

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

O DESIGN MUSICAL EM CANÇÕES DE ANTÔNIO CARLOS JOBIM

JOSIMAR MACHADO GOMES CARNEIRO

RIO DE JANEIRO, 2015

O DESIGN MUSICAL EM CANÇÕES DE ANTÔNIO CARLOS JOBIM

por

JOSIMAR MACHADO GOMES CARNEIRO

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor, sob a orientação da Professora Dra. Carole Gubernikoff.

RIO DE JANEIRO, 2015

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

C289 Carneiro, Josimar  
O Design Musical em Canções de Antônio Carlos  
Jobim / Josimar Carneiro. -- Rio de Janeiro, 2015.  
160

Orientador: Carole Gubernikoff.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em Música, 2015.

1. Antônio Carlos Jobim. 2. Música popular  
brasileira. 3. Análise musical. I. Gubernikoff,  
Carole, orient. II. Título.

Autorizo a cópia da minha tese "O DESIGN MUSICAL EM CANÇÕES DE ANTÔNIO CARLOS JOBIM"  
para fins didáticos.

*Dedico este trabalho à minha esposa Mariana Baltar e aos meus filhos Clara e Miguel, pelo apoio que me deram neste período e pelo amor que dão nesta vida.*

## AGRADECIMENTOS

*Agradeço aos colegas Afonso Claudio, Caio Senna, Carlos Almada, Clifford Korman, José Wellington, Luiz Eduardo Domingues, Marcelo Carneiro e Roberto Gnattali pelas críticas preciosas e decisivas para o desenvolvimento desta pesquisa e especialmente a Carole Gubernikoff, por suas ricas contribuições e incentivo na orientação. Finalmente, agradeço a Antônio Carlos Jobim pelo legado que deixou para a humanidade.*

CARNEIRO, Josimar. *O design musical em canções de Antônio Carlos Jobim*. 2015. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

#### RESUMO

Esta tese trata da análise do design musical de cinco canções de Antônio Carlos Jobim, transcritas a partir do *Cancioneiro Jobim* (Jobim, 2001) e de manuscritos do autor. Design musical é um conceito livre de análise musical, desenvolvido aqui a partir dos escritos de Forte (1993 e 1995) e refere-se aos aspectos melódicos, harmônicos e formais de uma composição e suas possíveis inter-relações. Um estudo de caso apresenta ainda como elementos do design musical aparecem elaborados na canção *Garota de Ipanema*, no arranjo de Eumir Deodato, mostrando que o estudo do design musical pode ser uma ferramenta importante no ofício do arranjador/compositor.

#### ABSTRACT

This thesis examines the analysis of the musical design of five songs of Antonio Carlos Jobim, transcribed from the collection *Cancioneiro Jobim* (Jobim, 2001) and the author's manuscripts. Musical design is a flexible musical analysis concept, developed by the author from the writings of Forte (1993 and 1995) which refers to the melodic, harmonic and formal aspects of a composition and their possible interrelationships. Additionally, a case study presents the way in which elements of musical design are developed in the song *Garota de Ipanema*, in the arrangement of Eumir Deodato, demonstrating that the study of musical design can be an important tool in the working process of the arranger/composer.

#### RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur l'analyse du "design musical" de cinq chansons d'Antonio Carlos Jobim, transcrites à partir de *Cancioneiro Jobim* (Jobim, 2001) et de manuscrits de l'auteur. Le "design musical" est un concept libre d'analyse musicale, développé ici à partir des écrits de Forte (1993 et 1995) et se réfère aux aspects mélodiques, harmoniques et formels d'une composition et leurs interrelations possibles. Une étude de cas présentera comment des éléments de "design musical" apparaissent élaborés dans l'arrangement d'Eumir Deodato de la chanson *Garota de Ipanema*, montrant ainsi que l'étude du "design musical" peut être un outil important dans le métier d'arrangeur/compositeur.

Palavras-chave: Antônio Carlos Jobim. Música popular brasileira. Análise musical.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	7
Capítulo 1 - Ferramentas da Análise Musical.....	13
1.1 - O Conceito de Design Musical .....	13
1.2 - Estrutura e Prolongação .....	19
1.3 - As Letras das Canções e as Coordenadas Melódicas .....	20
1.4 - A Análise Schenkeriana na Música Popular e no Jazz .....	22
1.5 - A Análise do Design Melódico .....	31
1.6 - Considerações sobre a Análise Harmônica .....	33
1.7 - O Design Musical como Ferramenta para o Arranjador/Compositor .....	38
Capítulo 2 – O Design Musical de <i>Modinha</i> .....	40
2.1 - A Estrutura Formal.....	44
2.2 - A Harmonia .....	44
2.3 - Aspectos Melódicos .....	45
2.4 - Elementos do Design Musical de <i>Modinha</i> .....	47
Capítulo 3 – O Design Musical de <i>Se todos fossem iguais a você</i> .....	48
3.1 - Considerações Sobre a Forma.....	52
3.2 - Aspectos Harmônicos .....	53
3.3 - Aspectos Melódicos .....	55
3.4 - Coordenadas Melódicas .....	58
Capítulo 4 – O Design Musical de <i>Garota de Ipanema</i> .....	59
4.1 - A Forma Musical .....	61
4.2 - Aspectos Harmônicos .....	61
4.3 - Aspectos Melódicos .....	62
Capítulo 5 – O Design Musical de <i>A felicidade</i> .....	65
5.1 - A Forma Musical .....	70
5.2 - A Harmonia .....	70
5.3 - Aspectos Melódicos .....	71
Capítulo 6 – O Design Musical de <i>Desafinado</i> .....	76
6.1 A Forma Musical .....	83
6.2 Análise Harmônica .....	84
6.3 Análise Melódica .....	88
Capítulo 7 – O Design Musical como Ferramenta para o Arranjador/Compositor .....	90
7.1 A Colaboração Entre Jobim e Seus Arranjadores .....	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
REFERÊNCIAS.....	109
ANEXOS.....	113
Partituras.....	113

## INTRODUÇÃO

A obra de Antônio Carlos Jobim sempre acompanhou a minha vida de músico e professor. Como violonista, executei incontáveis vezes o seu vasto repertório de canções, seja no acompanhamento de cantores ou em trabalhos instrumentais. Peças como *Imagina* e *Chega de saudade*<sup>1</sup> são comuns nas apresentações do *Água de Moringa*, grupo que participo desde sua fundação em 1989.

Como Professor de Arranjo da UNIRIO, sempre recorri à obra de Jobim, e meus alunos são testemunhas, para exemplificar elaborações motivicas, variações melódicas, introduções, contracantos, além de exemplos de harmonização de melodia, arranjos e orquestrações do próprio Jobim ou de arranjadores que colaboraram com ele em seus discos, como Claus Ogerman, Nelson Riddle e Eumir Deodato. Nas aulas de Prática de Conjunto também tive muitas oportunidades de executar alguns de seus arranjos originais e de criar e orientar a criação de novos arranjos para as suas peças.

No ano de 2008 fui convidado para fazer a direção musical e arranjos da peça de teatro intitulada *Tom & Vinicius – o Musical*.<sup>2</sup> Foi nesta oportunidade que realmente me aprofundi em sua obra, pesquisando gravações, partituras e o acervo do sítio do Instituto Antônio Carlos Jobim<sup>3</sup>. Daí nasceu o meu interesse em escrever uma tese de doutorado sobre as suas canções.

Minha experiência pessoal me faz acreditar que a obra de Jobim possua uma qualidade diferenciada, uma espécie de personalidade, um estilo. Às vezes, me pego naturalmente dizendo: – “isso é jobiniano”, e a canção poderia ser de Edu Lobo, Chico Buarque ou até mesmo de Michel Legrand. Meyer (1989) considera que o conhecimento de um estilo seja tácito e sua aprendizagem esteja baseada mais na execução e audição do que em uma instrução formal. Para este autor, estilo é uma série de escolhas feitas dentro de um conjunto de restrições. Poucas dessas restrições que limitam a escolha são inventadas ou desenvolvidas por quem as usa. Elas estabelecem um conjunto de possibilidades sobre as quais as escolhas serão feitas. Para chegar à definição de estilo, Meyer estabelece uma hierarquia de níveis, com três grandes classes: leis, regras e estratégias, partindo da natureza dos elementos que restringem o estilo. As leis são restrições transculturais e universais que podem ser de natureza física ou, especialmente, fisiológica. Correspondem aos princípios que governam a percepção e a cognição humana de padrões musicais. As leis da música e sua análise

---

<sup>1</sup> *Imagina* é a primeira peça composta por Antônio Carlos Jobim. Seu título original é *Valsa sentimental* e foi alterado quando recebeu letra de Chico Buarque. *Chega de saudade* é uma parceria com Vinicius de Moraes.

<sup>2</sup> Escrita por Daniela Pereira de Carvalho e Eucanaã Ferraz e dirigida por Daniel Herz.

<sup>3</sup> No endereço eletrônico: <<http://portal.jobim.org/pt/acervos-digitais/>>

pertencem ao campo da teoria musical. As leis possuem parâmetros primários que têm sua própria sintaxe e resultam da organização entre alturas e durações – melodia, ritmo e harmonia – e parâmetros secundários – dinâmica, tempo, sonoridade, timbre e outros – que só podem ser mesurados a níveis estatísticos, tais como como dinâmica mais forte, andamento mais lento, timbre estridente, porém só o parâmetro primário possui restrições sintáticas que serão reveladas no nível hierárquico das regras.

Meyer considera que as regras não são universais, mas intraculturais. Suas diferenças distinguem entre si grandes períodos, tais como o Medieval, o Renascimento e o Barroco e, em seus aspectos comuns, relacionam o Clássico ao Romântico, por exemplo. Meyer (89, 17) descreve:

“As regras especificam o significado do material admissível em um estilo musical: por exemplo, o repertório de alturas possíveis, divisões de duração, amplitudes, timbres e modos de ataque. Regras também estabelecem as possibilidades e probabilidades de relação entre tais significados. (...) Os exemplos mais familiares de tais regras são certamente as regras de contraponto e harmonia. (...) Estratégias são as escolhas composicionais feitas dentro das possibilidades estabelecidas pelas regras de um estilo. (Meyer, 1995, 17-20)<sup>4</sup>

O número de regras de cada estilo é finito, mas as estratégias de realização e de instanciação são incontáveis. Meyer acredita que as mudanças na história da música ocidental se devam mais às novas estratégias desenvolvidas na realização de regras existentes, do que à mudanças nas próprias regras, que só ocorreram no nível mais elevado, marcando épocas como a Idade Média, a Renascença, a era da tonalidade e a era moderna. Dentro das épocas, as mudanças ocorrem no nível da estratégia. É no nível da estratégia que parâmetros externos à música, tais como ideologia, história social e condições de performance exercem sua influência.

Afunilando mais a hierarquia de Meyer (1989), entrariam o dialeto, o idioma e o estilo *intraopus*. Os dialetos são sub estilos que agregam compositores que se utilizam das mesmas regras e estratégias. Podem ser subdivididos de diversas maneiras, como por área geográfica, nacionalidade, por movimento, por classe social, função cultural e, principalmente, historicamente. O idioma é individual e diz respeito às restrições que um compositor emprega mais do que outras, ou mesmo as desenvolve, dentro do vasto repertório de restrições que o

---

<sup>4</sup> Rules specify the permissible material means of a musical style: for example, its repertory of possible pitches, durational divisions, amplitudes, timbres, and modes of attack. Rules also establish the relational possibilities and probabilities among such means. (...) The most familiar examples of such rules are surely those of counterpoint and harmony. (...) Strategies are compositional choices made within the possibilities established by the rules of the style. (Meyer, 1995, p.17-20).

dialeto dispõe. Aquelas que ele seleciona repetidamente são consideradas seu idioma individual. Estas diferenças estão no campo da estratégia. É onde diferenciamos Bach e Haendel, Haydn e Mozart. Enquanto dialeto tem a ver com o que há de comum entre diferentes compositores e idioma tem a ver com o que há de comum em diferentes obras de um mesmo autor, estilo *intraopus* diz respeito ao que é reproduzido dentro de uma mesma obra, como um motivo, uma progressão harmônica, uma textura e etc.

Resumindo as considerações de Meyer sobre as restrições que regem os estilos e suas inter-relações hierarquizadas a partir da natureza das restrições, teríamos que as leis transculturais e universais da música são regidas pelas regras finitas de sintaxe dos seus parâmetros primários, ou seja, daqueles que se relacionam com alturas e durações, realizadas e instanciadas em incontáveis estratégias que determinam as grandes eras musicais – medieval, renascentista, barroca, clássica, romântica e moderna. O grupo de compositores que escolhe os mesmos tipos de estratégia gera um dialeto e as escolhas mais recorrentes de um compositor é o seu idioma. A reprodução de elementos dentro de uma mesma obra é o estilo *intraopus*: A hierarquia de Meyer traz que: Leis > Regras > Estratégias > Dialeto > Idioma > Estilo *Intraopus*.

Não querendo propriamente descrever o quê reconheço como estilo jobiniano, apenas fazendo uma analogia da minha percepção intuitiva com o conceito de estilo definido por Meyer, poderia dizer que Antônio Carlos Jobim compõe sob as regras do tonalismo, com estratégias que o associam aos músicos populares que usam o dialeto de gêneros populares brasileiros urbanos como o samba, o samba canção, o baião e o choro, podendo ser associado também aos compositores do movimento da bossa nova e que, em seu idioma, possui melodias ricas em tensões; harmonizações com acordes de quatro ou mais sons, às vezes quartais; que também se utiliza do modalismo ou de uma espécie de hibridismo tonal/modal em suas canções.

Minhas experiências particulares com sua obra suscitaram-me a hipótese da existência de interações especiais entre os aspectos que estruturam e formatam as canções de Jobim, ou seja, que suas canções possuam uma espécie de projeto que relaciona intrinsecamente os elementos melódicos, harmônicos e formais em diferentes instâncias. A partir dessa ideia surgiu a minha intenção de pesquisar estas relações que estou chamando de design musical.

O estudo do design musical das canções oferece subsídios teóricos para o estudo da música popular que não se fundamentam na difundida teoria da escala de acordes. Segundo Nettles e Graff (1997), esta teoria provê conhecimento teórico para improvisação, composição e arranjo e é definida pelos autores como a inter-relação entre escalas e acordes. Para os

autores, escala e acorde possuem entre si uma unidade funcional, onde o acorde forma a estrutura vertical e a escala, a estrutura horizontal, duas manifestações diferentes uma representando a outra. No estudo do design musical, o próprio objeto estudado fornece a compreensão das relações entre melodia, harmonia e forma, que podem ser do interesse de intérpretes, pesquisadores, professores e estudantes de música e também para compositores e arranjadores, não entrando em conflito, mas sendo mesmo complementar ao estudo da teoria da escala de acordes e à outras referências teóricas.

Para a realização deste trabalho foram consultadas biografias de Jobim, como a de sua irmã Helena (Jobim, 1996) e do jornalista Sérgio Cabral (Cabral, 1997), a coleção de entrevistas e depoimentos de Tom Jobim e de pessoas próximas a ele na área pessoal, familiar e profissional, organizada com o nome de *Tons sobre Tom* (Cezimbra, Callado e Souza, 1995), as entrevistas de Jobim ao jornalista Zuenir Ventura, organizada em livro com o título de *3 Antônio I Jobim* (Martins e Abrantes, 1993) que serviram como uma introdução a elementos da sua vida pessoal e da sua personalidade. Outras fontes foram artigos, dissertações, teses e livros que tratam direta ou indiretamente de sua obra ou de assuntos pertinentes a esta pesquisa, como Suzigan (2011) que analisa a importância da obra de Jobim na década de 1950, relacionando-a ao impressionismo francês, especialmente a Debussy, além de Villa-Lobos e outros compositores brasileiros e norte americanos. A autora ressalta ainda a forte influência da natureza como elemento inspirador em sua obra e aspectos da sua história pessoal. Polleto (2004) aborda em sua dissertação de mestrado a trajetória de Jobim nos anos de 1953 a 1958, período anterior ao movimento da bossa nova, discutindo o surgimento de novos critérios de avaliação estética da canção e o abandono de outros por um viés histórico, considerando que nesse período, Jobim teria tanto projetos de uma canção moderna, como outros ligados a uma tradição que a bossa nova iria suplantar. Polleto discute algumas das tendências já utilizadas na análise da música de Jobim, especialmente a visão semiótica de Tatit (1996) e a análise harmônica de Gava (2002). O autor analisa ainda aspectos formais, melódicos, harmônicos e interpretativos de uma coleção de peças de Jobim, gravadas nesta época. Em sua tese de doutorado, Polleto (2010) estuda a inserção de Jobim no mercado musical brasileiro no período de 1963 a 1976, para determinar aspectos estéticos de suas composições e suas ressonâncias no cenário musical brasileiro que ele classifica como estética moderna da música popular brasileira.

Duarte (2010) analisa os arranjos de Claus Ogerman para sete discos de Jobim, em uma colaboração de dezessete anos. Ele considera que estes discos representariam três linhas diferentes de trabalho, classificadas a partir do repertório gravado. A primeira linha seria

movida pela intenção de construir a reputação musical de Jobim no exterior, contendo um repertório formado por sucessos já gravados por outros artistas. Na segunda linha de trabalho predominariam composições inéditas ou pouco conhecidas de um compositor renomado. Duarte considera que a linguagem musical desta linha, já não é mais a clássica bossa nova, trazendo outros gêneros como o bolero, o choro e o maracatu. Haveria ainda nesta linha, uma grande aproximação com o jazz americano. A terceira linha seria um retorno à primeira, mas sendo Jobim um compositor já consagrado e predominariam as regravações, havendo pouco espaço para as inéditas. Duarte faz ainda um importante resumo das principais pesquisas realizadas sobre a obra deste compositor.

Tiné (2001) tem como objetivo discutir as consequências e as vantagens de se aplicar na música popular critérios analíticos empregados na música erudita, além de discutir questões estilísticas de diferentes épocas. Para isso, escolhe peças de três compositores – Pixinguinha, Garoto e Antônio Carlos Jobim – como objeto de sua pesquisa. Suas análises têm uma base schenkeriana livre e possuem um enfoque completamente distinto das análises de Polleto (2004, 2010) e Duarte (2010). Dois artigos de Almada (2009 e 2011) aplicam a análise schenkeriana em peças de Jobim e serão comentados posteriormente.

Esta pesquisa se organiza em sete capítulos. O Capítulo 1 – Ferramentas da Análise Musical – trata de detalhar o conceito de design musical, a partir do uso deste termo por Allen Forte em diferentes escritos, como Forte (1993 e 1995). Fala também de análise schenkeriana, do seu desenvolvimento e do seu uso na música popular. São discutidos ainda conceitos schenkerianos a partir de Forte (1982), como as técnicas de diminuição melódica, os procedimentos de redução melódica para fins de análise, os conceitos de estrutura e prolongação e as experiências da análise schenkeriana na música popular e no *jazz* norte americano.

Outro conceito abordado no Capítulo 1 é o de coordenadas melódicas, que servem como ferramentas para a investigação das relações entre a melodia e os aspectos sônicos das letras das canções, partindo das aplicações de Forte (1995) da análise schenkeriana na música popular americana das décadas de 1920 a 1950. O capítulo traz ainda a simbologia e a terminologia que serão empregadas nas análises dos capítulos seguintes. São comentadas ainda algumas análises da obra de Jobim, com destaque para os artigos de Almada (2009 e 2011).

O Capítulo 1 traz ainda considerações sobre harmonia, fazendo referências aos conceitos de monotonalidade e de regiões usados por Schoenberg (1954), como princípios norteadores das análises harmônicas. Ainda sobre este assunto, há algumas referências aos

problemas gerados pelo uso da cifra popular para a compreensão verdadeira da identidade dos acordes de uma progressão. Também são demonstradas as referências a Tagg (2014) para a nomenclatura de graus e de notas das escala.

Os Capítulos 2 a 6 analisam o design musical de cinco canções de Jobim. São elas: *Modinha*, *Se todos fossem iguais a você*, *Garota de Ipanema*, *A felicidade* e *Desafinado*, todas em parceria com Vinícius de Moraes, exceto o *Desafinado*, parceria com Newton Mendonça. As peças foram livremente selecionadas a partir do repertório da peça de teatro – *Tom e Vinícius – O Musical*.

No Capítulo 7 será visto como o design musical pode oferecer recursos para o compositor/arranjador, através da análise das variações sobre o tema de *Garota de Ipanema* encontradas no arranjo assinado por Eumir Deodato.

