Vilaça: Truncagem, arpejamento, cromatismo *bebop*, alteração rítmica, reconfiguração melódica, elaboração linear de intervalos, reutilização do elemento central da ideia, repetição, rearmonização e sequenciação; identificaram-se também processos de ornamentação como mordentes, grupetos e aproximações cromáticas bem como o uso de notas características da linguagem jazzística (*blue notes*).

Harmonicamente, as linhas improvisadas de Vilaça revelam um elevado grau de consonância, dada a sua preferência pela abordagem da estrutura inferior dos acordes: pela fundamental, em 32% dos casos, pela terceira, em 15% e pela quinta, em 29%. Nas restantes situações (24%) são as sextas, nonas ou as *blue notes* as notas privilegiadas pelo clarinetista.

A componente rítmica dos solos de Vilaça, bem como a regularidade dos pontos do compasso onde o clarinetista resolve as suas frases, denunciam a raiz europeia da sua formação dada a quase total ausência de ritmos sincopados – elemento tão característico do *ragtime* (Bell, 2021). Vilaça rejeita mesmo as síncopas propostas pela partitura optando por realizar esses ritmos a tempo.

Mais do que os elementos de natureza melódica, harmónica ou expressiva, são os de natureza rítmica que conferem aos solos de Vilaça um maior grau de previsibilidade, reduzindo-lhes a so-

fisticação, excitação e espontaneidade patentes nas improvisações dos músicos de referência da época de ouro do estilo *dixieland*.

Sugere-se pesquisa futura sobre a constituição do conjunto de Domingos Vilaça na gravação do disco “Dixiland”, bem como do local da gravação e das circunstâncias em que este teve lugar; De interesse o estudo e a análise da edição comercial da partitura do tema “Dixieland Frolics” bem como a análise dos recursos criativos dos restantes solistas no disco. Sugere-se também prossecução de pesquisa mais aprofundada sobre a gravação de jazz em Portugal entre as décadas de 20 a 60 do séc. XX.

Referências Bibliográficas

- Apel, W. (1974). *Harvard Dictionary of Music* (2a edição, revista e alargada). Harvard University Press.
- Baker, D. (1987). *David Baker's how to play bebop: For all instruments*. Alfred Music.
- Bell, K. (2021). *The Captivation with syncopation: an Introduction to Ragtime*. <https://blackmusicscholar.com/the-captivation-with-syncopation-an-introduction-to-ragtime/> (acedido 24 de maio de 2022)
- Berliner, P. (1994). *Thinking in jazz: The Infinite Art of Improvisation*. University of Chicago Press.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. “Dixieland.” *Encyclopædia Britannica*, 2020. <https://www.britannica.com/art/Dixieland> (consultado em 14 de janeiro 2021)
- Bronnen, C. S. (2016). *Pierre Wijn Nobel, bedrijvig laverend tussen swing en cover*. Muziek schatten. <https://www.muziekschatten.nl/page/7583/pierre-wijn-nobel-bedrijvig-laverend-tussen-swing-en-cover>
- Collier, J. L. (1979). *The making of jazz: A comprehensive history*. Dell. <https://archive.org/details/makingofjazz00jame/page/432/mode/2up?q=sandole> (consultado em 16 dezembro 2020)
- Costa Pinto, J. (2020). *O jazz e outras músicas: Memórias* (Jorsom Publicações).
- Costa Pinto, J. (2021, fevereiro 21). *Entrevista telefónica com o Autor* [Audio].
- Cravinho, P. M. (2018). *Uma janela aberta para um mundo diferente: Encontros com o jazz na televisão em Portugal (1956-1974)* [Tese de Doutoramento]. Universidade de Aveiro.
- Diário de Lisboa. (1957, Abril 7). *Televisão*. 15.
- Kermodle, T., Maxille, H., & Price, E. G. (2010). *Encyclopedia of African American Music*. Greenwood.
- Klaric, M., & Henceval, E. (Eds.). (1991). *Dictionnaire du jazz à Bruxelles et en Wallonie* (Communauté française de Belgique). Conseil de la musique de la Communauté française de Belgique ; P. Mardaga.
- Levine, M. (1995). *The Jazz theory book*. Sher Music.
- Losa, L. (2010). Indústria fonográfica. Em *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX: Vol. II* (Círculo de Leitores).
- Lowe, A. (2020). *Turn me loose white man, or, Appropriating culture: How to listen to American music, 1900-1960*. Constant Sorrow Press.
- Martin, H., & Waters, K. (2008). *Essential Jazz: The First 100 Years*. Schirmer.
- Martins, H. B. J. R. (2006). *O jazz em Portugal: 1920-1956 : anúncio, emergência, afirmação*. Almedina
- Milhaud, D. (1924, Outubro 18). The Jazz band and Negro Music. *Living Age*, 169–173.
- Não assinado (1945) *Vamos apresentar-lhe Fernando de Carvalho e a sua Orquestra*. (1945). *Vida Mundial Ilustrada*, V(234), 23.
- Autor (2021, Abril 2). *Entrevista telefónica com Vitor Santos* [Comunicação pessoal].
- Portela, R. G. C. (2016). *História da gravação sonora em Portugal* [Dissertação de Mestrado, Universidade Católica Portuguesa].
- Resonant. (sem data). *Archief Robert de Kers (1906-1987)*, <https://www.muzikaalrfgoed.be/alleen-nieuws/640-archief-robert-de-kers-1906-1987> (consultado em 2 de dezembro de 2020)
- Robertson, H. (2002). *History of the Invention, Manufacture, and Use of Instantaneous Discs*. <https://ininet.org/history-of-the-invention-manufacture-and-use-of-instantaneous.html>