Todas as análises são feitas em partituras transcritas a partir dos manuscritos do autor, disponíveis no sítio do Instituto Antônio Carlos Jobim<sup>5</sup> e do Cancioneiro Jobim (Jobim, 2001).

---

<sup>5</sup> Disponível em <<http://portal.jobim.org>>.

## Capítulo 1 - Ferramentas da Análise Musical

### 1.1 – O Conceito de Design Musical

O termo design musical foi inspirado em escritos de Allen Forte, especialmente no artigo *Secrets of Melody: Line and Design in the Songs of Cole Porter* (Forte, 1993) e no livro *The American popular ballad of the golden era* (Forte, 1995). Seus estudos em música popular baseiam-se na análise schenkeriana, metodologia de análise musical sistematizada a partir das teorias de Heinrich Schenker<sup>6</sup>, da qual o próprio Forte já representava uma referência teórica fundamental, graças ao livro *Introduction to Schenkerian Analysis* (Forte e Gilbert, 1982). Portanto, para a melhor compreensão do termo design musical, é necessário falar sobre análise schenkeriana e sua aplicação na música popular.

Cook (1994) considera a análise schenkeriana um termo guarda chuva que abriga a técnica analítica, notações e teorias do próprio Schenker, desenvolvidas na Alemanha, nos anos anteriores à segunda guerra mundial e que encontravam-se em estado de evolução constante. Portanto, para o autor, ao se falar de análise schenkeriana, seria necessário especificar que estágio da evolução do pensamento de Schenker está sendo evocado. Outro aspecto comentado por Cook é que quando se é utilizada a expressão análise schenkeriana e não análise de Schenker, normalmente não se está fazendo referência ao próprio trabalho de Heinrich Schenker e à aplicação de suas ideias nos Estados Unidos do pós guerra. Cook critica uma corrente de expoentes americanos das teorias de Schenker (com exceção de alguns de seus discípulos), os ditos “neo schenkerianos”, por padronizarem as técnicas e terminologias de Schenker, derivadas da sua fase final, contidas especialmente no livro *Der freie Satz* (Schenker, 1935), traduzido para o inglês por Ernst Oster como *Free Composition* (Schenker, 1979) e deixarem de lado a base psicológica e metafísica de sua teoria, apresentada por Schenker no mesmo livro.

A análise schenkeriana começou a ser disseminada desde os primeiros anos após a segunda guerra mundial, devido à migração de muitos discípulos de Schenker para os EUA e

---

<sup>6</sup> As poucas informações sobre sua infância sugerem que Heinrich Schenker era judeu, de família humilde e que nasceu e cursou o ginásio em Lviv, uma cidade da região da Galícia, então sob dominação austríaca, completando seus estudos em Brzezany, onde tivera lições de piano com Karl Mikuli, famoso discípulo de Chopin. Em 1884, matriculou-se no curso de Direito da Universidade de Viena, atendendo ao desejo do pai. Nos últimos três anos do curso, matriculou-se no Conservatório de Viena, vindo a ser aluno de Bruckner. Formado no Conservatório, atuou como acompanhador, compositor, crítico e editor, para o sustento de sua família. Na virada do século XX, dedica-se mais a escrever, editar e dar aulas particulares de piano. Alguns de seus alunos viriam a se tornar estudiosos e professores destacados, como Felix Eberhard von Cube, Oswald Jonas, Felix Salzer, Otto Vrieslander e Hans Weisse.

por publicações, como *Structural Hearing* (Salzer, 1952). Após a sua morte, muitos de seus discípulos mantiveram suas ideias originais e outros trouxeram contribuições, como afirmam Bent e Pople (2007-2015):

No processo de assimilação gradual ao lado de outros desenvolvimentos contemporâneos em análise, a linguagem organicista de Schenker foi em grande parte substituída por palavras que expressam relações musicais em termos de estrutura. O resultado, longe de diminuir o impacto das ideias de Schenker, serviu para estabelecer-lo como uma influência decisiva. Enquanto foi deixado para as gerações posteriores reexaminar os escritos originais de Schenker no contexto da história das ideias, houve um novo florescimento de análises práticas, quer ao longo de linhas diretamente pós-schenkeriana ou significativamente influenciadas pelo pensamento schenkeriano. (Bent e Pople, 2007-2015)<sup>7</sup>

Para Bent e Pople, em meados da década de 1980, as técnicas schenkerianas codificadas atingiram tal nível de rigor teórico e de refinamento operacional que representavam o sistema essencial para a análise da música tonal. Nesse período, segundo os autores, ela teria se desenvolvido em diferentes linhas e uma delas buscava sua aplicação em todo o tipo de repertório, como o da música antiga, o da música do início do século XX e o da música popular.<sup>8</sup>

Na década de 1990, o estudo da música popular incorporou definitivamente a análise schenkeriana. As principais referências teóricas desta pesquisa são extraídas dos escritos de Forte (1993 e 1995) que aplica a análise schenkeriana no repertório da música popular americana, fazendo adaptações necessárias da metodologia, levando em consideração o vocabulário harmônico específico do gênero musical das baladas americanas, as formas musicais comuns ao teatro musical americano e as letras das canções.

Forte (1993) já buscava identificar as características que considerava elementares da música e os aspectos fundamentais da melodia para a estrutura e qualidade estética das baladas de Cole Porter, definidos pelo autor como linha e design.

---

<sup>7</sup> *In the process of gradual assimilation alongside other contemporary developments in analysis, Schenker's organicist language was to a large extent replaced by words that expressed musical relationships in terms of structure. The result, far from diminishing the impact of Schenker's ideas, served to establish him as a decisive influence. While it was left to later generations to re-examine Schenker's original writings in the context of the history of ideas, there was a new flourishing of practical analyses either along directly post-Schenkerian lines or significantly influenced by Schenkerian thought.*

<sup>8</sup> Uma segunda linha buscava a racionalização e codificação da abordagem de Schenker, combinando teoria musical e método analítico. Uma terceira linha via os trabalhos de Schenker como um *corpus* situado em uma rede cultural e filosófica de seu tempo, e “*examinava a reinterpretação da sua linguagem e ideias nas décadas seguintes à segunda guerra mundial.*” (Bent e Pople, 2007-2015).

O termo "linha" refere-se às características lineares em uma visão em larga escala (no senso Schenkeriano), enquanto 'design' aplica-se ao detalhe motivico e ao movimento harmônico idiossincrático. Mais especificamente, linha designa uma projeção melódica em grau conjunto, normalmente escalar e diatônica. Uma linha, entretanto, não é necessariamente equivalente a uma linha melódica. (Forte, 1993, 608).<sup>9</sup>

A Figura 1, extraída de Forte (1993), apresenta um trecho da canção *I love you* de Cole Porter, identificando a linha, através de elementos gráficos e convenções, formada pelas notas Dó, Sib e Lá, indicadas por números com acentos circunflexos, correspondentes às suas posições na escala diatônica (no caso 5-4-3) e que, suportados pelo baixo da harmonia, formam uma linha contínua ao longo da progressão.

Figura 1: Trecho da canção *I love you* (Cole Porter) – exemplo de linha (Forte, 1993, 608)

Enquanto linha representa uma estrutura de controle que organiza e direciona os componentes melódicos, design refere-se à interação dos componentes musicais, suas transformações e combinações que levam a uma textura musical inteira, organizada em torno das estruturas lineares.

Allen Forte amplia o repertório de suas análises em música popular no livro *The American Popular Ballad of The Golden Era* (Forte, 1995), onde analisa baladas populares americanas, compostas de 1924 a 1950, por um seleto grupo de renomados compositores, como George Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin e Richard Rodgers. O autor, nesta ocasião, usa o termo design melódico como a relação entre o contorno melódico e a linha melódica ampla.

O processo essencial de análise do autor é a redução analítica, que consiste em retirar adornos da superfície melódica, revelando estruturas profundas que suportam a melodia.

<sup>9</sup> "The term 'line' refers to linear features of larger scale (in the Schenkerian sense), while 'design' applies to motivic detail and idiosyncratic harmonic motions. More specifically, line designates a stepwise, usually diatonic-scalar, melodic projection. A line, however, is not necessarily equivalent to a melodic line."

... Redução significa o despojamento da camada superior da estrutura musical de modo a revelar configurações básicas e mais essenciais que representam o movimento da música em larga escala. Reduzir a níveis mais profundos desta maneira, não significa que os elementos musicais mais perto da superfície, como ornamentações melódicas, sejam simplesmente descartados. Pelo contrário, uma análise eficaz será sempre capaz de incorporar cada componente musical e relacioná-lo com a visão ampla. De fato, sem a visão ampla não é possível descobrir interpretações significativas do detalhe, nem é possível revelar a estrutura em larga escala sem uma análise cuidadosa do detalhe ... (Forte, 1995: 42).<sup>10</sup>

Forte e Gilbert (1982) já haviam tratado do processo de redução analítica, como a reversão da diminuição melódica, termo oriundo do italiano *diminuimento*, que corresponde ao processo pelo qual um intervalo melódico formado por notas de longa duração é expressado por uma figuração melódica, formada por notas de valores menores. As diminuições melódicas, também chamadas *passagi* em italiano, eram uma prática comum nos períodos renascentista e barroco de se ornamentar melodias de forma improvisada, decorando a passagem de uma nota à outra, favorecendo o virtuosismo e trazendo variação.

A pauta a) da Figura 2 traz um trecho da melodia da canção *Eu sei que vou te amar* de Tom e Vinícius, sugerindo que o trecho esteja estruturado como um intervalo de quarta justa ascendente, diminuído por notas de passagem, bordaduras e saltos consonantes. Observando-se as pautas do sistema de baixo para cima, temos:

- e) O intervalo de quarta justa ascendente, formado pelas notas Si e Mi, grafadas sem valores rítmicos, representadas apenas por cabeças de notas fechadas;
- d) A diminuição melódica do intervalo de quarta justa, agora grafado com hastes, através do acréscimo das notas de passagem Dó e Ré, indicadas pela letra P;
- c) A adição de um salto consonante à cada nota apresentada na pauta d;
- b) A adição de bordaduras inferiores e superiores, representadas pela letra N. A ligadura pontilhada indica uma permanência da nota Si.
- a) A superfície melódica.

A Figura 2 usa os mesmos elementos gráficos apresentados por Forte e Gilbert (1982), que são:

---

<sup>10</sup> *By reduction is meant the stripping away of the top layer of musical structure so as to reveal the underlying and more essential configurations that represent the large-scale motions of music. Reducing to deeper levels in this way does not mean that musical elements closer to surface, such as melodic decorations, are simply discarded. On the contrary, an effective analysis will always be able to incorporate every musical component and relate it to the "large-scale view". Indeed, without the large-scale view it is not possible to discover meaningful interpretations of detail, nor is it possible to reveal the large-scale structure without careful analysis of detail...* (Forte, 1995, p.42).

- Ligadura: indica que as notas sem hastes possuem uma espécie de dependência das notas com hastes;
- Ligadura pontilhada: indica a reaparição de notas de mesma altura, separadas por ornamentações;
- P = notas de passagem;
- N = ornamentos (bordaduras, adjacências, notas vizinhas);
- CS = saltos consonantes;
- Arp = arpejos.<sup>11</sup>

Figura 2: Exemplos de *passagi* de um intervalo de quarta justa ascendente.

Forte e Gilbert (1982) consideram que, ao serem revertidos os processos de diminuição, ou seja, ao serem retiradas as notas de passagem (P), as ornamentações (N), os saltos consonantes (CS) e os arpejos (Arp) de uma melodia, as estruturas internas que dão suporte às melodias aparecerão, revelando níveis de aprofundamento que vão da superfície melódica (melodia completa) até o movimento melódico essencial, sugerindo uma espécie de hierarquia e uma visão em larga escala do movimento melódico. Este processo é chamado pelos autores de redução.

O processo de redução, como reverso da *passagi*, também é exemplificado na Figura 3, com um trecho da canção *Demais* (Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça).

<sup>11</sup> Forte e Gilbert (1982) usam a letra N para a bordadura (*neighbor note*) e CS para salto consonante (*consonant skip*) que serão mantidos aqui por se tratarem de uma terminologia amplamente utilizada em análise schenkeriana.

The image shows a musical score for the first phrase of the song 'Demais'. It consists of three staves labeled a), b), and c). Above the first staff, a chord progression is listed: Bbmaj7, Eb7(b5), Cm7, Ab7(b5), Dm7, Gm7, Cm7, F7(b9), Dm7, G7, Cm7, F7(b9). Staff a) shows the melody in conventional notation with triplets and slurs. Staff b) shows the melody with hierarchical relationships indicated by ligatures and labels P, N, and CS. Staff c) shows the melody with the ARP (Arpeggio) technique indicated by a bracket and the label ARP below it.

Figura 3: Níveis hierárquicos da melodia da primeira frase da canção de *Demais* de A. C. Jobim e N. Mendonça.

Observa-se nas pautas do sistema da Figura 3:

- A superfície melódica em notação convencional;
- As relações de hierarquia em um nível hierárquico intermediário, demonstradas graficamente pelas ligaduras e pela terminologia P, N e CS, já mencionada;
- Um aprofundamento de nível hierárquico com a omissão das ornamentações, notas de passagem e saltos consonantes. Observa-se que o trecho musical inicia-se com um arpejo ascendente, atingindo a nota Fá que desencadeia uma linha descendente formada pelos graus diatônicos 5, 4, 3 e 2, representados por números arábicos com acentos circunflexos.

Forte (1995) aponta dois princípios que regem as reduções analíticas: o princípio da definição harmônica e contrapontística e o princípio da distinção melódica estrutural (Forte, 1995, 42-43). Pelo primeiro princípio e no repertório em questão, uma nota da linha melódica principal (melodia) está apoiada em um acorde consonante acrescido ou não de tensões estáveis. Para o autor, se houver mais de um acorde competindo por esse status, o escolhido será aquele que estiver mais próximo à tônica ou à dominante da região pelo intervalo de quinta justa. É possível que uma nota seja suportada pelo aspecto contrapontístico, normalmente por padrões, como a sequência de décimas entre vozes extremas. O princípio da distinção melódica determina quais são as notas que, devidamente suportadas pela harmonia, pertencem a um segmento melódico de longa abrangência horizontal e aquelas que possuem apenas um caráter decorativo.

## 1.2 – Estrutura e Prolongação

Um princípio fundamental da teoria de Schenker é que uma obra tonal é essencialmente uma prolongação do acorde tônico, ou seja, uma inscrição da tríade na duração. Bent e Pople (2007-2015) descrevem a projeção do acorde de tônica através de dois processos. O primeiro processo é a transformação da tríade em uma estrutura contrapontística a duas vozes, chamada *Ursatz* (estrutura fundamental), formada pela *Ursinie*, uma linha descendente que parte de uma das notas da tríade até a tônica, e o *Bassbrechung*, arpejo do baixo da tônica à dominante e de volta à tônica (Figura 4). Forte e Gilbert (1982) afirmam que na visão de Schenker, toda peça tonal bem composta pode ser reduzida a uma das três possibilidades de estrutura fundamental (Figura 4).

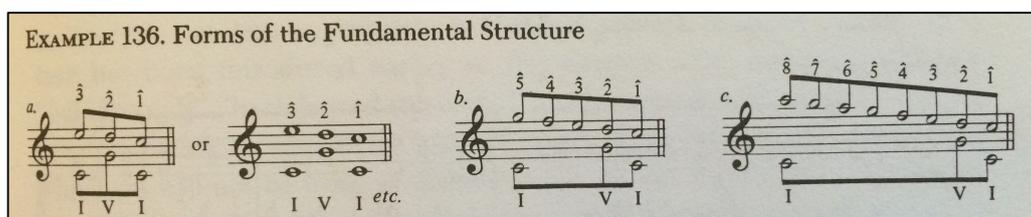


Figura 4: Estruturas fundamentais (*Ursatz*) de Schenker, apresentadas por Forte e Gilbert (1982, 133)

A estrutura fundamental que abrange toda uma peça ou movimento é tratada como *Background* (*Hintergrund*). Os autores consideram que tão importante quanto tais modelos e a habilidade em reconhecê-los, são os detalhes e os desenvolvimentos motivicos e temáticos que aparecerão nos níveis superiores: *Middleground* (*Mittelgrund*) e *Foreground* (*Vordergrund*). A *Ursatz* (*Ursinie* + *Bassbrechung*) representa o nível hierárquico mais profundo de uma composição tonal. Forte e Gilbert (1982) afirmam que para Schenker, em uma seção musical minimamente completa, o movimento melódico partirá de ou para uma nota da tríade, ou estará em torno dela. Frequentemente uma das notas da tríade (terça, quinta ou oitava) será a *Kopftone* (*primary tone*), e encabeçará uma linha (*Ursinie*) que se estenderá no decurso da obra até alcançar a tônica.

O segundo processo é a elaboração da estrutura por técnicas de prolongação. As prolongações, segundo Forte e Gilbert (1982) “referem-se à maneira na qual um componente musical – uma nota (prolongação melódica) ou um acorde – (prolongação harmônica) –

*permanece em efeito sem ser representado literalmente a cada momento*<sup>12</sup> (Forte e Gilbert, 1982, 142). A prolongação harmônica é percebida como o controle de um acorde sobre uma passagem. Segundo os autores, a prolongação melódica, cabendo ainda exceções, se manifesta em três tipos básicos:

1. *Movimento a partir de uma determinada nota, normalmente um segmento de escala diatônica descendente ou arpejo (onde a prolongação segue a nota que é prolongada);*
2. *Movimento para uma determinada nota, normalmente um segmento escala diatônica ascendente ou arpejo (onde a prolongação precede a nota que é prolongada);*
3. *Movimento sobre uma nota dada, mais frequentemente por meio de ornamentações superiores e/ou inferiores (que, por sua vez, também podem ser prolongadas).* (Forte, 1982, p.144)<sup>13</sup>

### 1.3 – As Letras das Canções e as Coordenadas Melódicas

Forte (1995), falando sobre o processo de criação das canções, coloca que na canção artística europeia, há uma espécie de representação em música de uma imagem visual que ele chama de *word painting*. No caso das baladas americanas, o autor parte do princípio de que a maioria das melodias são compostas antes das letras, ocorrendo o que chamaria de *text painting* – a pintura da melodia por um texto agregado à posteriori. Para o autor, as letras das músicas possuem qualidades que não dependem do aspecto semântico, mas que contribuem para o efeito global da letra, como o aspecto sônico. O autor afirma que:

“Embora ela use rima e assonância, às vezes de formas intrincadas, a letra não costuma se assemelhar a um poema lírico de desenvolvimento completo do tipo tradicional; ela não aspira ao status de um soneto. Imagens, geralmente do tipo direta e descomplicada, são características de letra, mas raramente ela utiliza o material e o mecanismo do meio poético – a frequentemente abstrusão ou exaltação de um assunto, metáfora e alusão, o cultivo da expressão elíptica, o desenvolvimento artístico da ambiguidade, e assim por diante. (Forte, 1995, p.28)<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> “*Prolongations refers to the way in which a musical component – a note (melodic prolongation) or a chord (harmonic prolongation) – remains in effect without being literally represented at every moment.*

<sup>13</sup> 1. *Motion from a given note, normally a descending diatonic scale segment or arpeggiation (where the prolongation follows the note that is prolonged);*

2. *Motion to a given note, normally an ascending diatonic scale segment or arpeggiation (where the prolongation precedes the note that is prolonged);*

3. *Motion about a given note, most frequently by means of upper and/or lower neighboring tones (which may in turn be prolonged themselves).*

<sup>14</sup> *Although it uses rhyme and assonance, sometimes in intricate ways, the lyric does not often resemble a fully developed lyric poem of the traditional sort; it does not aspire to the status of a sonnet. Imagery, usually of a direct and uncomplicated sort, is characteristic of the lyric, but rarely does it utilize the material and machinery of the poetic medium – the lyric often abstruse or elevated subject, metaphor and allusion, cultivation of the elliptical expression, the artistic development of the ambiguity, and so on.*

Quanto a Antônio Carlos Jobim, ele compôs sozinho canções célebres como *Corcovado*, *Triste*, *Ligia* e *Luiza* e tantas outras com parceiros como Newton Mendonça, Vinícius de Moraes e Chico Buarque. Costuma-se atribuir a Jobim a criação da melodia e sua harmonização e ao parceiro a criação da letra. De fato, percebe-se que Jobim não gostava de colocar melodias em letras prontas. Em entrevista concedida a Pedro Bloch, publicada na revista *Manchete* em fevereiro de 1964, trazida por Cabral (1997), o compositor afirmara que apenas uma vez, havia musicado uma letra pronta – o *Soneto de separação* de Vinícius de Moraes.

"Não vejo necessidade de musicar uma poesia bonita. É como botar letra numa sinfonia. Pra que você vai musicar uma poesia de Drummond, se estamos diante de uma obra completa e acabada? Musicar letras é trabalhar de talhadeira e martelo para encaixar. Não pode. O negócio devia nascer junto, letra e música. Muitas vezes a palavra não canta naquela nota. Não basta o sentido. É preciso que a palavra afine com a melodia" (Cabral, 1997, p.222)

Em seu *Depoimento para a Posteridade*<sup>15</sup>, concedido ao Museu da Imagem do Som, em 1967, Jobim revela que em sua parceria com o amigo de infância Newton Mendonça, costumava ficar ao piano e o amigo com o caderninho, deixando claro que costumavam compor juntos, ele ocupando-se mais da parte musical e Mendonça da letra.

O processo de criação do samba canção *Se todos fossem iguais a você*, parceria de Tom e Vinicius para a peça *Orfeu da Conceição*, fora assim descrito por Vinícius :

“Dias depois, dei-lhe uma cópia da peça onde já havia marcado os lugares onde deveria entrar música, bem como os monstros das letras dos sambas. Dias depois, Tom me telefonou. Tinha algumas ideias. E, assim, ingressei pela primeira vez, aí por abril de 1956, no saudoso apartamento 201 da Rua Nascimento e Silva, 107. (...) Tom mostrou-me alguns temas apenas esboçados. Tom ensaiou no piano os primeira (sic) acordes de *Se todos fossem iguais a você*. O samba saiu ali mesmo, na hora, procurando juntos as harmonias, o encadeamento das frases musicais como fazemos comumente, sem que com isso queira dizer que participei de sua feitura, pois é sempre Tom que encontra a melhor solução harmônica. E ali mesmo fiz a letra, logo que a composição ficou estruturada.” (Cabral, 1997, p.103)

O prefácio do livro *Antonio Carlos Jobim – Um Homem Iluminado*, escrito por sua irmã Helena Jobim (Jobim, 1996), fora encomendado a um dos seus grandes parceiros – Chico Buarque de Holanda. Ao invés de redigir um texto, Chico cedeu uma fita cassete, que continha áudios de Jobim ao piano, cantarolando e explicando descontraidamente temas quase

---

<sup>15</sup> Depoimento realizado em 25/08/1967, disponível em <[www.jobim.org/jobim/handle/2010/10958](http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/10958)>. Acesso em 15/04/2013.

acabados, que ainda viriam a ganhar letras de Holanda, como *Anos dourados* e *Meninos eu vi*, e do próprio Jobim, como a valsa *Luiza*.

Este trabalho irá abordar tangencialmente as letras das canções de Jobim, se necessário for, valorizando apenas seu aspecto sônico, tal como Forte (1995) o fez nas baladas americanas, usando o conceito de coordenadas melódicas no aparato descritivo do design melódico. As coordenadas melódicas são pontos referenciais da melodia, considerados essenciais por Forte (1995) para o entendimento da relação que a melodia guarda com a letra das canções. São elas:

- *headnote* (nota da cabeça): a primeiríssima nota da melodia;<sup>16</sup>
- *primary tone* (nota primária), definida como “*uma nota que emerge na melodia como a nota focal da atividade melódica, por exemplo, como a nota da cabeça de linhas subsidiárias.*” (Forte, 1995, p.25)<sup>17</sup>
- *apex*: a nota mais alta da melodia
- *nadir*: a nota mais baixa da melodia.

As coordenadas melódicas não possuem um valor semântico a princípio, mas poderão ter um significado especial, quando associados a letras e irão diferir de canção para canção, assim como as relações que as coordenadas melódicas guardam entre si.

#### **1.4 – A Análise Schenkeriana na Música Popular e no Jazz**

Gallardo (2000) examina aplicações da análise schenkeriana no repertório da música popular, nas décadas de 1980 e 1990, quando ela chega ao território da música popular, comentando suas aplicações no repertório das baladas populares americanas (Forte 1995), nas canções de Gershwin (Gilbert 1984, p.1995), Jimi Hendrix (Brown, 1997), dos Beatles (Everett 1986, 1987, 1992 e 1995) e Moore (1997), K. D. Lang (Burns 1997) e Paul Simon (Everett 1997). O autor de antemão reconhece a especificidade da teoria de Schenker.

---

<sup>16</sup> Observa-se que pelo conceito de coordenadas melódicas usado pelo autor, a nota da cabeça não refere-se a *Kopftone*, papel que caberia a nota primária.

<sup>17</sup> “*The primary tone is the note that emerges in the melody as the focal note of melodic activity, for example, as the headnote of subsidiary lines.*”

... a maior parte da teoria de Schenker, expressa em seus escritos tardios, como *Free Compositions* (Schenker, 1979), publicado em 1935, pouco depois de sua morte; é culturalmente, estilisticamente específica: a disponibilidade de apenas algumas formas de estrutura fundamental, os princípios da condução de vozes, e a ênfase em tríades, entre outras restrições, a torna aplicável apenas a um repertório muito específico. Na verdade, Schenker apenas analisa música instrumental alemã dos séculos 18 e 19, principalmente Händel, J. S. e C. P. E. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann e Brahms. As únicas exceções (notáveis) são os compositores estrangeiros Chopin e Scarlatti e a música vocal de J. S. Bach (corais) e Schubert e Schumann (*lieder*). (Gallardo, 2000)<sup>18</sup>

Gallardo diz que Schenker não tentou aplicar sua teoria na música popular e certamente consideraria estas tentativas como aberrações, pois seu julgamento sobre esta música era muito negativo. O autor afirma ainda que as tentativas de analisar a música popular pela teoria schenkeriana não têm a intenção de aplicá-la em sua totalidade, devido às implicações estéticas que isto traria.

O autor considera ainda que nas análises de repertórios baseados na harmonia do período conhecido como *common practice period*, as aplicações da análise schenkeriana são menos problemáticas, uma vez que a relação Dominante - Tônica pode ser observada. Seu uso torna-se mais complicado em gêneros populares que possuam harmonias essencialmente modais, como o jazz e o rock, tomando por base que a teoria de Schenker pretende explicar a coerência orgânica das obras da música tonal. Esta coerência estaria baseada no movimento tonal dirigido, que parte do princípio básico das relações harmônicas entre Dominante e Tônica e, em síntese, em uma estrutura fundamental. A principal hipótese de Schenker é a “subordinação de alguns sons em relação a outros e a recursividade deste fenômeno em diferentes níveis da estrutura musical.” (Gallardo, 2000)<sup>19</sup>

Gallardo afirma que os autores das análises schenkerianas da música popular reconhecem a especificidade dos princípios de Schenker, tomando liberdades para adaptá-los para o seu fim. O autor cita como exemplo o mesmo Allen Forte (Forte, 1995):

---

<sup>18</sup> *However, most of Schenker's theory, as expressed in his late writings, such as Free Composition (Schenker 1979), published in 1935 shortly after his death; is culturally, stylistically specific: the availability of just a few forms of the fundamental structure, the voice-leading principles, and the emphasis on triads, among other constraints, make it applicable just to a very specific repertoire. In fact, Schenker only analyses German instrumental music of the 18th and 19th centuries, mainly by Händel, J. S. and C. P. E. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, and Brahms. The only (remarkable) exceptions are the foreign composers Chopin and Scarlatti and the vocal music by J. S. Bach (chorales) and Schubert and Schumann (lieder).*

<sup>19</sup> *... the main assumption Schenker makes is the subordination of some sounds to others as their elaborations, and the recursivity of this phenomenon at different levels of musical structure.*

"Muitos dos conceitos e técnicas abordadas neste capítulo derivam dos escritos de Heinrich Schenker [...] Neste livro, a relação primária entre o notável e pioneiro trabalho de Schenker é para ser encontrado na abordagem analítica, e não em qualquer interesse comum no repertório musical, exceto na medida em que a balada popular americana exhibe as características estruturais básicas da música tonal clássica. Embora eu desejasse reconhecer a influência de Schenker, enfático, ao mesmo tempo que a adoção dos procedimentos analíticos lineares que ele desenvolveu é modesta em escopo e não começa a engajar todo o escopo de sua formulação." (Forte 1995:42)<sup>20</sup>

Gallardo comenta ainda que Forte (1995) modifica outra premissa schenkeriana, de que acordes estruturais precisam ser consonantes: “no caso do nosso repertório vernacular, um acorde consonante que é expandido por uma dissonância estável, como uma nona.” (Forte, 1995:43)<sup>21</sup>

Larson (2009) faz uma aplicação da análise schenkeriana em cinco transcrições feitas por ele mesmo de *Round Midnight* de Thelonious Monk, em performances do próprio Monk, de Oscar Peterson e Bill Evans. O autor faz uma discussão sobre a relevância da aplicação do método no repertório do jazz, através de três questionamentos sobre sua pertinência:

1. Seria apropriado aplicar à música improvisada um método de análise desenvolvido para o estudo de música composta?
2. Poderiam características da harmonia do jazz (nonas, décimas primeiras e décimas terceiras), que não aparecem na música analisada por Schenker, serem explicadas pela análise schenkeriana?
3. Músicos improvisadores realmente pretendem criar as estruturas complexas demonstradas na análise schenkeriana?

Além de responder afirmativamente às indagações levantadas, o autor pretende ir além, considerando que no seu trabalho, a teoria schenkeriana pode iluminar não só aspectos técnicos do jazz referentes à melodia, harmonia e ritmo, como outros autores já o fizeram, como poderia revelar mesmo o seu conteúdo artístico.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> “Many of the concepts and techniques covered in this chapter derive from the writings of Heinrich Schenker [...] In this book, the primary relation between Schenker’s remarkable and path-breaking work is to be found in the analytical approach, not in any shared interest in musical repertoire, except insofar as the American popular ballad exhibits the basic structural characteristics of classical tonal music. Although I wish to acknowledge Schenker’s influence, I emphasize at the same time that the adoption of the linear-analytical procedures he developed is modest in scope and does not begin to engage the full range of his formulation.” (Forte 1995, p.42).

<sup>21</sup> “(...) in the case of our vernacular repertoire, a consonant chord that is enhanced by one of the stable dissonances, such as a ninth.” (Forte 1995, p.43).

<sup>22</sup> O autor faz ainda diversas discussões referentes às diferenças entre improvisação e composição, música artística e a música popular, jazz e clássico, técnica e arte, teoria e prática e entre razão e emoção. Outras referências sobre a análise do jazz feitas pela análise schenkeriana, citadas pelo autor são: Check (2003), Larson

Apesar do foco desta tese não ser o repertório do jazz norte americano e a análise schenkeriana não ser a ferramenta utilizada nas análises, as questões levantadas por Larson são inerentes, especialmente a discussão sobre aspectos harmônicos. Vejamos como o autor defende o método.

A resposta de Larson à primeira questão já abarca a terceira. O autor considera haver um equívoco sobre o conteúdo e as origens da teoria schenkeriana. O autor afirma que Schenker valorizava a habilidade de se improvisar e recomendava o estudo das fantasias, prelúdios e *cadenzas*. O autor afirma que “de certo, uma composição pode ser considerada como um registro de uma improvisação bem sucedida.” (Larson, 2009, p.4)<sup>23</sup>. Ele comenta ainda que há casos de tomadas de gravações alternativas onde é possível perceber que o intérprete vai elaborando gradativamente o improviso, ou seja, compondo-o, de uma certa maneira. Larson considera que as diferentes interpretações da mesma peça podem ser vistas como variações sobre um tema e não apenas o resultado de um impulso improvisatório de um intérprete. Haveria um linha tênue separando a improvisação da composição.

Ao falar sobre a questão da harmonia do jazz, como o uso de nonas, décimas primeiras e décimas terceiras, Larson sugere que haja “equívocos em relação à função da dissonância tanto no jazz como na música clássica” (Larson, 2009, p.5). O autor considera que uma boa explicação sobre o uso destas tensões pode ser explicado pela teoria schenkeriana, pois estas extensões do acorde triádico, incluindo a sétima, guardaria uma relação hierárquica com notas estáveis em níveis mais profundos da estrutura melódica. Aldwell e Schachter (1979, p.123-125), citado por Larson (2009, p.5) contextualiza o uso de tensões no contexto da música clássica.

Em parte porque estas notas aparecem tipicamente na voz superior, alguns teóricos se referem as tais quartas e sextas como ‘décimas primeiras’ e ‘décimas terceiras’. Estes termos também resultam da ideia errônea que tais dissonâncias são acordais em origem, que ‘nonas’, ‘décimas primeiras’, e ‘décimas terceiras’ sejam o resultado do empilhamento de terças sobre acordes de sétima. Em alguma música do século XX, acordes dissonantes podem resultar realmente do empilhamento de terças... Mas na música mais antiga, acordes dissonantes originam-se do movimento melódico, não do empilhamento de intervalos verticais. (...) Algumas passagens da música do final século XIX, talvez, forme uma categoria intermediária. (Aldwell / Schachter, 1979 apud Larson, 2009, p.5).<sup>24</sup>

---

(1981, 1993, 1996, 1998) Martin (1975 e 1996), Owens (1974), Simon (1978), Stewart (1973 e 1974-1975), Strunk (1979, 1985 e 1996).

<sup>23</sup> "Indeed, any musical composition may be considered a record of a successful improvisation." (Larson, 2009, p.4).

<sup>24</sup> "Partly because these tones typically appear in the highest voice, some theorists refer to such 4ths and 6ths as '11ths' and '13ths.' These terms also result from the erroneous idea that such dissonances are chordal in origin, that '9ths', '11ths', and '13ths' result from adding 3rds above seventh chords. In some twentieth-century music, dissonant chords might really result from the piling up of 3ds... But in earlier music, dissonant chords originate

Larson afirma que situações harmônicas que considera como não padronizadas e de aparente difícil explicação como, por exemplo, o movimento paralelo de intervalos dissonantes, ou finais com dissonâncias e sonoridades não tônicas que desafiam as explicações convencionais, podem ser esclarecidas através da análise schenkeriana. Para o autor, elas estariam muito mais presentes no jazz do que na música clássica. E mesmo no jazz, com o tratamento mais livre da condução de vozes, as suas explicações seriam as mesmas – “elas derivam seu significado de notas mais estáveis em um nível estrutural mais profundo. (Larson, 2009, p.6)<sup>25</sup>

Strunk (1985), citado por Larson, contextualiza o tratamento das tensões no jazz pelo viés schenkeriano, de forma semelhante a que fazem Aldwell e Schachter (1979):

Os termos ‘extensões do acorde’ e ‘superimposição’ têm sido usados juntos com designações numéricas para estas notas quando elas são explicadas como decorrentes da superimposição de terças sobre a fundamental do acorde. Esta explicação provavelmente não é a melhor maneira de entender esse fenômeno, uma vez que estas notas geralmente se comportam como eventos melódicos e não harmônicos. Eu tenho mantido as designações numéricas na discussão seguinte por causa do seu uso geral firmemente estabelecido. Entretanto, afim de separar estas notas da concepção vertical de extensão do acorde, estas e certas outras notas serão referidas coletivamente como tensões, definidas como se segue: Em um cenário diatônico tonal, uma tensão é uma nota relacionada à outra nota estruturalmente superior (normalmente uma nota do acorde) separada por grau conjunto, de tal forma que a tensão representa e substitui a nota estruturalmente superior, chamada de sua resolução, no registro onde elas ocorrem. O conceito de tensão é mais amplo do que o de retardo, appoggiatura, nota de passagem, ornamentação, pois não requer nenhuma forma de preparação, de resolução ou posição rítmica em sua definição. (Strunk, 1985, p.97-98, apud Larson, 2009).<sup>26</sup>

Larson ressalta ainda que, para Strunk, “a sensação de dissonância de uma tensão deriva usualmente de um intervalo potencial de sétima entre a tensão e a nota do acorde

*in melodic motion, not in the piling up of vertical intervals. (...) Some passage in music of the late nineteenth century might, perhaps, form an intermediate category.” (Aldwell / Schachter, 1979, apud Larson, 2009, p.5).*

<sup>25</sup> “They derive their meaning from more-stable pitches at deeper structural levels.” (Larson, 2001, p.6).

<sup>26</sup> *The terms ‘chordal extensions’ and ‘superimposition’ have been used along with numerical designations for these tones when they are explained as arising from superimposed thirds over the chord root. This explanation is probably not the best way to understand the phenomenon, as these notes generally behave as melodic, not harmonic events. I have maintained the numerical designations in the following discussion because of their firmly established general use. However, in order to separate these pitches from the vertical conception of chordal extension, these and certain other notes will be referred to collectively as tensions, defined as follows: In a tonal diatonic setting, a tension is a pitch related to a structurally superior pitch (usually a chord tone) by step, such that the tension represents and substitutes for the structurally superior pitch, called its resolution, in the register in which it occurs. Most tensions are located a step above their resolutions. The concept of tension is broader than of suspension, appoggiatura, passing tone, or neighbor tone, as there is no requirement of manner of approach, manner of leaving, or rhythmic position in its definition. (Strunk 1985, p.97-98, apud Larson 2009).*

abaixo dela” (Strunk, 1985 apud Larson, 2009), acrescentando que ela não estará disponível se vier a obscurecer a progressão harmônica.<sup>27</sup>

Larson afirma que para entender as funções destas tensões é necessário compreender as suas resoluções e cita como Strunk já demonstrara que as resoluções das tensões às vezes ocorrem imediatamente na superfície melódica, antes mesmo da mudança de acorde na progressão harmônica. O autor traz que no contraponto estrito, de uma forma análoga, essas notas apareceriam como notas de passagem e bordaduras (terceira espécie) e como retardos (quarta espécie), como mostra a Figura 5.



grau abaixado da escala ocorre também na música clássica. Trata-se da décima menor, conhecida como “nona aumentada” no universo do jazz e da música popular, como demonstra a Figura 7.



Figura 7: Resolução de T#9 (Strunk, 1985, apud Larson, 2009)

O segundo caso demonstrado por Strunk refere-se à situação em que uma nota encontra resolução em outra nota não pertencente ao acorde. Isto também possui uma abordagem particular no jazz.

$6^{\circ}/I$  não é dissonante com a fundamental; nem forma uma sétima com uma nota inferior que seja básica do acorde; também não é uma nota que pertença à tríade. Ela pode se comportar como uma tensão para [o acorde] e resolver na  $5^{\circ}/I$ . Mas a sua característica consonante lhe permite servir como uma resolução da  $7^{\circ}/I$ , a tensão sétima maior. E este é o seu papel mais usual: uma adição não resolvida ao I, não resolvendo na  $5^{\circ}/I$  (que é frequentemente disposta em grau conjunto a ela), mas também não é uma nota do acorde.<sup>29</sup> (Strunk, 1985, apud Larson, 2009)

A próxima demonstração de Strunk que Larson traz, é a que trata das tensões que não resolvem até ou depois da mudança do acorde. Neste caso, o autor afirma que uma tensão pode resolver em outra tensão, visto que a nota de resolução transforma-se em tensão, devido a mudança da harmonia. A Figura 8 traz ilustrações de modelos de cadeias de nonas e décimas terceiras. Observando as primeiras pautas dos sistemas da letra a para a letra e, nonas e décimas terceiras podem ser vistas como geradas por retardos das notas do padrão intervalar linear 5–8. Vistas de forma contrária, da letra e para a letra a, podem ser vistas como reduções de nonas e décimas terceiras a intervalos mais estáveis em níveis estruturais mais profundos.

<sup>29</sup>  $6^{\circ}/I$  is not dissonant with the root; nor does it form a seventh with a lower basic chord tone; yet it is not a triad member. It can behave as a tension for, and resolving to  $5^{\circ}/I$ . But its consonant character enables it to serve as a resolution of  $7^{\circ}/I$ , the major seventh tension. And this is its most usual role: an unresolved addition to I, not standing for  $5^{\circ}/I$  (which is often voiced a step away from it), but also not a chord tone. (Strunk, 1985, apud Larson, 2009).

As pautas intermediárias trazem o acompanhamento no padrão intervalar 7-10, sobre um ciclo de quintas. A pauta inferior, a voz do baixo.

The image shows five systems of musical notation, labeled 'a' through 'e'. Each system consists of a bass line (bottom staff) and two upper staves (treble and alto clefs). The bass line is a single note. The upper staves show chords with intervals 7-10 and 9-8. The chords are: a) G major, b) C major, c) F major, d) Bb major, e) Eb major.