- Robinson J. Bradford & Kernfeld B. "Blue Note", "The New Grove Dictionary of Jazz", Second Edition, London (2002), <https://archive.org/details/newgrovedictiona00kernf/page/n10/mod> (consultado a 24 de maio 2022)
- Robinson J. Bradford & Kernfeld B. "Dixieland", "The New Grove Dictionary of Jazz", Second Edition, London (2002), <https://archive.org/details/newgrovedictiona00kernf/page/n10/mod> (consultado a 24 de maio 2022)
- Rodrigues, V. L. F. (2010). *Jazz a la ciutat de València: Orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981* [Tese de Doutoramento]. Universitat Politècnica de València.
- Roxo, P. (Ed.). (2009). *Jazz and the Portuguese Dictatorship before and after the Second World War: From Moral Panic to Suspicious Acceptance*. Em *Jazz and totalitarianism*. Routledge.
- Roxo, P., & Lourenço, M. (2016). *Audio Jazz Recordings in Portugal: The Legacies of Luís Villas-Boas and the Hot Club of Portugal*. Em *The Lindström project/ 7: Contributions to the History of the Record Industry* (Pekka Gronow ; Christiane Hofer ; Frank Wonneberg, Vol. 7). Viena : Gesellschaft für Historische Tonträger.
- Santos, N. (2009). *S. Miguel 29 de Setembro vamos à festa* [Blog]. Outeiro Seco, tradição e modernidade. <https://outeiroseco.blogs.sapo.pt/177529.html>
- Santos, R. (2012, Fevereiro 28). "A rádio não tem emissão educativa. É essencialmente distração". *Da tradição à modernidade radiofónica (1961-1969)*. O meio rádio e os 75 anos da Rádio Renascença, Universidade Católica Portuguesa.
- Santos, R. (2017). *Estudos da rádio em Portugal*. Universidade Católica Editora. https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/30073/3/Estudos_da_radio.pdf (consultado em 23 de fevereiro de 2021)
- dos Santos, J. M. (2007). *O jazz segundo Villas-Boas*. Assírio & Alvim.
- dos Santos, J. M. (2021, Abril 30). *Várias interpretações de arquivo, relacionadas com o músico Domingos Vilaça* (N. 647). Em *Jazz a 2*. <https://www.rtp.pt/play/p647/e540787/jazz-a2> (consultado em 23 de fevereiro de 2021)
- Spottswood, R. K. (1990). *Ethnic music on records: A discography of ethnic recordings produced in the United States, 1893 to 1942*. University of Illinois press.
- Vieira Lopes, S. I. F. (2012). «*Duas horas vivas numa TV morta*»: *Zip-Zip, Música e Televisão no preâmbulo da democracia em Portugal* [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL)].