Figura 8: Cadeia de nonas e décimas terceiras sobre um ciclo harmônico de quintas

Strunk demonstra que: “Às vezes, uma tensão é sustentada através da mudança de acorde para se tornar uma consonância, perdendo assim a sua “necessidade” de resolver. Por

exemplo, este efeito é produzido sempre que  $5^{\wedge}/V7$  é reharmonizado como  $II7-V7$ .” (Strunk, 1985, apud Larson 2009).<sup>30</sup>

Neste caso, ilustrado na Figura 9, Larson comenta que a “décima primeira” de fato não é uma dissonância, pois a  $5^{\wedge}$  e o acorde  $V7$  fazem parte de um nível estrutural mais profundo, e as vozes inferiores é que são dissonantes. Seria um caso melhor descrito, tanto no jazz como na música clássica, como uma antecipação.

Figura 9: O caso da décima primeira (Strunk, 1985, apud Larson, 2009)

Larson afirma que, tanto no jazz como na música clássica, há outros casos de dissonâncias que perdem a sua “necessidade” de resolução, sendo melhor tratadas como antecipações. O autor admite outras situações onde a análise schenkeriana apresenta dificuldades para explicar, como poliacordes e dissonâncias com função de colorido.

Almada (2010 e 2011) analisa duas canções famosas de Antônio Carlos Jobim: *Chovendo na roseira* e *Samba de uma nota só*,<sup>31</sup> respectivamente, destacando duas adaptações metodológicas que fez da abordagem schenkeriana para a análise destas canções do período da bossa nova, que são o uso de tensões como notas de apoio melódico, não mais limitado às notas da tríade e o uso de acordes cromáticos substitutos e de empréstimo modal que também poderão ser vistos como pontos de apoio harmônico. O autor correlaciona as duas análises e aponta três procedimentos composicionais recorrentes de Jobim que são o uso de linhas cromáticas descendentes com papel contrapontístico e de organização harmônica, a *Urlinie*

<sup>30</sup> Sometimes a tension sustains through a chord change to become a consonance, thereby losing its “need” to resolve. For example, this effect is produced whenever  $5^{\wedge}/V7$  is reharmonized as  $II7-V7$ . (Strunk, 1985, apud Larson, 2009).

<sup>31</sup> *Chovendo na roseira* foi composta apenas por Jobim e *Samba de uma nota só* é uma parceria com Newton Mendonça.

apoiada em tensões e o emprego do intervalo de quarta como elemento básico da construção melódica. Para Almada, estes fatores caracterizam uma concepção composicional particular, onde as semelhanças estruturais refletiriam uma espécie de *Ursatz* jobiniana, alicerce para as diferentes estruturas superficiais.

### 1.5 – A Análise do Design Melódico

Este trabalho não pretende aplicar a análise schenkeriana ao repertório de canções de Jobim, mas pretende aproveitar-se de certos princípios, especialmente o da hierarquia dos níveis melódicos e tratar as superfícies melódicas como *passagi* de estruturas mais profundas. A ênfase das análises recairá na construção musical, tal como um projeto arquitetado a partir de seus alicerces estruturais, que não serão necessariamente equivalentes às *Ursatz* schenkerianas, tal como fora demonstrado por Almada (2010 e 2011). A afirmação de Pankhurst (2001) reforça este pensamento:

O ponto não é que possamos reduzir uma peça musical ao *Ursatz*, mas que possamos explorar as complexidades da peça por observá-las em relação a esse modelo simples. A ênfase, então, não está nas reduções do analista, mas nas elaborações do compositor. (Pankhurst, 2001)<sup>32</sup>

A simbologia empregada neste trabalho baseia-se na notação analítica de Forte (1995) e utiliza componentes da notação musical convencional combinados com outros itens tipográficos para formar uma representação gráfica, onde:

- Ligaduras: agrupam as notas decorativas, conectando-as com as notas de valor estrutural mais profundo;
- Ligaduras pontilhadas: mostram as notas que se prolongam na mesma altura, às vezes em diferentes oitavas;
- Hastes: notas sem hastes são decorativas na superfície melódica, ao contrário das notas com hastes que são mais próximas de um nível estrutural mais profundo e a uma visão em larga escala do movimento melódico. O uso da haste poderá variar de acordo com o nível de aprofundamento na hierarquia. Na voz do baixo, as hastes determinam as progressões harmônicas que não podem ser reduzidas;

---

<sup>32</sup> "The point is not that we can reduce a piece of music to the *Ursatz*, but that we can explore the complexities of the piece by seeing them in relation to this simple model. The emphasis, then, is not on the reductions of the analyst but the elaborations of the composer." (Pankurst, 2001).

- Bandeirolas: são usadas para dar destaque à notas especiais, como *headnotes*. Quando no baixo, enfatizam funções harmônicas importantes como a dominante secundária.
- Barras horizontais: conectam as notas que compõem a linha melódica em ampla escala, ou seja, as notas que pertencem a um nível profundo. No baixo, conectam os membros de um ciclo de quintas.
- Cabeças de nota abertas: determinam um nível de importância especial como o da *primary tone* (nota primária).
- Acentos circunflexos: aparecem sobre números que determinam a posição de uma nota estrutural na escala da tonalidade.
- Parêntesis: notas entre parêntesis não se apresentam de fato, mas estão subentendidas naquela posição, decorrendo de omissões ou trocas de oitava, por exemplo.

Figura 10: Esquema analítico de *Sweet Lorraine* de Cliff Burwell (Forte 1995)

A Figura 10 traz a análise de Forte (1995, 47) da música *Sweet Lorraine* de Cliff Burwell. O sistema b apresenta o esquema analítico. Na pauta superior observa-se a linha que estrutura a superfície melódica, formada pelas notas Si-Lá-Sol-Fá#-Mi-Ré, destacada pela barra horizontal, trazendo a posição das notas na escala, representada por números com acentos circunflexos. O destaque fica para a nota primária – Si – que dá origem à linha, grafada com a cabeça de nota aberta. As notas com haste que não estão atadas à barra horizontal aparecem ligadas à notas de mesma altura, suportadas por acordes de maior

importância na progressão harmônica. As notas sem hastes são decorativas e, portanto, diminuições (*passagi*) das notas às quais estão ligadas. A nota Lá# no primeiro compasso recebe uma bandeirola por ser a primeira nota da melodia – *headnote* (nota da cabeça) – uma coordenada melódica importante para o autor. No último compasso o uso dos parênteses indica que a nota Ré está subentendida naquela posição, mas, na realidade, encontra-se oitava acima. As barras horizontais da pauta inferior do esquema analítico indicam ciclos de quinta. O símbolo [V] indica acordes dominantes em uma cadeia de quintas. As letras maiúsculas são apenas ilustrações da análise do autor. Finalmente, a nota Sol do primeiro compasso é grafada com a cabeça de nota aberta, pois dá suporte à nota primária Si na pauta superior. O autor utiliza-se de números romanos para localizar o acorde na tonalidade e do baixo figurado para a análise harmônica.

### 1.6 – Considerações sobre a Análise Harmônica

Neste trabalho, a análise harmônica busca compreender a interação do plano harmônico com outros elementos que compõe o design musical, não pretendendo desenvolver uma discussão específica sobre harmonia. Não é adotado um referencial teórico único, mas uma compilação de diferentes conceitos que serão justificados quando necessários. Há um conceito em especial que relaciona todo o movimento harmônico de uma peça a um único centro tonal, tratando os afastamentos e as modulações como regiões quase independentes, mas ainda relacionadas a este centro que é extraído do princípio da monotonalidade, anunciado por Schoenberg (1954), em seu último livro – *Structural Functions of Harmony* – e servirá como base para a identificação das relações entre as regiões<sup>33</sup>.

A harmonia das canções analisadas neste trabalho estão representadas nas transcrições pela cifragem popular de uso comum. As cifras populares e sua simbologia alfanumérica se prestam para a execução imediata dos acordes, mas, por vezes, não se fazem claras para fins da análise harmônica. As várias alterações dos acordes Dominantes e a enarmonização de suas notas, costumam gerar diferentes cifragens. É o caso do acorde popular Dominante Substituto (SubV) e de acordes Dominantes com cinco ou mais sons com a fundamental omitida.

---

<sup>33</sup> A aplicação plena do princípio da monotonalidade deve considerar outros conceitos de Schoenberg – as notas substitutas e a neutralização – que produzem a ampliação da tonalidade e contribuem para a noção geral da monotonalidade, tal como demonstra Dudeque (1997).

A Figura 11 exemplifica algumas possibilidades de transformação de um acorde Dominante, gerando o chamado SubV. Na letra a o Dominante com alterações descendentes de quinta e nona aparecem na sua segunda inversão que com as enarmonizações demonstradas pelas linhas pontilhadas, permitem adotar uma nova cifragem, considerando-se o baixo como uma nova fundamental. Um processo semelhante ocorrerá nas letras b, c e d, porém com diferentes alterações no acorde Dominante, além do uso ou não da nona.

Figura 11 Transformações do acorde dominante primário

Outras cifras que costumam trazer dúvidas na interpretação são demonstradas na Figura 12. Observa-se inicialmente que o acorde Dm6, pode corresponder a uma inversão do acorde meio diminuto – Bm7(b5). Este, por sua vez, poderia tratar-se de um acorde Dominante com nona maior – G7(9) – com a fundamental omitida. E como já fora demonstrado na Figura 11, para um acorde Dominante, haverá um substituto (o SubV), como consequência de transformações, inversões e enarmonizações. Assim sendo o acorde cifrado Dm6 poderia ser analisado como Dominante de F#, no caso, SubV.

Figura 12: O acorde menor com sexta com a função dominante.

Os acordes diminutos podem ter sua origem em acordes Dominantes com nona menor e a fundamental omitida, conforme mostra a Figura 13.

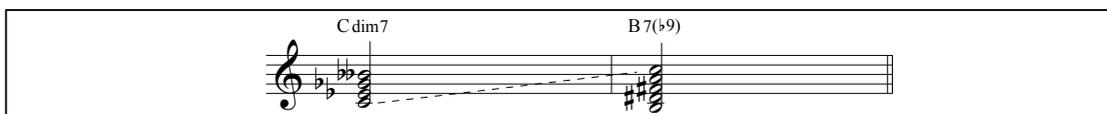


Figura 13: O acorde diminuto com função dominante

Portanto, a progressão demonstrada na Figura 14 corresponde, pela progressão de suas fundamentais, a uma sucessão de acordes dominantes individuais em um ciclo de quintas.



Figura 14: Acordes dominantes em cadeia

Neste trabalho serão usadas as terminologias SubV para os chamados Dominantes substitutos e  $\Psi$  para representar quaisquer outras transformações nos acordes Dominantes, que gerem uma cifragem que possa não revelar explicitamente o acorde Dominante, tal como demonstrado na Figura 12.<sup>34</sup>

A nomenclatura dos graus da escala e da localização dos acordes na tonalidade será feita como em Tagg (2014) que usa a escala jônica como referência. Números arábicos referem-se às notas da escala e romanos aos acordes. Acidentes identificam as diferentes relações intervalares que outras escalas possam, se comparadas a esse modo. Assim sendo, os graus da escala 2, 3, 6 e 7 serão sempre maiores, assim como 4 e 5 serão justos. A escala menor melódica ascendente possui uma terça menor, portanto – b3, assim como a menor harmônica possui terça menor e sexta menor e, portanto – b3 e b6, como mostra a Figura 15.

<sup>34</sup> O símbolo  $\Psi$  é aproveitado do sistema de cifragem analítica utilizado por Schoenberg como, por exemplo, em *Funções Estruturais da Harmonia* (Schoenberg, 1954).

*Fig. 14. Euroclassical music's four modes in scalar form*

<p>Major in C — ionian</p>	<p>Major in E — ionian</p>
<p>[1] Ascending melodic minor in C</p>	<p>[1] Ascending melodic minor in E</p>
<p>[2] Descending melodic minor in C — aeolian</p>	<p>[2] Descending melodic minor in E — aeolian</p>
<p>[3] Harmonic minor in C</p>	<p>[3] Harmonic minor in E</p>

Figura 15: Nomenclatura dos graus da escala por Tagg (2014)

Este trabalho utiliza números romanos como em Tagg (2014), onde os maiúsculos referem-se a graus maiores e os minúsculos a menores. O número romano virá acrescido de alteração, desde que guarde diferenças em comparação ao modo jônico, como mostra a Figura 16.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Apesar do autor estar lidando com tríades, ele refere-se aos acordes com quinta diminuta como tétrades, visto que a sua utilização como tríades é muito restrita. Ainda assim, há um equívoco no sétimo grau do modo jônio, que aparece cifrado como menor. O autor deveria ter cifrado Bm7(b5).

<i>ionian</i>	I	ii	iii	IV	V	vi	vii
in C							
	C	Dm	Em	F	G	Am	Bm
	Dm or D	Em	F	G	Am	Bm7b5	C
in D							
<i>dorian</i>	i	I	ii	bIII	IV	v (V)	vi7b5
in C							
	Cm or C	Dm	Eb	F	Gm	Am7b5	Bb
	Em or E	F	G	Am	Bm7b5	C	Dm
in E							
<i>phrygian</i>	i	I	bII	bIII	iv	v7b5	bVI
in C							
	Cm	C	Db	Eb	Fm	Gm7b5	Ab
	F	G	Am	Bm7b5	C	Dm	Em
in F							
<i>lydian</i>	I	II	iii	+iv7b5	V	vi	yii
in C							
	C	D	Em	F#m7b5	G	Am	Bm
	G	Am	Bm7b5	C	Dm	Em	F
in G							
<i>mixo-lydian</i>	I	ii	iii7b5	IV	v	vi	bVII
in C							
	C	Dm	Em7b5	F	Gm	Am	Bb
	Am or A	Bm7b5	C	Dm	Em	F	G
in A							
<i>æolian</i>	i	I	ii7b5	bIII	iv	v (V)	bVI
in C							
	Cm or C	Dm7b5	Eb	Fm	Gm	Ab	Bb
	B°	C	Dm	Em	F	G	Am
in B							
<i>locrian</i>	i°	II	iii	iv	V	VI	vi
in C							
	C°	Db	Ebm	Fm	Gb	Ab	Bbm

Figura 16: Nomenclatura dos acordes nos modo por Tagg (2014)

### 1.7 – O Design Musical como Ferramenta para o Arranjador/Compositor.

A bibliografia específica de arranjo não é suficiente para a formação do arranjador, mesmo que seja apenas sob o ponto de vista teórico. É possível constatar esta situação observando as referências bibliográficas complementares que são usadas no Bacharelado em MPB – Arranjo, da UNIRIO, que se estendem à área de composição, incluindo harmonia, contraponto, análise musical, orquestração, história da música popular, percepção e etc.

De maneira geral, a bibliografia de arranjo é formada por livros escritos por arranjadores consagrados que trataram de sistematizar seus conhecimentos sobre o assunto, com destaque para Nelson Riddle, Henry Mancini, Don Sebesky, Sammy Nestico, David Baker<sup>36</sup> e professores como Dick Lowell, Ken Pullig e Ted Pease.<sup>37</sup> Os assuntos mais comuns dizem respeito às técnicas de instrumentação, ao uso de articulações, terminologias e sinais gráficos, à preparação das grades, aos elementos da teoria musical e à escrita em bloco, além de um pequeno enfoque em objetos da área composicional do ofício do arranjador, como a criação de introduções e partes acessórias, variações melódicas e contracantos.

Almada (2000) é um dos dois autores mais importantes de livros sobre arranjo em língua portuguesa. Ele já identificara que a bibliografia sobre o assunto é voltada especialmente para as *big bands*, o que não invalidaria a sua aplicação na música brasileira, apesar das imensas diferenças de gêneros e ritmos. O autor justifica esta aplicação pelo fato de também existirem *big bands* brasileiras e porque as técnicas de arranjo sistematizadas na bibliografia específica contemplam outras formações instrumentais. O autor também traz que o arranjador e o compositor deveriam possuir formações teóricas semelhantes, baseadas nos estudos da harmonia, contraponto, morfologia e instrumentação. A proposta de Almada é “chegar a um melhor equilíbrio entre todas as áreas” (Almada, 2000, 17). Para isso, ele traz, além de assuntos já contemplados por outros autores, um estudo sobre melodia e contraponto. Percebe-se claramente a sua preocupação em trazer informações complementares de caráter histórico e referenciais teóricos não tão comuns no estudo da música popular, como Schoenberg e Schenker. Guest (1996) é o outro autor em língua portuguesa que discorre sobre arranjo e que tem na teoria da escala de acordes seu referencial teórico principal.

O conceito de design musical pode enfim ser resumido como a estruturação dos aspectos melódicos, harmônicos e formais e as inter-relações que podem vir a guardar entre

---

<sup>36</sup> RIDDLE (1995), MANCINI (1999), SEBESKY (1994), NESTICO (1993), BAKER (1985).

<sup>37</sup> LOWELL e PULLIG (2003); PEASE e PULLIG (2001).

si. Os próximos cinco capítulos dedicam-se ao estudo do design musical das canções *Modinha*, *Se todos fossem iguais a você*, *Garota de Ipanema*, *A felicidade* e *Desafinado*, tal como fora desenvolvido aqui. Em seguida, o capítulo 7 pretende mostrar que o estudo do design musical pode ser uma ferramenta adicional para o arranjador, uma fonte para a composição de arranjos que se aproveita de recursos intrínsecos da peça, tornando-se, portanto, uma complementação às referências bibliográficas sobre o assunto.

## Capítulo 2 – O Design Musical de *Modinha*

**A1**

Dm 2 Dm9 3 E<sup>b</sup> 4 E<sup>b</sup>maj7

Não não po - de mais meu co - ra - ção Vi - ver as - sim di - la - ce -

5 E<sup>dim</sup>7 6 Gm7 G<sup>b</sup>7(#9) 7 Fmaj7 8 A7/E E<sup>b</sup>9(#11)

ra - do Es - cra - vi - za - do'a'u - ma'i - lu - são que'é só \_\_\_\_\_ de si - lu - são

**A2**

9 Dm 10 Dm9 11 E<sup>b</sup> 12 E<sup>b</sup>maj7

Não Não se - ja'a vi - da sem - pre'as - sim Co - mo'um lu - ar de ses pe -

13 E<sup>dim</sup>7 14 Gm7 G<sup>b</sup>7(#9) 15 Fmaj7 16 F<sup>#dim</sup>7

ra - do A der - ra - mar me - lan - co - li - a'em mim \_\_\_\_\_ Poe - si - a'em mim

**B**

17 B<sup>b</sup>maj7 18 Bm7(b5) 19 F/C 3 C<sup>#</sup>(#5) 3 20 Dm Dm/C# Dm/C Dm/B

Vai tris - te can - ção sai do meu pei - to'e se - me - ia'e mo - ção Que - cho - ra den - tro do meu

21 B<sup>b</sup>m6 22 Gm9 23 Dm 24 B<sup>b</sup>m6 25 Gm9 26 Dm7 27 Dmaj9

co - ra - ção Co - ra - ção \_\_\_\_\_

Figura 17: *Modinha* de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes

A canção *Modinha* de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, como sugere o título, remonta o espírito das modinhas imperiais brasileiras que Béhague (2007-2015) descreve como canções sentimentais dos séculos XVIII e XIX que, no período do Segundo Reinado, receberam influência da ópera italiana, tornando-se mais elaboradas. *Modinha* foi composta originalmente para a peça teatral *Orfeu da Conceição*, em 1956. Inicialmente, era um tema instrumental para flauta e violão que servia como pano de fundo para o *Monólogo de Orfeu*. O sítio do Instituto Antônio Carlos Jobim disponibiliza o manuscrito original<sup>38</sup> e o áudio do LP *Orfeu da Conceição*.<sup>39</sup>

A gravação de *Modinha* com a letra que a consagrou veio no antológico LP *Canção do amor demais*, de Elizeth Cardoso, em 1958.<sup>40</sup> A letra de Vinícius de Moraes é um lamento desesperado de alguém que ama e não é correspondido (Seção A) e quer se libertar deste sofrimento (Seção B). Percebe-se entre as duas versões citadas que a versão instrumental não possui as alterações na fórmula de compasso que a versão cantada possui.

Outra gravação de grande interesse da mesma peça aparece no LP *Elis e Tom*, de 1974, com arranjo original de Jobim para cordas, flautas e piano.<sup>41</sup> Nesta versão a melodia aparece modificada em seu ponto culminante, mas sem chegar de fato a alterar o design da peça. A grade de Jobim leva a data de 1972.<sup>42</sup>

Em 1980 o próprio Jobim também gravou *Modinha*,<sup>43</sup> no álbum *Terra Brasilis* com um arranjo orquestral de Claus Ogerman, que foi o arranjador de sete de seus álbuns, entre 1963 e 1980, incluindo o seu primeiro álbum como artista principal – *The Composer of Desafinado, Plays*.

A transcrição usada nesta análise é uma redução, contendo melodia e cifra, feita a partir do Cancioneiro Jobim (Jobim, 2001).<sup>44</sup> A Figura 18 traz uma análise de *Modinha*, a partir desta transcrição.

---

<sup>38</sup> Disponível em <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/11159>>. Vide Anexo I.

<sup>39</sup> Disponível em <<http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/4634/modinha.pdf?sequence=108>>.

<sup>40</sup> Disponível em <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/11245>>.

<sup>41</sup> Disponível em <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/12797>>.

<sup>42</sup> Disponível em <<http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/4082/modinha.pdf?sequence=16>>. Vide Anexo II.

<sup>43</sup> Disponível em <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/13171>>.

<sup>44</sup> Vide Anexo III.

# Modinha

Tom e Viniçius  
E♭9(#11)

**A1**

1 Não Dm 2 Dm9 3 E♭ 4 E♭maj7 5 Edim7 6 Gm7 7 Fmaj7 8 A7/E  
 não po - de mais meu co - ra - ção Vi - ver as - sim di - la - ce - ra - do Es - cra - vi - za - do lu - ma! - lu - são que é só de si - lu - são

a) b) c) d)

*Headnote*  
Nadlr

**A2**

9 Não Dm 10 Dm9 11 E♭ 12 E♭maj7 13 Edim7 14 Gm7 15 Fmaj7 16 F♯dim7  
 Não se - jã vi - da sem - pre - as - sim Co - mo um lu - ar de ses - pe - ra - do A - der - ra - mar me - lan - co - li - a - em mim Poe - si - a - em mim

a) b) c) d)

ii vii/bIII SubV bIII vii/iv

**ré: i**



## 2.1 – A Estrutura Formal

*Modinha* apresenta a tonalidade de ré menor e uma forma binária AAB (Figura 17). As duas aparições da Seção A (A1 e A2) possuem oito compassos e a seção B, onze compassos.

## 2.2 – A Harmonia

A peça possui um caráter estável harmonicamente e o destaque está no enriquecimento da harmonia pelo movimento cromático na voz do baixo que orienta a progressão harmônica, tal como um baixo dado. A Seção A encontra-se sobre a região tônica e a seção B sobre a região subdominante, realizando em um nível mais profundo o movimento i-iv-i, como será observado adiante na sua estrutura fundamental, demonstrada na Figura 20.

Quadro 1: Análise Harmônica de *Modinha* (Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes)

A1							
1	2	3	4	5	6	7	8
Dm	Dm9	Eb	Ebmaj7	Edim7	Gm7 Gb7(#9)	Fmaj7	A7/E Eb9(#11)
i		bII		♯/bIII	[ii SubV]	bIII	V SubV
A2							
9	10	11	12	13	14	15	16
Dm	Dm9	Eb	Ebmaj7	Edim7	Gm7 Gb7(#9)	Fmaj7	F#dim7
i		bII		♯/bIII	[ii SubV]	bIII	♯/iv e ♯/bVI
B							
17	18	19	20	21	22	23	
Bbmaj7	Bm7(b5)	F/C C#(#5)	Dm	Bbm6	Gm9	Dm9	
bVI	Pas.	bIII Pas.	i	♯	iv	i	

Nas seções A1 e A2, a voz do baixo movimenta-se ascendentemente por um cromatismo que suporta uma progressão harmônica que conecta os graus I (c.1) e bIII (c.7), passando pelo acorde Napolitano (bII), c.3, e pelo Dominante transformado (♯/bIII), c.5, e ainda pelos acordes ii e SubV/bIII, como se pode observar no Quadro 1. Na progressão V – SubV – i, do c.8, o movimento cromático do baixo, agora descendente, traz a seção A2 que é uma repetição da seção A1. A voz do baixo continua o movimento cromático ascendente, c.16, trazendo a expectativa do iv na Seção B.

Na Seção B o iv esperado é substituído pelo seu relativo, bVI (Quadro 1, c.17). O movimento cromático ascendente do baixo continua, gerando acordes de passagem (c.18-19)

que são consequência do movimento horizontal do baixo, mas que ganham uma cifragem para o efeito da execução, como mostra a Figura 19.

Figura 19: Acordes de passagem em *Modinha* (Tom e Vinícius)

### 2.3 – Aspectos Melódicos

A estrutura interna que suporta a superfície melódica de *Modinha* é baseada no arpejo da tríade tônica ré menor, como mostra a Figura 20. A estrutura melódica da seção A corresponde ao intervalo de quarta justa, diminuído por uma progressão inicial ascendente que equivale ao segundo tetracorde da escala menor harmônica da tonalidade, formada pelas notas Lá-Sib-Dó#-Ré.<sup>45</sup>

Figura 20: Estrutura fundamental de *Modinha* (Tom e Vinícius)

<sup>45</sup> A análise schenkeriana descreve as linhas melódicas como descendentes em todos os níveis estruturais. Porém é comum encontrar-se linhas ascendentes que são vistas como prolongações que precedem uma nota da estrutural, tal como o segundo tipo de prolongação, aqui descrito na p.14. O termo original em alemão para a ascensão inicial são *Anstieg*. (Forte, 1982, p.153).

Observando-se a Figura 18, que traz a análise completa da peça, percebe-se que a nota inicial Lá é transferida de oitava (c.2 e c.10) e é seguida por notas de passagem que alcançam Sib (c.3), próxima nota do nível intermediário, transformando-se em um motivo.<sup>46</sup> Este motivo será reproduzido duas vezes (c.12 e 14). A voz do baixo, por sua vez, avança cromaticamente.

A Seção B, Figura 18 (c.17-27), dá continuidade a ascensão melódica inicial, alcançando no c.20 a nota primária Lá, que desencadeia o arpejo estrutural da peça que equivale à tríade tônica Dm. Na seção B, o movimento dos baixos continua cromático nos c.17-21, partindo da nota Sib em um movimento ascendente e descendente. Somada às notas Sol e Ré que se seguem, a voz do baixo descreve na seção B o arpejo do acorde subdominante menor (Gm), com notas de passagem cromáticas, reforçando a cadência plagal que finaliza a peça. Os c.24-27 são mera repetição dos c.21-23 e reforçam a palavra final (*coração*) e confirmam uma finalização em cadência plagal.

Poderia-se dizer que na seção B, a estrutura melódica apresenta o arpejo descendente da tríade tônica (Lá-Fá-Ré), suportado pela voz de um baixo que delinea o arpejo da tríade subdominante menor (Ré-Sib-Sol).

---

<sup>46</sup> Schoenberg (1993, p.35) considera que motivo básico é o “germe da idéia musical” que será caracterizada não por ele, mas pelo tratamento e desenvolvimento que ele terá. Um motivo possui quatro elementos constituintes que o caracterizam: relação intervalar, contorno melódico, ritmo e harmonia inerente. Um fragmento melódico ganha status de motivo a partir do momento que é repetido. As repetições podem ser literais, modificadas ou desenvolvidas. As literais preservam seus elementos básicos. As repetições são modificadas pelo uso das variações motivicas que ocorrem ao serem alterados alguns dos quatro elementos que constituem o motivo, preservando-se os mais importantes para que sua forma básica não seja perdida. Mudanças substanciais nos seus parâmetros geram novas formas de motivo. Delamont (1976, p.33) já agrupara os processos de transformação motivicas em: repetição (literal, transposta ou variada), retrogradação, inversão, expansão e contração intervalar, aumento e diminuição rítmica, imitação rítmica e fragmentação (desmembramento).

## 2.4 – Elementos do Design Musical de *Modinha*

Na seção A, as coordenadas melódicas *headnote* e *nadir* coincidem e encontram-se na nota Lá, c.1, primeira nota do trecho. O *primary tone* é um espelhamento ao intervalo de oitava da *headnote* (Figura 18, c.17), disparando o arpejo descendente sobre a tríade tônica que representa a estrutura básica da peça.

É possível afirmar que a canção *Modinha* possui uma estrutura interna semelhante a uma das formas básicas de estruturas fundamentais schenkerianas ( $5^{\wedge}-4^{\wedge}-3^{\wedge}-2^{\wedge}-1^{\wedge}$ ), projetando a tríade tônica, mas omitindo as notas de passagem da  $4^{\wedge}$  e  $2^{\wedge}$  (Figura 21) e não se utilizando da cadência perfeita para finalizar a peça, substituindo o esperado acorde Dominante (A7) pelo subdominante menor (Gm9), realizando uma cadência plagal. A Figura 21 confronta a estrutura fundamental schenkeriana com a estrutura interna de *Modinha*.

The figure is enclosed in a rectangular frame and is divided into two main sections by a large 'X' symbol. The left section, titled 'Estrutura Fundamental de Schenker', shows a musical staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with notes labeled 5, 4, 3, 2, and 1. The bass staff contains a bass line with notes labeled I, V, and I. The right section, titled 'Estrutura Fundamental de Modinha', shows two musical staves. The top staff has a treble clef and notes labeled 5, 3, and 1. The bottom staff has a bass clef and notes labeled i, iv, and i. A dashed line connects the note 5 in the treble staff to the note i in the bass staff.

Figura 21: Estrutura fundamental de *Modinha* (Tom e Vinícius)

### Capítulo 3 – O Design Musical de *Se todos fossem iguais a você*

**Intro**

**Verso**

Vai tu - a vida Teu ca - mi - nho é de paz e a mor -

A tu - a vida É u - ma lin - da can - ção de a - mor -

A - bre teus bra - ços e can - ta a - úl - ti - ma es - pe - ran - ça A es - pe - ran - ça di -

vina de a - mar em paz

**Refrão**

**A1**

Se to - dos fos - sem i - guais a vo - cê

Que ma - ra vi - lha vi - ver

**B**

U - ma can - ção pe - lo ar U - ma mu - lher a can - tar

U - ma ci - da - de a can - tar A sor - rir, a can - tar, a pe - dir A be - le - za de a -

mar Co - mo o sol, co - mo a flor co - mo a luz

mar sem men - tir nem so - frer

**C**

E - xis - ti - ri - ãa ver Ver - da - de que m - guém vê

Se to - dos fos - sem no mun - do i - guais a vo - cê

Figura 22: Melodia e cifra da canção *Se todos fossem iguais a você* de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes

A primeira gravação de *Se todos fossem iguais a você* aconteceu no LP de dez polegadas, *Orfeu da Conceição*, lançado pela Odeon, na interpretação de Roberto Paiva<sup>47</sup>. *Orfeu da Conceição* foi parar nas telas do cinema como *Orfée Noir*, uma produção de Sacha Gordine, dirigida por Marcel Camus, agraciada com os prêmios “Palma de Ouro” do Festival de Cannes e “Oscar” de melhor produção estrangeira, em 1959. Se o resultado da versão cinematográfica não agradou de fato aos autores de sua trilha, o filme serviu para projetar seus nomes mundialmente.

Dentre outras muitas gravações de *Se todos fossem iguais a você*, destaca-se a do próprio autor, em versão instrumental, no LP *A Certain Mr. Jobim*, de 1965, com arranjo de Claus Ogerman.

A Figura 22 traz a análise desta peça, transcrita a partir do manuscrito original do autor para *Orfeu Negro*.<sup>48</sup> Observa-se no original que o autor utilizara a fórmula de compasso 2/4 e não 4/4, como aparece no Cancioneiro Jobim (Jobim, 2001). O sistema de cifragem de acordes ainda não estava estabelecido definitivamente na década de 1950 e o autor, por vezes, usaria o símbolo “7+” para a indicar sétima maior.<sup>49</sup> Os acordes meio diminutos apareciam cifrados como acordes menores com a sexta maior no baixo, onde Dm7(b5) seria cifrado como Fm/D.

---

<sup>47</sup> Disponível em <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/11162>>.

<sup>48</sup> Vide Anexo IV.

<sup>49</sup> Atualmente o símbolo “+” é usado para indicar intervalos aumentados, normalmente quinta ou nona.

# Se todos fossem iguais a você

Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes

**[Intro]**  
 Bbmaj7 Bbm F7 G7/F F7 Bb6

**[Verso]**  
 F7 CS P CS V V/V/V I

**[Refrão]**  
 A7(13) D9/A D7(9) Gm7 Bbm7 Eb7 Amaj7 Cm7 F7  
 A7(13) D7(9) Gm7 Bbm7 Eb7 Amaj7 Cm7 F7  
 Bbmaj7 Bb6 A m7(65) D7 Gm Dm7(65) G7 Cm7 F7

Sib: [V] vi Sol: i (Submediante)  
 ii V bVII ii V bII I

Apex Nadir



### 3.1 – Considerações Sobre a Forma

A estrutura formal de *Se todos fossem iguais a você* é semelhante aos clássicos americanos da *golden era*, período de 1920 a 1950, tal como fora descrita por Forte (2001).<sup>50</sup> O autor afirma que existe uma forma completa da música popular americana neste período, a forma verso/refrão (*verse/refrain*). Forte considera que assim como o recitativo precede uma ária, o verso introduz um refrão, que é a parte principal da canção e que estabelece a sensação da música em termos de tempo, dinâmica e estilo. A canção americana completa pode ainda possuir uma introdução instrumental anterior ao verso. O Quadro 2 mostra a proposta de Forte para o modelo básico da forma da canção americana na *golden era*.

Quadro 2: Forma completa da canção americana na *golden era* (1920 – 1950)

Introdução		4 compassos
<i>Verse</i>		16 compassos
<i>Refrain</i>	<i>Chorus 1</i> (A1)	16 compassos
	<i>Bridge</i> (B)	8 compassos
	<i>Chorus 2</i> (A2)	16 compassos
Coda (Extensão)		2 compassos

O refrão descrito por Forte é uma forma ternária ABA, onde o *chorus 1* (A1) é um período duplo que precede a *bridge*. A *bridge* é um período simples que antecede o *chorus 2* (A2) que pode ser seguido por uma coda ou extensão. O autor afirma que o refrão é a chamada forma canção, onde ABA corresponderia a estabelecimento, afastamento e retorno.

As variações mais frequentes do modelo são:

A(8) A(8) B (8) A(8)

A(8) B (8) A(8) A(8)

A(8) B (8) A(8) C(8)

O samba-canção *Se todos fossem iguais a você*, em sua primeira gravação, no LP *Orfeu da Conceição* possui em sua forma uma introdução de dois compassos, o verso de oito e o refrão de trinta e dois compassos que se repetem, como mostra o Quadro 3.

<sup>50</sup> Trata-se de outra obra de Forte sobre o mesmo assunto – as canções americanas de 1920 a 1950 – onde a análise tem um enfoque mais dirigido para apreciação do repertório.

Quadro 3: Forma da canção *Se todos fossem iguais a você*

Introdução		2 compassos (c.1-2)
Verso		16 compassos (c.3-18)
: Refrão :	A1	8 compassos (c.19-26)
	B	8 compassos (c.27-34)
	A2	8 compassos (c.35-42)
	C	8 compassos (c.43-50)

### 3.2 – Aspectos Harmônicos

A tonalidade principal da peça apresentada na transcrição é Sib Maior. A breve introdução de dois compassos é construída sobre os acordes Tônicos: I e i (Bbmaj7 e Bbm). O verso inicia-se na região Dominante e sua progressão harmônica se dirige para Sol Maior, região Submediante, alcançada no compasso 17. Uma progressão ii -V, no c.18, encaminha a progressão harmônica para região Tônica (Sib) que se manterá estável por todo o Refrão. A Figura 24 traz a análise da progressão harmônica do verso, considerando o trecho inteiro em Sib e a perspectiva do uso das regiões Dominante e Submediante.

**Intro**

Bbmaj7 Bbm

Sib: I 1 i 2

**Verso**

F7 G7/F F7 Bb6

V V/V/V V I

A7(13) A7(b13) D9/A D7(b9) Gm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Am7(b5) D7 Gmaj7 Cm7 F7

Sib: [V] [V] vi ii V bVII ii V bIII

**Refrão**

Bbmaj7 Bb6 Am7(b5)D7 Gm Fm Bb7 Ebmaj7 Dm7(b5) G7 Cm7 F7

I vi IV ii

F7 F7 F7(#5) Bb6 A(omit3) Bbmaj7(#11) A7 Dm7 Bbm6 Fm7 F7

I

Bbmaj7 Am7(b5)D7 Gm7 Fm Bb7 Ebmaj7 Dm7(b5)G7 Ebmaj7

I vi IV

Em7(b5) Ebm6 Em7(b5) Ebm6 C9 Cm7 F7 Bbmaj7

I

Figura 24: Análise Harmônica de *Se todos fossem iguais a você* (Tom e Vinícius)

### 3.3 – Aspectos Melódicos

O verso de *Se todos fossem iguais a você* se organiza sobre uma estrutura particular, a partir de um elemento que corresponde à primeira frase do primeiro período da seção, c.3-6, Figura 25.



Figura 25: Primeira frase do verso de *Se todos fossem iguais a você* (Tom e Vinícius)

Esta frase na superfície melódica aparece ampliada no nível estrutural intermediário, como se pode observar na pauta c da Figura 26. Observa-se que as pautas do sistema trazem:

- A superfície melódica do verso em notação convencional.
- As relações de hierarquia entre as notas da superfície melódica, demonstradas pelas ligaduras, hastes, ausência de hastes e a simbologia CS (salto consonante).
- Apresenta a redução da melodia, trazendo um nível intermediário da estrutura, que é idêntico a primeira frase da superfície melódica, c.3-6 da pauta a. Há ainda um detalhe no c.17, onde a nota sol é esperada, mas, de fato, é substituída pela nota Si, não confirmando a literalidade entre a superfície e a estrutura melódica;
- Traz a estrutura fundamental do verso que corresponde a um arpejo descendente da tríade de Sol, formado pelas notas Sol-Ré-Si. O arpejo viria antecedido por uma longa ornamentação da nota Lá que se estenderia pelos c.3-12, cobrindo toda uma região instável harmonicamente;

Figura 26: Estrutura do verso de *Se todos fossem iguais a você* (Tom e Vinícius).

O perfil melódico do Refrão é suportado por uma linha ascendente que poderia ser vista como uma grande *passagi* de um intervalo de quarta justa ascendente, conforme demonstra a Figura 27.

Figura 27: Estrutura básica do Refrão de *Se todos fossem iguais a você* (Tom e Vinícius)

A terceira pauta do sistema da Figura 27 traz o intervalo de quarta justa, sobre o qual o Refrão está construído. A segunda pauta traz a segmentação da forma e mostra que as seções A1, B e A2 correspondem a uma *passagi* da nota Fá, trazendo um primeiro avanço ao nível intermediário que aparece descrito com mais detalhes na primeira pauta do sistema. A estrutura intermediária parte do quinto grau da escala (nota Fá) em A1 e ascende a Sol, ornamentado pela nota Lá, em B. A Seção A2 recomeça o movimento a partir da nota Fá e alcança a tônica Sib.

A Figura 28 traz um recorte da seção A1, fazendo uma espécie de proposta de geração de sua superfície melódica, a partir de processos de *passagi*. A primeira pauta traz a ideia de que a seção A1 gira em torno da nota Fá com uma adjacência Sol. Na segunda pauta, cada nota recebe um salto consonante. Na terceira pauta, os saltos são preenchidos com notas de passagem, tornando os intervallos completos. A quarta e quinta pautas do sistema, trazem a melodia completa e a voz do baixo.

The musical score for Section A1 is presented in five staves. The first staff shows the chord progression: Bbmaj7, Ebmaj7, and Cm7. The second staff contains annotations: 'A seção A1 é construída em torno da nota Fa', 'Adição de saltos consonantes (CS)', and 'Adição de notas de passagem, preenchendo os intervallos'. The third staff shows the progression of passing notes (P) between the chords. The fourth staff is the melody, and the fifth staff is the bass line. The melody starts on F4 and moves through various intervals, including triplets and chromatic lines. The bass line provides a harmonic foundation with chords like Bb7M, Am7(b9), D7(b9), Gm7M, Gm7, Fm7, Bb7 Eb7M, Dm7(b9), G7(b9), Cm7, F9sus4, and F9.

Figura 28: Seção A1 do Refrão de *Se todos fossem iguais a você* (Tom e Vinícius)

A seção B traz ornamentações da nota Sol (Figura 29) que, por sua vez, já é uma ornamentação da nota Fá, conforme já foi demonstrado na Figura 27. No c.27 da Figura 29 a diminuição melódica é uma bordadura com transferência de registro e no c.29, um salto consonante. No c.31, a nota Lá ornamenta a nota Sol e recebe um salto consonante.

Figura 29: : Seção B do Refrão de *Se todos fossem iguais a você* (Tom e Vinícius)

A seção A2 apenas difere da sua primeira aparição nos últimos quatro compassos que já antecipam a nota final da peça – Sib3, como mostra a Figura 23, c.35-42. A seção C do refrão consiste em sucessivas ornamentações da nota final Sib, como demonstra a Figura 30.

Figura 30: Seção C do Refrão de *Se todos fossem iguais a você* (Tom e Vinícius)

### 3.4 – Coordenadas Melódicas

A coordenada melódica *apex* é a nota Dó4, tanto no verso, c.12, quanto no refrão, c.43, da Figura 23. No refrão, o *apex* se destaca por aparecer insistentemente ornamentando a nota final, dando uma grande ênfase ao texto. No verso o destaque está na *nadir* que encerra o trecho na palavra paz, delineando um perfil melódico descendente. A nota primária é a *headnote* em ambas as seções.

## Capítulo 4 – O Design Musical de *Garota de Ipanema*

**Garota de Ipanema**  
Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes

**A1** Fmaj7 G7(13)  
O - lha que cois - sa Mais lin - da Mais che - ia de gra - ça É e - la me - ni - na Que vem e que pas -

5 Gm7(9) Gb7(9) Fmaj7(9) Gb7(#11)  
- sa Num do - ce ba - lan - ço Ca - mi - nho do mar

**A2** Fmaj7 G7(13)  
Mo - ça do cor - po dou - ra - do Do sol de'I - pa ne ma O seu ba - lan - ça - do É mais que um po - e -

13 Gm7(9) Gb7(9) Fmaj7(9) Fmaj7  
- ma É'a coi - ca mais - lin - da Que'eu já vi pas - sar

**B** Gbmaj7 B7(9)  
Ah, por - que'es - tou tão so - zi - nho Ah, -

21 F#m7 D7(9)  
por - que tu - do'é tão tris - te Ah, -

25 Gm7 Eb7(9)  
a be - le - za que'e - xis - te A be -

29 Am7 3 D7(b9) Gm7 3 C7(b9)  
le - za que não é só mi - nha Que tam - bém pas - sa so - zi - nha

**A3** Fmaj7 G7(13)  
Ah, se e - la sou - bes - se Que quan - do'e - la pas - sa O mun - do'in - tei - ri - nho Se en - che de gra -

37 Gm7 Gb7(9) Fmaj7 Gb7(#11)  
ça E fi - ca mais lin - do Por cau - do'a - mor Por cau - sa do'a -

**Extensão** Fmaj7 Gb7(#11) Fmaj7(#11) Fmaj7(9)  
41 mor - - - Por cau - sa do'a mor

Figura 31: *Garota de Ipanema* de Tom e Vinícius.

# Garota de Ipanema

Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes

The musical score for "Garota de Ipanema" is presented in two systems. The first system (measures 1-13) features a vocal melody in G minor with piano accompaniment. Chord symbols include Fmaj7, G13, Gm7, G7(b9), and G7(b9)(11). The second system (measures 14-27) continues the melody and accompaniment, with chord symbols such as F#m7, D9, Gm7, Eb9, Am7, D7(b9), C7(b9), Fmaj7, G13, Gm7, and G7(b9)(11). The score includes lyrics in Portuguese and a harmonic analysis below the piano part. The analysis identifies the key as Fa (Tônica) and labels various chords: Solb (Napolitana), La (Mediante), Sib (Subdominante Maior), la (mediante), and Fa (Tônica). It also includes a section for "Extensão" (Extension) and a final "Fa (Tônica)" label. The score is marked with dynamics like *p* and *pp*, and includes performance instructions like *pp* and *pp*.

**Lyrics:**  
 O - lha que cois - sa Mais lim - da Mais che - ia de gra - ça  
 Mo - ça do cor - po dou - ra - do Do sol alé / pa - ne - ma  
 E - la me - ni - na Que vem e que pas - sa  
 O seu ba - lan - ça - do E mais quem po - e  
 Mais que um po - e - sa Num do - ce ba - lan - ço  
 Já vi pas - sar - da Que eu já vi pas - sar -

**Harmonic Analysis Labels:**  
 Fa (Tônica)  
 Solb (Napolitana)  
 La (Mediante)  
 Sib (Subdominante Maior)  
 la (mediante)  
 Fa (Tônica)  
 Extensão  
 Fa (Tônica)

Figura 32: Análise de *Garota de Ipanema*

*Garota de Ipanema* é a canção mais famosa de Jobim e uma das mais famosas do mundo de todos os tempos. Tem letra original do parceiro Vinícius de Moraes. A Figura 31 apresenta uma partitura em forma de melodia e cifra desta peça, transcrita a partir do Cancioneiro Jobim (Jobim, 2001) e de um manuscrito do autor<sup>51</sup>, disponível no sítio do Instituto Antônio Carlos Jobim, que aparece escrito com a fórmula de compasso binária (2/4), adotada na transcrição.

#### 4.1 – A Forma Musical

A peça estrutura-se como uma pequena forma ternária A1 | A2 | B | A3 ||, seguida de uma pequena extensão, conforme mostra o Quadro 4.

Quadro 4: A forma da canção *Garota de Ipanema*

A1	A2	B	A3	Extensão
c.1-8	c.9-16	c.17-32	c.33-40	c.41-44

#### 4.2 – Aspectos Harmônicos

A Seção A é estável harmonicamente e tem a função de estabelecer a tonalidade de Fá maior, como mostra o Quadro 5. Partindo do I (Fmaj7), a progressão harmônica passa pelo Dominante da Dominante (V/V), indo para o SubV, que é antecedido pelo ii, formando uma progressão ii-V para retornar à Tônica. Para repetir a seção o autor utiliza novamente o SubV.

Quadro 5: *Garota de Ipanema* – Análise Harmônica da Seção A

A1							
1	2	3	4	5	6	7	8
Fmaj7	∄	G7(13)	∄	Gm7(9)	Gb7(9)	Fmaj7(9)	Gb7(9, #11)
A2						I	SubV
9	10	11	12	13	14	15	16
Fmaj7	∄	G7(13)	∄	Gm7(9)	Gb7(9)	Fmaj7(9)	Fmaj7
I	V/V		ii	SubV	I		

**I**

<sup>51</sup> Vide Anexos V e VI.

A seção B é instável harmonicamente e inicia-se na região Napolitana, com os acordes I e IV7<sup>52</sup> (Quadro 6, c.17-20), que servem como modelo para uma sequência harmônica, reproduzida ao intervalo de segunda aumentada (c.21-24) e segunda menor acima (c.25-28). Ao reproduzir o modelo desta sequência, o autor substituiu o acorde esperado de primeiro grau da região (A = I) pelo seu relativo menor (F#m = vi), mascarando com esta rearmonização a sensação da transposição harmônica. A sequência é interrompida na região de iii (c.29), dirigindo-se ao acorde Dominante de Fá Maior, c.32. Em todas as regiões desta seção o autor alterna o I (i ou vi) com o IV7.<sup>53</sup>

Quadro 6: *Garota de Ipanema* – Análise Harmônica da Seção B.

Seção B							
17	18	19	20	21	22	23	24
Gbmaj7	∕	Cb7	∕	F#m7	∕	D7	∕
I		IV7		vi		IV7	
<b>Napolitana (Solb)</b>				<b>Mediante (Lá)</b>			
25	26	27	28	29	30	31	32
Gm7	∕	Eb7	∕	Am7	D7(b9)	Gm7	C7(b9)
vi		IV7		i		IV7	
<b>Submediante (Sib)</b>				<b>mediante (la)</b>		<b>dor (sol)</b>	

A seção A3 possui a mesma harmonia da seção A e a Extensão apenas alterna o SubV e o I, como mostra a Figura 32.

### 4.3 – Aspectos Melódicos

A seção A peça possui um motivo básico, apresentado no seu primeiro compasso, que, em seu aspecto intervalar, é formado por uma quarta justa (Sol-Ré), diminuída por intervalos descendentes consecutivos de terça menor (Sol-Mi) e segunda maior (Mi-Ré), como mostra a primeira pauta da Figura 33. Este motivo básico sofrerá apenas transposições no decorrer da seção.

<sup>52</sup> Para fins de análise, será usada a cifragem Cb7, para representar o IV de Gb. (Entrar para o texto)

<sup>53</sup> Quando alcançada a região de iii, o acorde IV7 também pode ser visto como dominante do próximo acorde As setas indicam os dominantes individuais. Se a linha for contínua, o movimento do baixo é de 5ª descendente. Se for pontilhada, é de semitom, tal como em Nettles (1997, p.57).

A seção B possui dois motivos. O primeiro motivo é uma ornamentação do intervalo de segunda maior, como mostra a segunda pauta da Figura 33. Este motivo de quatro compassos servirá como modelo de uma sequência que se segue na seção. O segundo motivo da seção B, representado pela terceira pauta da Figura 33, é uma grande retenção sobre a nota Dó que após ser alcançada por duas notas de passagem (Lá-Sib), troca de registro (TR) e dispara uma progressão de notas de passagem que encontrarão a nota Sib. Este motivo é reproduzido ao intervalo de segunda abaixo, partindo da nota Sib (grafada entre parêntesis).<sup>54</sup>

The figure consists of three musical staves. The first staff, labeled 'Motivo da seção A', shows a melodic line with intervals 4J, 3m, and 2M. The second staff, labeled 'Primeiro motivo da seção B', shows a melodic line with intervals 2M and notes N, N, P, N. The third staff, labeled 'Segundo motivo da seção B', shows a melodic line with intervals P, P, TR, and notes #, (•).

Figura 33: Motivos em *Garota de Ipanema*

Na seção A, a superfície melódica está estruturada sobre as notas do arpejo descendente da tríade do acorde Dominante (Sol-Mi-Dó), considerando Fá uma nota de passagem (Figura 34).

The figure shows a musical staff with a treble clef and a bass clef. The melodic line has notes with intervals 2, P, 7, and 5. The bass line has notes with intervals Fa: I, V/V, ii, SubV, and I.

Figura 34: Superfície melódica da seção A.

<sup>54</sup> A terminologia para a referência aos intervalos usará os símbolos J, M, m, +, °, para intervalos justos, maiores, menores, aumentados e diminutos respectivamente, além de números. Assim sendo, 5J é um intervalo de quinta justa, 3M refere-se a terça maior, 3m a uma terça menor, 6+ a uma sexta aumentada e 7° a uma sétima diminuta.

A superfície melódica da seção B, por sua vez, é estruturada sobre um arpejo ascendente da tríade da tônica, ornamentado por bordaduras incompletas (N) e notas de passagem (P), como mostra a Figura 35.



Figura 35: Estrutura melódica da seção B de *Garota de Ipanema*

A seção A3 traz uma variação intervalar nos últimos 4 compassos (Figura 36). Sua estrutura, também construída sobre o arpejo da tríade da Dominante, é uma inversão do eixo de A1-2, com uma mudança de registro na última nota e uma pequena variação intervalar

Figura 36: Superfície e estrutura melódica da seção A3 de *Garota de Ipanema*

Os dois eixos sobre a tríade da Dominante, incluindo as notas de passagem, representam o acorde de Tônica com cinco sons (Figura 37).

Figura 37: *Garota de Ipanema* – Estruturas melódicas das seções A.

## Capítulo 5 – O Design Musical de *A felicidade*

**A felicidade** Tom Jobim / Vinicius de Moraes

**A**

Cmaj7(6)

Tris - te - za não tem fim Fe - li -

5

Em B7(b9) Em7 A7 Dm7 G7

- ci - da de sim

**B**

9

Cmaj7 C6 Bm7(b5) E7

A fe - li - ci da de'c co - mo'a pluma ma Que'o ven -  
A fe - li - ci da de'c co - mo'a gota De'or - va -

13

Am7 Abm7 Gm7 C7

- to vai le - van do pe - lo ar -  
- lho nu - ma pé - ta - la de flor

17

F6 Dm9 Am7 D7

Vo - a tão le - ve mas tem a vi - da bre - ve Pre - ci -  
Bri - lha tran - qui - la de - pois de le - ve'os ci - la E cai

21

Am7 D7 Dm7 Am7 D7 Dm7

- sa que'ha - ja ven - to sem pa - rar  
co - mo'u - ma lá - gri - ma de'a - mor

**C**

25

C6 F9 Cmaj7

A fe - li - ci - da de do po bre pa - re - ce  
A mi - nha fe - li - ci - da de'es - tá so - nhan - do

29

C4 C7 F6 Fmaj7 F6

A gran - de'i lu - são do car - na - val gen A  
Nos o - lhos da mi - nha na - mo - rada É

33 Dm7 G9 Dm7 Dm6 G9 Cmaj9

gen - te tra - ba - lha o a no in - teiro Por  
co - mo'es - ta noi - te pas - san - do, pas - sado Em

37 F#m7(b5) B7(b9) Em7 A7(b9) Dm7 G#dim7

um mo - men to de so - nho Pra fa - zer a fan - ta - si - a De rei  
bus - ca da ma - dru - ga da Fa - lem bai - xo por fa - vor Pra que'e-

41 Am Am/G D/F# Dm/F E7

ou de pi - ra - ta'ou jar - di - nei - ra E  
- la'a - cor de'a le - gre co - mo'o di - a O -

45 Am D7 Dm7 1. Am7 D7 2. Am7 D7

tu - do se'a ca - bar na sex - ta feira Tris - feira Tris -  
fe - re - cen - do bei - jos de a - mor

A'

51 Cmaj7(6) 1. Cmaj7(6) 2. Cmaj7(6)

te - za não tem fim Tris te - za não tem fim

Figura 38: *A felicidade* de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes

*A felicidade* de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes foi composta para a trilha sonora do já citado filme *Orfêe Noir* (1959), de Marcel Camus, e interpretada por Agostinho dos Santos. Desde então, o samba teve inúmeras e representativas gravações, como a de Sylvia Telles (LP - Amor de Gente Moça /1959), a de João Gilberto (LP - Orfeu /1959), Agostinho dos Santos (LP - O inimitável Agostinho /1959), Antonio Carlos Jobim (LP - The wonderful world of Antonio Carlos Jobim /1965), Milton Nascimento (LP - Milton /1970), Ella Fitzgerald (LP - Ella abraça Jobim /1981), Antonio Carlos Jobim (LP - Tom canta Vinicius /1990), Quarteto Jobim-Morelenbaum (CD - Quarteto Jobim-Morelenbaum / 1999) e Gal Costa (CD - Gal Costa canta Tom Jobim /1999), segundo o sítio oficial de Antônio Carlos Jobim.<sup>55</sup> A Figura 38 apresenta *A felicidade* no formato melodia e cifra, transcrita a partir do Cancioneiro Jobim (Jobim, 2009) e a Figura 39 traz a análise completa da peça.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Disponível em < <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4929>>. Acesso em 18/02/2013.

<sup>56</sup> Vide Anexo VI.

**A**

**Do Maior: I** **i** **iii** **V**

**B**

**I** **iiø** **V** **i** **ii**

**17**

**IV** **ii** **i** **IV7** **i** **IV7** **i** **IV7** **iv**

**C**

27 C<sub>6</sub> F<sub>9</sub> C<sub>maj7</sub> C<sub>4</sub><sup>9</sup> C<sub>7</sub> F<sub>6</sub> F<sub>maj7</sub> F<sub>6</sub>

33 D<sub>m7</sub> G<sub>9</sub> D<sub>m7</sub> D<sub>m6</sub> G<sub>9</sub> C<sub>maj9</sub> F<sub>7</sub>(b5) B<sub>7</sub>(+9) E<sub>m7</sub> A<sub>7</sub>(+9) D<sub>m7</sub> G<sub>4</sub>d<sub>m7</sub>

41 Am AmG D/F# DmF E7 Am D7 Dm7 1. Am7 D7 2. Am7

**I IV**

**ii V I**

**vi i IV7 iv V i IV7 iv i**

la menor:

Figura 39: Análise de *A felicidade* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes)

### 5.1 – A Forma Musical

Sua forma é  $\parallel: A | B | C :|| A' ||$ , onde a seção A possui oito compassos, B possui dezesseis e a seção C, vinte e quatro compassos. A seção A' é uma dissolução da seção A, apresentando e repetindo apenas sua primeira frase. Os últimos oito compassos das seção B e C (c. 21-24 e c.45-8) se equivalem.

Quadro 7: Organização da forma musical de *A felicidade* (Tom e Vinícius)

Forma			
A1 (c.1-8)	B (c.9-24)	C (c.25-48)	A' (c.51-58)
C - Em	C - Am	C - Am	C
I - iii	I - vi	I - vi	I

### 5.2 – A Harmonia

A harmonia da peça é estável em Dó Maior, passando por regiões diatônicas, como a medianta na seção A (c.5), logo retornando à Tônica através de uma sequência de quintas, que alcança o acorde Dominante, como mostram os c.6-8 da terceira pauta da Figura 39 e o Quadro 7.

A região submediante tem grande importância nas seções B e C, pois suas progressões harmônicas partem da região Tônica e se encerram nela. Os últimos quatro compassos destas seções se equivalem e caracterizam-se pela alternância do vi com o IV do vi, ou seja, Am7 e D7 (Dm).

Na seção C, uma sequência de acordes em quintas conduz a progressão harmônica ao vi, como mostra a terceira pauta nos c.37-40 da Figura 39.

O fato das seções B e C se encerrarem harmonicamente em lá menor, poderia suscitar uma dúvida sobre a tonalidade principal, visto que Dó Maior ainda não aparece ao final de nenhuma seção. Então, surge a seção A', contendo apenas a primeira frase da seção A, harmonizada apenas pelo acorde Tônico, confirmando Dó Maior como tonalidade principal.

### 5.3 – Aspectos Melódicos

A superfície melódica da seção A de *A felicidade* começa com um arpejo ascendente sobre notas da tríade de Am (Mi-Lá-Dó), seguido pelo arpejo descendente das notas da tríade de Em (Si-Sol-Mi). Estas tríades equivalem de fato à notas da escala do acorde Tônico (3-5-1 e 7-5-3), como mostra a segunda pauta da **Figura 40**, mas parecem querer revelar antecipadamente as duas regiões harmônicas que o compositor irá "visitar" nas seções da peça. Na seção A, mi menor e nas seções B e C, lá menor. A terceira pauta da **Figura 40** traz o que poderia ser uma condução contrapontística a três vezes dos arpejos iniciados nos c.1-3. Porém, a primeira voz é logo abandonada e a segunda e terceira vozes encontram-se na nota final do trecho (Mi).

The image shows a musical score for Section A of 'A felicidade'. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a whole note C4, followed by a half note D4, a quarter note E4, a quarter note F#4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. Above the staff, the following chords are indicated: Cmaj7(6), Em, B7(9), Em7, A7, Dm7, and G7. The second staff is the guitar accompaniment, starting with a treble clef. It features a sequence of chords: Am (with a 3-finger arpeggio), Em (with a 6-finger arpeggio), and Em (with a 3-finger arpeggio). The third staff is the piano accompaniment, starting with a treble clef, showing block chords for Cmaj7(6), Em, B7(9), Em7, A7, Dm7, and G7. The fourth staff is the bass line, starting with a bass clef, showing a descending line of notes: C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2. Below the bass line, Roman numerals are provided: 'Do Maior: I' at the beginning, 'iii' under the first measure, and 'V' under the final measure.

Figura 40: Análise da Seção A de *A felicidade*

Reduzindo-se a superfície melódica da seção A a um nível estrutural mais profundo, é possível observar a formação de uma linha descendente que estrutura a seção, formada pelas notas Lá-Sol-FÁ#-Mi, diatônicas da região mediana (mi menor) para onde a progressão harmônica se encaminha, como mostra a segunda pauta da **Figura 40**. Percebe-se que o movimento interno perfaz o intervalo Lá-Mi

Na seção B, a superfície melódica sugere a presença de uma segunda voz superior, nos c.9-15, grafada em colcheias, como mostra a segunda pauta da Figura 41. As duas vozes somadas à voz do baixo, geram tríades que se movimentam paralelamente até o c.16, na região Submediante (Fá Maior), demonstrada na terceira pauta. A nota Ré, na voz superior do c.15, está grafada entre parênteses por estar subentendida, sugerindo que seja mantido o padrão intervalar entre as vozes. No c.17, a progressão harmônica chega a região Submediante, onde a nota Fá da terceira pauta também é subentendida. No compasso seguinte, o arpejo se projeta sobre as notas Lá-Dó-Mi, que, por ora, são notas do acorde e a tensão T9 do acorde ii (Dm9). No c.19, a progressão harmônica alcança a região submediante e a melodia irá se projetar até o final do trecho em forma de arpejos ascendentes e descendentes sobre as notas do acorde submediante (Am), para onde a progressão harmônica se dirigiu. Apesar da seção B poder ser vista a três vozes, ao abandonar-se a voz superior e é possível reduzir a sua superfície melódica a uma linha estrutural que parte da nota Mi (c.9) até a nota Lá (c.23), demonstrada na segunda pauta da Figura 41. Considerando-se as notas Ré e Sib como notas de passagem, a estrutura interna de B equivaleria ao arpejo do acorde submediante (Am).

Figure 41 shows the musical score for section B of *A felicidade*, divided into two systems. The first system (measures 9-16) includes a treble clef staff with notes, a piano staff with dynamics (pp, p), and a bass staff with Roman numerals (I, ii<sup>o</sup>, V, vi, i, ii). The second system (measures 17-24) includes a treble clef staff with notes, a piano staff with dynamics (p, N), and a bass staff with Roman numerals (IV, ii, i, vi, IV7, i, IV7, i, IV7, iv). Chord symbols are provided above the treble staff in both systems.

Figura 41: Análise da seção B de *A felicidade*

As estruturas internas das seções A e B somadas formam uma grande linha descendente do c.1 a c.24 que perfaz um intervalo de oitava.

Figure 42 shows the melodic structure of sections A and B of *A felicidade*. Section A (measures 1-6) is shown in a treble clef staff with notes and Roman numerals (3, 6, (Am), (Em), 4). Section B (measures 7-16) is shown in two staves: a treble clef staff with notes and dynamics (pp, p, N, p) and a bass clef staff with notes and dynamics (p, N, p). The overall structure shows a descending melodic line across the sections.

Figura 42: Estrutura melódica das seções A e B de *A felicidade*.

A superfície melódica da seção C também sugere uma estrutura melódica a duas vozes, separadas por um intervalo de 4J e conectadas por notas de passagem e diminuída por ornamentações (**Figura 43**). No c.27, segunda pauta, a nota Mi aparece grafada entre parênteses, por estar subentendida, sugerindo que seja mantido o padrão intervalar de 4J entre as vozes.

Reduzindo-se a superfície melódica da seção C a uma nível mais profundo, observa-se uma progressão ascendente com as notas da escala da tonalidade de Dó Maior, com diminuições de notas de passagem, até chegar a nota Mi, que irá projetar-se em arpejos sobre o acorde mediante (Am), para onde a progressão harmônica está se dirigindo. Os últimos quatro compassos das seções B e C se equivalem.

Após a repetição da peça, o autor finalmente apresenta a seção A' (c.50-58). Trata-se de uma variação da seção A que utiliza apenas a sua primeira frase, diluindo a seção, e tendo uma função semelhante a uma *coda*, confirmando a tonalidade de Dó Maior.

Há de se destacar no design musical de *A felicidade* o valor do intervalo de 4J, formado pelas notas Mi e Lá, que são respectivamente *headnote* e *primary tone*, que é o primeiro intervalo da superfície melódica, que separa as duas vozes supostas na seção C, que equivale às estruturas melódicas das seções A e B e que ainda revelam as regiões harmônicas de mediante e submediante utilizadas no plano harmônico da peça.



## Capítulo 6 – O Design Musical de *Desafinado*

### Desafinado

Antonio Carlos Jobim & Newton Mendonça

#### VERSO

F maj7/A    A<sup>b</sup>dim7    Gm7    G<sup>b</sup>7(#11)    F maj7/A    A<sup>b</sup>maj7    Cm7/G    B7/F#

5    D/F#    F#dim    Gm7    A7(b9)    Dm7    E7    A maj7    A<sup>b</sup>7(#5)    G7(13)    G<sup>b</sup>7(#11)

#### REFRÃO

A1

10    F maj7    G7(#11)

14    Gm7    C7    A m7(b5)    D7(b9)

18    Gm7    Gm6/A    A7(b9)    Dmaj7    D7(b9)

22    G7    G<sup>b</sup>maj7    G<sup>b</sup>maj7    G<sup>b</sup>7(#11)

#### A2

26    F maj7    G7(#11)

30    Gm7    C7    A m7(b5)    D7(b9)

34    Gm7    A7(b13)    Dm7    Emaj7(#9)E7(#9)

38    A maj7    A<sup>b</sup>7(#5)    G7(13)    G<sup>b</sup>7

**B**

42 A maj7 A#dim7 Bm7 E7(13)

46 A maj7 A m7 Bm7(b5) Bb7(#11)

50 C maj7 C#dim7 Dm7 G7(13)

54 G m7 Ebm6 G m7 Gb7

**A3**

58 F maj7  $\text{N}$  G7(#11)  $\text{N}$

62 G m7 C7 Am7(b5) D7(b13)

66 Bbmaj7 Bbm6 Am7 Abdim7

70 G7  $\text{N}$  Gbmaj7  $\text{N}$

74 G7 G m7 N C7 F6 C7(b9) F6

Figura 44: *Desafinado* (Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça)

O samba *Desafinado* de Jobim e Newton Mendonça é um dos marcos do movimento da bossa nova. Sua primeira gravação foi feita em 78 rpm, por João Gilberto, em 1959. Jobim veio a gravá-la em seu primeiro álbum como artista principal – *The Composer of Desafinado Plays* – em uma versão instrumental, em 1963. Ele voltaria a gravá-la com a versão em inglês de Gene Lees e o título de *Off-Key*, no disco *A Certain Mr. Jobim*, em 1965. Ambas as gravações têm arranjo de Claus Ogerman.

A Figura 44 traz uma versão da melodia e cifra do clássico da bossa nova, transcrita a partir do Cancioneiro Jobim (Jobim, 2001).<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Vide Anexo VII.

# Desafinado

Antonio Carlos Jobim & Newton Mendonça

VERSO

a) b) c) d)

F#4: I Pass. SubV ii i iv/ii V/ii (\*)

a) b) c) d)

V/ii

iv V/vi

ii

V/III

III

[SubV]

[SubV]

SubV/I



34 Gm7 35 A7(9)13 36 Dm7 37 Emaj7(69) E7(49) 38 Amaj7 39 A7(45) 40 G7(13) 41 G#7

a) b) c) d)

ii [V] vi [V] III [SubV] [SubV] SubV/I

42 Amaj7 43 A#dim7 44 Bm7 45 E7(13) 46 Amaj7 47 Am7 48 Bm7(45) 49 Bb7(411) 50 CS

a) b) c) d)

Lá: I A#dim7 E7(13) Bm7 Amaj7 Am7 CS Bm7(45) Bb7(411) SubV

51 C#dim7 52 Dm7 53 G7(13) 54 Gm7 55 Ebm6 56 Gm7 57 G#7

a) b) c) d)

Dó: I C#dim7 Dm7 G7(13) Gm7 Ebm6 Gm7 G#7

Dó: v Fá: ii [SubV] ii SubV

The image displays a musical score for the piece "Desafinado". It is organized into two systems, each with four staves (a, b, c, d).  
 - **System 1 (Measures 58-73):**  
 - Staff a: Melody with notes and rests. Chords: Fmaj7 (58), G7(4#11) (60), Gm7 (62), C7 (63), Am7(65) (64), D7(b13) (65).  
 - Staff b: Bass line with notes and rests. Chords: Fmaj7 (58), G7(4#11) (60), Gm7 (62), C7 (63), Am7(65) (64), D7(b13) (65).  
 - Staff c: Chord diagrams for Fmaj7, G7(4#11), Gm7, C7, Am7(65), and D7(b13).  
 - Staff d: Roman numeral analysis: I, V/V, ii, V, ii, V/ii.  
 - **System 2 (Measures 74-83):**  
 - Staff a: Melody with notes and rests. Chords: Bbm6 (74), Bbm6 (75), G7 (76), F6 (77), C7(b9) (77).  
 - Staff b: Bass line with notes and rests. Chords: Bbm6 (74), Bbm6 (75), G7 (76), F6 (77), C7(b9) (77).  
 - Staff c: Chord diagrams for Bbm6, G7, F6, and C7(b9).  
 - Staff d: Roman numeral analysis: IV, iii, SubV/bII, bII, Pass., N, C7, F6, C7(b9), I, V, I, V/V.

Figura 45. *Desafinado* – Análise da superfície e estrutura melódica

## 6.1 A Forma Musical

A canção *Desafinado* de Jobim e Newton Mendonça, assim como *Se todos fossem iguais a você* (Jobim e Vinícius), possui uma estrutura formal semelhante ao modelo proposto por Forte (2001) para os clássicos americanos da *golden era*, estruturando-se como verso e refrão. Na canção americana, segundo Forte (1995), o verso passaria a ser desprezado e esquecido com o passar do tempo. João Gilberto não gravou o verso, mas Jobim o fez nas versões instrumental e cantada.

A forma completa de *Desafinado*, incluindo o verso, é demonstrada na Quadro 8, e corresponde a uma variação da forma ternária: A1 | A2 | B | A3 ||. Todas as seções são formadas por dois períodos de oito compassos, exceto a seção A3 que possui uma extensão de frase de quatro compassos.

Quadro 8: *Desafinado* : forma da canção

Verso		9 compassos
Refrain	<i>Chorus 1</i> (A1)	16 compassos
	<i>Chorus 2</i> (A2)	16 compassos
	<i>Bridge</i> (B)	16 compassos
	<i>Chorus 3</i> (A3)	20 compassos

Sua forma se organiza tal como o arpejo da tríade Tônica, pois A1 e A2 estão na região Tônica (Fá Maior), B encontra-se nas regiões Mediante e Dominante (Lá Maior e Dó Maior) e A3 completa o arpejo retornando a Tônica.

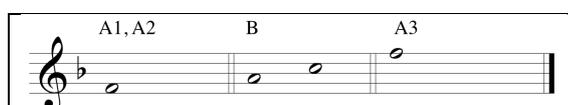


Figura 46: *Desafinado* – Organização da forma musical baseada no arpejo da tríade Tônica.

## 6.2 Análise Harmônica

A harmonia no verso de *Desafinado* apresenta a tonalidade de Fá Maior em seus nove compassos, passando pela região Mediante (c.8) e retornando a região Tônica, através de uma cadeia de acordes SubV (Figura 47). Nos dois primeiros compassos o autor cria uma figura cromática no baixo, formada pelas notas Lá-Láb-Sol-Solb, que será repetida em outras oportunidades, como nos c.3-4.

A progressão harmônica parte do I (c.1) e encaminha-se para o ii, através do acorde Abdim7, que é um acorde de passagem, ou seja, um acorde de conexão entre I e ii através de notas de passagem. No c.3, o acorde diminuto (Abdim7) é Dominante do ii/IV (Cm7/G) e é seguido pelo SubV/IV. O IV não aparece de fato, pois a progressão harmônica segue para o seu relativo ii (Gm), através do seu Dominante (D/F#). A progressão harmônica encaminha-se para a região Mediante, através do acorde Dm, comum entre as regiões Tônica e Mediante (vi de Fá Maior e iv de Lá Maior). A região Mediante não se estabelece e retorna à Tônica através da mesma figura do baixo (Lá-Lab-Sol-Solb), estabelecendo uma sucessão de acordes Dominantes (SubV)<sup>58</sup>.

VERSO

1 F maj7/A Abdim7 2 G m7 G b7(#11) 3 F maj7/A Abdim7 4 C m7/G B 7/F#

I Pass. ii SubV I [V] ii SubV/IV

I (Fá)

5 D/F# F#dim 6 G m7 A 7(b9) 7 D m7 E 7 8 A maj7 A b7(#5) 9 G 7(13) G b7(#11)

V ii [V] iv V I [SubV] [SubV] SubV/I

III (Lá)

Figura 47: Análise harmônica do verso de *Desafinado*.

<sup>58</sup> Os colchetes na representação analítica dos c.8-9 são usados como em Forte (1995, p.15) e devem ser lidos como SubV do próximo acorde, assim como no c.3, [V] deve ser lido como Dominante do próximo acorde.

O Refrão organiza-se harmonicamente como uma grande elaboração do arpejo do acorde Tônico (1-3-5-8). As seções A1 e A2 se apresenta sobre a Tônica – Fá Maior – e a seção B sobre a terça maior e a quinta justa – Lá Maior e Dó Maior. A seção A3 restabelece Fá Maior.

A seção A1, portanto, apresenta Fá Maior, afastando-se para a região Submediante (Ré Maior), c. 20, que não se estabelece, como mostra a Figura 48, retornando à região Tônica através de uma sucessão de acordes Dominantes, com uma interpolação do bII no c.24.

Figure 48: Harmonic analysis of section A1 of *Desafinado*. The score shows two staves in bass clef with a key signature of one flat. The first staff covers measures 10-18, and the second staff covers measures 19-25. Chords and Roman numerals are indicated above and below the notes respectively.

Measure	Chord	Roman Numeral
10	Fmaj7	I
11	(Silence)	
12	G7(#11)	V/V
13	(Silence)	
14	Gm7	ii
15	C7	V
16	Am7(b5)	ii
17	D7(b9)	V/ii
18	Gm7	ii
19	Gm6/A	ii
20	A7(b9)	V/bVI
21	Dmaj7	bVI
22	D7(b9)	[V]
23	G7	[SubV]
24	Gbmaj7	bII
25	Gbmaj7 Gb7(#11)	SubV/I

Figura 48: Análise harmônica da seção A1 de *Desafinado*

A seção A2, assim como no verso, afasta-se da região Tônica (Fá Maior), alcançando a Mediante (Lá Maior) e retornando a Tônica com o já mencionado movimento cromático dos baixos, como mostra a Figura 49, nos c.38-41, mas nesta oportunidade não confirmarão Fá Maior, havendo uma digressão harmônica que dará início à seção B na região Mediante (Lá Maior).

A2  
 26 Fmaj7 27 / 28 G7(#11) 29 / 30 Gm7 31 C7 32 Am7(b5) 33 D7(b9) 34 Gm7  
 I V/V ii V ii V/ii ii  
 35 A7(b13) 36 Dm7 37 Emaj7(#9) E7(#9) 38 Amaj7 39 Ab7(#5) 40 G7(13) 41 Gb7  
 [V] vi [V] III [SubV] [SubV] SubV/I

Figura 49: Análise harmônica da seção A2 de *Desafinado*.

A seção B, portanto apresenta a região Mediante (Lá Maior) no c.42 da Figura 50. O I da região é seguido pelo Dominante transformado do ii que formará uma progressão ii V, confirmando a região no c.45. No c.46 surge o i seguido de uma progressão ii SubV que resolve excepcionalmente no seu relativo Cmaj7, trazendo a região Dominante, que reproduz os c.42-45 nos c.50-53, devidamente transpostos. No c.54 há uma quebra na reprodução e uma digressão harmônica. Ao invés de confirmar a região, o compositor utiliza-se de Gm7 como acorde comum entre as regiões de Dominante e Tônica, que corresponde ao v de Dó Maior e ii de Fá Maior, para retornar a região Tônica. O acorde Ebm6 é analisado como SubV de Gm7, por ser equivalente a segunda inversão de Ab9 (sem fundamental).<sup>59</sup>

<sup>59</sup> Como já fora demonstrado em I.6, na Figura 12.

**B**

42 A maj7 43 A#dim7 44 Bm7 45 E7(13) 46 A maj7 47 Am7 48 Bm7(b5) 49 Bb7(#11)

Lá: I ♭- I i ii<sup>o</sup> SubV

50 Cmaj7 51 C#dim7 52 Dm7 53 G7(13) 54 Gm7 55 Ebm6 56 Gm7 57 Gb7

Dó: I ♭- ii V Dó: v Fá: ii ♭- ii SubV

Figura 50: Análise harmônica da seção B de *Desafinado*.

A seção A3 retorna a região Tônica, não mais se afastando dela, conforme traz a Figura 51.

**A3**

58 F maj7 59 ~~/~~ 60 G7(#11) 61 ~~/~~ 62 Gm7 63 C7 64 Am7(b5) 65 D7(b13)

I V/V ii V ii V/ii

66 Bbmaj7 67 Bbm6 68 Am7 69 Abdim7 70 G7 71 ~~/~~ 72 Gbmaj7 73 ~~/~~ 74 G7 75 Gm7C7 76 F6 C7(b9) 77 F6

IV iv iii Pass. SubV/bII bII V/V ii V I V I

Figura 51: Análise harmônica da seção A3 de *Desafinado*.

### 6.3 Análise Melódica

A análise da estrutura melódica completa é demonstrada na Figura 45 que apresenta um sistema de quatro pautas. A pauta a traz a melodia e a cifra. A pauta b demonstra as relações de hierarquia entre as notas da superfície melódica. A pauta c traz um nível mais aprofundado da estrutura e a pauta d, a voz do baixo.

A superfície melódica de *Desafinado* traz como característica uma predominância de graus conjuntos, interrompidos por saltos inusitados e dissonantes, valorizando a ideia de um sujeito desafinado, encontrada em sua letra e título.

Na pauta b da Figura 45, observa-se que a superfície melódica do verso de *Desafinado* se inicia com a nota Mi, sétima maior do acorde Tônico, ornamentada pela fundamental Fá e que descende no segundo compasso a Sib, passando pelas notas de passagem Ré-Dó. Nos c.3-4 a ideia se repete e a nota alcançada agora é Si bequadro. No c.5, a nota Ré é ornamentada e depois seguida por um arpejo que alcança a nota Sol (c.6). No próximo compasso ela também é ornamentada e ascende a Sol#. No c.8 a região Mediante é alcançada e a superfície melódica gira em torno da nota Mi. Após analisar a superfície melódica do verso de *Desafinado*, observa-se que sua estrutura interna equivale a uma grande prolongação da nota Mi, em um nível mais profundo, mostrada na pauta c da Figura 45. Lembrando que o trecho apresenta-se na tonalidade de Fá Maior e passa pela região Mediante (Lá Maior), percebe-se que a estrutura interna do trecho apresenta os saltos de trítone dos acordes Dominantes de ambas as regiões (Mi-Sib do acorde Fá Maior e Ré-Sol# trítone do acorde Dominante de Lá Maior). Nos c. 1-2 aparece assim o trítone Mi-Sib. Nos c.3-4, o intervalo dissonante é "corrigido", formando uma 4ª e trazendo a nota Si bequadro que parece insinuar a aproximação de uma nova região. No c.5, a nota Mi é ornamentada por Ré que alcança a nota Sol em um salto aparente de 4ª que, na verdade, só se completa ao alcançar a nota Sol#, formando o trítone do acorde Dominante da região Mediante (c.7). A estrutura mantém-se na nota Mi até o final do trecho.

Na seção A1 do refrão (c.10-25), Observa-se que a nota Ré (c.10) é uma nota de passagem entre Dó e Mi e as notas Fá (c.10) e Dó# (c.11) são ornamentações de Mi e Ré (c.10-11). O mesmo ocorrerá de forma análoga nos c.14-15, como mostra a pauta b da Figura 45. A pauta c nos c.10-11 elimina as notas de passagem e ornamentação mostrando que o trecho trata-se de uma progressão de Dó a Fá, diminuído por duas notas de passagem Mi-Ré que aparecem fora da ordem, ou seja ao invés de Dó-Ré-Mi-Fá, o trecho é Dó-Mi-Ré-Fá. No c.13 não há de fato um salto descendente de Fá a Dó#, pois a nota Dó# serve como nota de passagem entre Dó e Ré no nível estrutural mais profundo. No c.16, o salto não compensado da nota Dó é tratado como uma transferência de registro (TR), visto que ela seria ser ornamentação da nota Ré, caso se encontrasse oitava abaixo.<sup>60</sup> Essa transferência de registro acaba esboçando a criação de uma melodia composta a duas vozes.<sup>61</sup>

Uma linha descendente acaba por se formar, partindo da nota Dó (c.18) e alcançando a nota Fá (c.24). Tratando o trecho como uma melodia composta, percebe-se que haveria uma retenção da voz inferior na nota Ré (c. 17) que voltaria a se movimentar no c.19. As duas vozes passam a ser indicadas com hastes para cima e para baixo. A seção A2 (c.26-42) reproduz os primeiros seis compassos de A1, diferenciando-se no c.32, com a aparição de Ré em lugar de Dó. Em seguida, há um movimento descendente até a nota Mi (c.38), apresentando a região Mediante que se confirmará na seção B. O movimento melódico é retido em torno da nota Mi até o final da seção.

A seção B, c.42-49, inicia-se na região Mediante (Lá Maior), tendo sua estrutura melódica sobre a nota Mi. Há uma transposição do material melódico e harmônico para a região Dominante, c.50-57, onde a nota Sol passa a sustentar a estrutura. A seção A3, c.58-77, inicia-se como em A1 e A2, formando uma linha descendente, a partir do c.65, que dirige o movimento melódico para um desfecho final na nota Fá, concluindo a peça.

Após as análises do design musical nas cinco canções apresentadas, o próximo capítulo irá observar como o design musical pode oferecer recursos para o arranjador/compositor, através do estudo das variações sobre o tema de *Garota de Ipanema*, encontradas no arranjo assinado por Eumir Deodato.

---

<sup>60</sup> A nota grafada entre parênteses na pauta b no compasso 15 é uma especulação para fins de análise.

<sup>61</sup> Forte (1985, p.67-68) difere a melodia composta e o arpejo, considerando que "enquanto o arpejo é uma projeção vertical de uma única voz através de notas de uma tríade consonante, a melodia composta envolve arpejo e arpejo parcial (...) como condutores de duas ou mais vozes no decorrer de um longo trecho de música". (*Whereas the arpeggiation is the projection of a single voice through the notes of a consonant triad, compound melody involves arpeggiation and partial arpeggiation (...) as conveyors of two or more voices over a longer span of music.*) (Forte, 1982, p.67-68).

## Capítulo 7 – O Design Musical como Ferramenta para o Arranjador/Compositor

### 7.1 A Colaboração Entre Jobim e Seus Arranjadores

“Eu creio que uma das coisas que me ajudou a compor, foi isso, (...) quando eu orquestrava pra Orlando Silva, Dalva de Oliveira (...) Eu creio que aprendi muito com isso. Eu ficava orquestrando e ouvia muita música dos outros, quer dizer, a gente sempre aprende, ouvindo a gente aprende” (Entrevista concedida por Antônio Carlos Jobim ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 25 de agosto de 1967).

A declaração de Jobim deixa clara a importância que dada por ele à sua atuação como arranjador que sempre esteve presente paralelamente a sua atividade de compositor, pelo menos até o seu lançamento como artista principal, quando Jobim deixa de assinar os arranjos de seus discos. Isto veio a ocorrer em 1963, aos 37 anos, nos Estados Unidos, com o álbum intitulado *Antônio Carlos Jobim, the composer of Desafinado, plays*.<sup>62</sup>

Os arranjos e orquestrações dos discos de Jobim gravados nos Estados Unidos, como *The Composer of Desafinado Plays* (1963) e *A Certain Mr. Jobim* (1965), dentre outros, são assinados por Claus Ogerman, assim como os arranjos de *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim*, são assinados por Nelson Riddle.

Em 1967, quatro anos após o lançamento de *The Composer of Desafinado, plays*, o compositor concede ao MIS – Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro – sua entrevista na série “Depoimentos Para a Posteridade”, tendo dentre os entrevistadores: Vinícius de Moraes, Oscar Niemeyer, Dori Caymmi e Chico Buarque de Holanda. Na ocasião o compositor e arranjador Dori Caymmi, aos 23 anos, pergunta a Jobim sobre verdadeiro papel dos arranjadores americanos de sua obra:

Dori – Com respeito às orquestrações, todas essas que têm sido feitas nos EUA, quando você participa de um disco, continua aquele problema? Porque eu reconheço aquele acordezinho. Me explica um negócio – quando você faz esse negócio, o sujeito [o arranjador] é um mecânico, um engenheiro?

Tom – Eu faço o que se chama uma *particella* e ele faz a partitura. (...) Você não pode viajando, sem piano no quarto, morando em quarto de hotel, sem conhecer os músicos de um cidade, você não pode querer assumir uma orquestra americana que você não conhece. Você vai entrar pelo maior cano, né?”

---

<sup>62</sup> O disco produzido por Creed Taylor foi gravado no estúdio A&R e tem arranjos e regência de Claus Ogerman. Contém doze faixas com alguns dos seus maiores sucessos: *The girl from Ipanema (Garota de Ipanema)*, *O morro (O amor em paz)*, *Água de beber*, *Dreamer (Vivo sonhando)*, *Favela (O morro não tem vez)*, *Insensatez, Corcovado*, *One note samba (Samba de uma nota só)*, *Meditation (Meditação)*, *Jazz samba (Só danço samba)*, *Chega de saudade* e *Desafinado*.

Dori – Quando você grava uma música, no caso...

Tom – Você faz um esboço e o sujeito faz a verdadeira orquestração. Você faz um esboço das linhas que você deseja por trás dos troços.

Dori – Daí vem a minha pergunta, o arranjador americano participa de algum fraseado musical dentro daquela orquestração, ou se ele é realmente um engenheiro. Ele pega o que você fez na *particella* e desenvolve em timbres e etc. Isso é que eu quero saber, porque eu acredito que a maior parte das coisas que eu tenho ouvido do Claus Ogerman, não são do Claus Ogerman. Ele instrumenta?

Jobim – Exato é mais uma instrumentação

Dori – Então é uma engenhariazinha, no caso?

Tom – Eu não diria engenhariazinha, eu diria uma engenhariazona!

(...)

Jobim – o fato de eu chegar aqui cansado, pegar o Eumir Deodato pra orquestrar o *Garota de Ipanema*..., eu acho isso muito válido.<sup>63</sup>

Na obra de Antônio Carlos Jobim, não se pode atribuir uma autoria exclusiva dos arranjos aos maestros que os assinam, pois há de fato uma colaboração efetiva do compositor na elaboração dos arranjos, o que é facilmente verificável através das conduções harmônicas, das frases de contracanto, introduções e variações, que guardam os traços jobinianos.

A seguir será feita uma análise do arranjo da colaboração de Jobim com Eumir Deodato, assinado pelo segundo, ao qual Jobim se refere no depoimento mencionado. Alguns elementos encontrados no arranjo instrumental de *The Girl from Ipanema*, por Eumir Deodato, para o disco de Jobim intitulado *Tide* de 1970<sup>64</sup>, serão utilizados para ilustrar como um estudo de como o design musical pode ser uma ferramenta relevante para a composição de um arranjo. Será dada uma ênfase especial ao trecho do arranjo tratado aqui como desenvolvimento. O estudo do design musical de *Garota de Ipanema*, realizado no Capítulo 5, será usado como referência. As duas partituras encontram-se em *Fá Maior*, mas diferem na fórmula de compasso. A de referência está em 2/4 e o arranjo de Eumir Deodato em 2/2, o que não afetar a análise dos elementos desejados do arranjo.

A Figura 52 traz uma redução do arranjo de Deodato, a partir da versão encontrada no *Cancioneiro Jobim* (2009), trazendo basicamente os elementos melódicos e a harmonia cifrada.<sup>65</sup> O arranjo de Deodato estende a forma da canção, fazendo variações e trazendo uma introdução e coda. Em uma visão mais ampla, o arranjo pode ser segmentado em três partes

<sup>63</sup> Depoimento concedido por Antônio Carlos Jobim ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 25 de agosto de 1967. Disponível em <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/10958>>. Acesso em 15/04/13.

<sup>64</sup> Disponível em: <<https://www.allmusic.com/album/tide-mw0000058954>>. Acesso em 01/01/13.

<sup>65</sup> Vide Anexo VIII.

principais. Na primeira parte o arranjo expõe as seções A e B da canção, agora chamadas temas. Segue-se uma segunda parte, trazendo uma espécie de desenvolvimento, a partir de variações sobre o tema A. A terceira parte reexpõe o tema A. O Quadro 9 traz a forma do arranjo de Deodato.

Quadro 9: Forma do Arranjo de *Garota de Ipanema* de Eumir Deodato

Introdução		c.1-12
Exposição de A e B	A1   A2	c.13-28
	Extensão de A	c.23-28
	A1'   A2'	c.29-38
	B	c.39-54
	A3	c.55-66
Desenvolvimento	Varição 1	c.67-82
	Varição 2	c.83-104
	Varição 3	c.105-118
Reexposição de A	A3'	c.119-130
Coda		c.131-138

Score

# Garota de Ipanema

Tom e Vinicius  
Arr: Eumir Deodato

## Intro

Levada de bateria

First system of the Intro, measures 1-5. The music is in 6/8 time and B-flat major. The right hand features a rhythmic melody with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of the Intro, measures 6-9. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the accompaniment pattern.

Third system of the Intro, measures 10-12. Measure 10 is marked with a **Gbmaj7** chord. The right hand has a melodic flourish, and the left hand has a bass line with a half note and quarter note.

## Exposição de A e B

First system of the Exposition of A and B, measures 13-18. Measure 13 is marked with **A1-2** and **Fmaj7**. Measure 14 has a **G13** chord. Measure 15 has a **Gm7** chord. Measure 16 has a **C7(b5)Gb13(#11)** chord. The right hand features a complex chordal texture with many notes, while the left hand has a simple bass line.

Second system of the Exposition of A and B, measures 19-24. Measure 19 is marked with **Fmaj7**. Measure 20 has a **Gb7(#11)** chord. Measure 21 has a **Fmaj7** chord. Measure 22 has a **Dbmaj7** chord. Measure 23 has a **D7** chord. Measure 24 has a **Gbmaj7** chord. The right hand continues with complex chords, and the left hand has a bass line with eighth notes.

2

**Extensão de A**

23 F maj7 Ebmaj7 F maj7 Ebmaj7 Ebmaj9(#11)

Musical notation for the 'Extensão de A' section, measures 23-28. The piece is in B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Chords are indicated above the staff: F maj7, Ebmaj7, F maj7, Ebmaj7, and Ebmaj9(#11).

**A1'-2'**

29 F 9 G 13(#11)

Musical notation for the 'A1'-2'' section, measures 29-32. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line with chords. Chords are indicated above the staff: F 9 and G 13(#11).

33 G m9 C 9(#11) C 9 1. B b m9 2. F m a 9 F 9(#11)

Musical notation for measures 33-38. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Chords are indicated above the staff: G m9, C 9(#11), C 9, 1. B b m9, 2. F m a 9, and F 9(#11). A first and second ending bracket is shown over measures 36-38.

**B**

39 G b m a 9 B 9

Musical notation for the 'B' section, measures 39-42. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, including triplets. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Chords are indicated above the staff: G b m a 9 and B 9.

43 F # m 11 D 9(#11) D 7 G m 9 E b 9(#11)

Musical notation for measures 43-48. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, including triplets. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Chords are indicated above the staff: F # m 11, D 9(#11), D 7, G m 9, and E b 9(#11).

50 Eb7 Am7 D7(b9) Gm7 C7(b9)

**A3**  
55 F9 G13 Gm7

60 C7(b9) Fmaj7 Gb7(#9) Fmaj7 Gb7(#9) Fmaj7

**Desenvolvimento**

**Var. 1** D7(13) D6

67

71 Am7/D Gmaj7/D E7(b9) F7(13)

76 F6 Cm7/F

**Var. 2**  
D 7(#9)

80 Bbmaj7/F

85

90

94 G 9sus G 9 F 9sus F 9 D 7(#9)

**Var. 3**

99 F 9sus F F 6

5

105 Fm Fm(#5) Fm6 Fm7 Fm(maj7) Fm7 Fm6 Fm(b6) Bbm7

110 C7(b13) Fm7 Bb9 Bbm7 Eb9sus A7(b13) Abmaj7

**Reexposição de A**

116 Db9(13) Abmaj7 Db9(13) F9

121 G9(13) Gm7 C7(b9) Fmaj7

126 Gb7(#9) Fmaj7 Gb7(#9) Fmaj7

Figura 52: Redução do arranjo de *Garota de Ipanema* de Eumir Deodato.

As relações do design musical de *Garota de Ipanema*, estudado no Capítulo 5, com os elementos encontrados no arranjo de Deodato são:

- 1– A exploração do já conhecido motivo básico do tema A, formado pelas notas Sol-Mi-Ré, como material principal para as variações melódicas.
- 2– A relação entre melodia, harmonia e forma baseia-se no intervalo de 4J, encontrado no motivo básico entre as notas Sol e Ré e é usado para a estruturação do plano harmônico da peça que orienta a segmentação e determinação da forma.
- 2– As rearmonizações de notas das estrutura básica, partem inicialmente do movimento das vozes do acorde.
- 3– O uso de modelo e reprodução transposta ao intervalo de terça menor, encontrado no tema B da referência é replicado na variação 1.
- 4– A organização das variações do tema A no desenvolvimento sugere um plano harmônico baseado nas notas do arpejo do IV7 (Bb7): Sib - Ré - Fá - Láb. O desenvolvimento não estabiliza harmonicamente nenhuma região, mas “visita” às regiões Subdominante (Sib Maior), Submediante Maior (Ré Maior), Tônica Maior e menor (Fá Maior e menor ) e Mediante abaixada (Lá bemor Maior), esboçando em suas fundamentais o arpejo do IV7 (Bb7).

O arranjo de Deodato começa com quatro compassos de levada de bateria, seguidos de oito compassos que formam a introdução. O material melódico apresentado nos c.5-12 é formado pelas notas do motivo básico da seção A da canção, Sol - Mi - Re, em um padrão rítmico de dois compassos, como mostra a Figura 53. As notas do motivo básico são harmonizadas por acordes de cinco sons em uma estrutura constante formada por quartas justas, conduzidas em movimento paralelo, até encontrar o acorde Gbmaj7, Napolitano.<sup>66</sup>

Figura 53: Harmonização quartal do motivo básico de *Garota de Ipanema* (arr: Eumir Deodato)

Após a introdução o arranjo expõe as seções A e B, com rearmonizações. Inicialmente A1 e A2 são apresentados com o uso de sinais de repetição, onde A1 equivale à casa de primeira e A2 à casa de segunda. A Figura 54 traz os *turnarounds*<sup>67</sup> na seção A, superpondo as cifras nos c.19-20 (casa de primeira) e c.21-22 (casa de segunda vez). A cifra acima é a da referência e a inferior, do arranjo.

<sup>66</sup> A versão encontrada no Cancioneiro Jobim utiliza uma cifragem que aqui não foi aproveitada, pois, em se tratando de uma construção fixa por quartas, as cifras não revelam informações para a análise da progressão harmônica.

<sup>67</sup> *Turnaround* é um termo usado em música popular que Felts (2002) define como uma prática dos arranjadores de rearmonizar os "fins de frase". "Since the key is often established in the first two measures, arrangers have most often reharmonized the last two bars of the musical phrase. These "end of phrase" reharmonizations are called turnarounds". (Felts, 2002).

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, starting at measure 13, features a 'Turnaround' with chords Fmaj7, G13, and Gm7. The second system, starting at measure 18, includes a first ending with chords Fmaj7, Gb7(#11), and Fmaj7, and a second ending with chords Am7, Ab9, Dbmaj7, and Gb13. The notation includes treble and bass clefs, stems, and various chord symbols above the notes.

Figura 54: Turnarounds na seção A de *Garota de Ipanema* (arr: Eumir Deodato)

A rearmonização é acompanhada por uma mudança de ritmo harmônico. A primeira rearmonização de fato ocorre pela substituição de Fmaj7 (I) por Dbmaj7 (bVI), no c.19. Os outros acordes que se apresentam podem ser facilmente compreendidos pelo movimento paralelo ascendente e descendente das vozes inferiores.

A rearmonização na casa de segunda, c.21, Figura 54, ocorre pela substituição de Fmaj7 (I) por Am7 (iii), seguido pelo acorde Ab9, que tem origem no movimento cromático das vozes inferiores, gerando uma sequência de acordes em quintas até alcançar o Gb13 (SubV).

O arranjo apresenta uma extensão da seção A nos c.23-28. A Figura 55 mostra como o arranjo usa um fragmento do motivo básico (o intervalo de segunda Mi-Ré), adicionando uma nota de passagem (Mib) entre elas, além de uma pequena variação interna no c.26 com a adição de notas. A harmonia alterna os acorde de I e bVII e este funciona como um acorde bordadura do acorde Tônico.

The image shows a musical score for piano accompaniment, labeled 'c. 23'. It features a repeating rhythmic motif in both hands. The chords are Fmaj7, Ebmaj7, Fmaj7, Ebmaj7, and Ebmaj9(#11). The notation includes treble and bass clefs, stems, and various chord symbols above the notes.

Figura 55: Extensão da seção A em *Garota de Ipanema* no arranjo de Eumir Deodato.

Nos c.29-38 o tema A é apresentado novamente com novo *turnaround* no c.35, onde o acorde de Fmaj7 é substituído por Bbm9, trazendo um novo suporte harmônico para a nota

Dó da estrutura melódica, que agora é harmonizada como nona do acorde. A superfície melódica incorpora a variação apresentada nos c.23-28.

Figura 56: Reexposição do tema A em *Garota de Ipanema* no arranjo de Eumir deodato.

Em seguida o arranjo traz as seções B (c.39-54) e a seção A3 com a sua extensão (c. 39-66), sem alterações estruturais ou mudanças de harmonia.

O arranjo apresenta então uma espécie de desenvolvimento nos c.67-118, quando três variações sobre o tema A são apresentadas.

A primeira variação (c.67-82) é harmonicamente instável sobre um baixo pedal na nota Ré, nos c.67-73. O motivo empregado no trecho pode ser visto como uma variação intervalar do motivo básico, agora formado por duas terças, mas também pode refletir a própria estrutura interna do tema A que equivale a uma tríade, conforme mostra a Figura 58.

Figura 57: Elemento melódico na primeira variação do tema em *Garota de Ipanema* no arranjo de Eumir Deodato.

Há uma pequena variação rítmica que se mantém constante. Os c.67-73 são então literalmente transpostos ao intervalo ascendente de terça menor.<sup>68</sup> Harmonicamente, o trecho encaminha-se para Sib Maior (Mediante abaixada), mas não se estabiliza com o baixo pedal de Fá e sem uma cadência que confirme a região. Assim sendo, considerando-se que antes da Var. 1 a peça encontra-se estável em Fá Maior (c.65), o plano harmônico do arranjo busca a região de Sol maior (Supertônica), no c.73, uma segunda maior acima e em seguida transpõe

<sup>68</sup> O autor já havia utilizado a fórmula modelo/reprodução transposta na seção B da canção, usando o intervalo de segunda aumentada que resulta na mesma relação.

o trecho ao intervalo de terça menor acima para alcançar Sib Maior (Mediante Maior abaixada). As relações entre as fundamentais usadas equivalem ao retrógrado do motivo básico, como mostra a Figura 59:

The image shows two musical staves. The first staff, labeled 'Motivo Básico', contains three notes: G4, B4, and A4. The interval between G4 and B4 is marked as '3m' (minor third), and between B4 and A4 as '2M' (major second). The second staff, labeled 'Var. 1', contains three notes: F4, G4, and Bb4. The interval between F4 and G4 is marked as '2M' (major second), and between G4 and Bb4 as '3m' (minor third). Above the second staff, three chord symbols are shown in boxes: '64 F maj 7', '75 G maj 7/D', and '82 Bb maj 7/F'.

Figura 58: Estruturação da variação 1 em *Garota de Ipanema* no arranjo de Eumir Deodato.

A verticalização das notas da superfície melódica da Var. 1 (segunda pauta da Figura 59) corresponde à tríades diatônicas na região de Sol maior (Supertônica), c.67-74 e de Sib Maior (Mediante Abaixada), c.75-82, ora sendo tensões superiores, ora sendo notas dos acordes que as suportam.

**Var. 1**

$D_4^7(13)$   $D_6$   
 $T_{13}$   $\begin{matrix} 5 \\ 3 \\ 1 \end{matrix}$   
 $A_{m7/D}$   $G_{maj7/D}$   $E_7(\flat 9)$   
 $\begin{matrix} \flat 7 \\ 5 \\ \flat 3 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$   
 $F_4^7(13)$   $F_6$   
 $T_{13}$   $\begin{matrix} 5 \\ 3 \\ 1 \end{matrix}$   
 $C_{m7/F}$   $B\flat_{maj7/F}$   
 $\begin{matrix} \flat 7 \\ 5 \\ \flat 3 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$

Figura 59: Primeira variação do tema no arranjo de *Garota de Ipanema* de Eumir Deodato..

A segunda variação do tema (Var. 2) aparece nos c.83-104, sempre suportada harmonicamente pelo acorde  $D_7(\#9)$ . O trecho possui um baixo em *ostinato* e sugere uma polarização no acorde de Ré com uma sétima menor, tal como no *blues* e em certas músicas nordestinas brasileiras.

D7(#9)  
Var. 2

82  
87  
92  
97

G9sus G9 F9sus F9

D7(#9)

Figura 60: Segunda variação do tema no arranjo de *Garota de Ipanema* de Eumir Deodato.

A superfície melódica e o baixo em *ostinato* da Variação 2 guardam uma relação de equivalência com o motivo básico, sendo que o baixo é a sua inversão transposta, formado pelos intervalos ascendentes de terça menor (Lá - Dó) e uma segunda maior (Dó - Ré), como um nota de passagem Dó#. O material melódico no compasso 87 também equivale ao motivo básico, apenas diferindo pela nota de passagem, como mostra a

Figura 61.

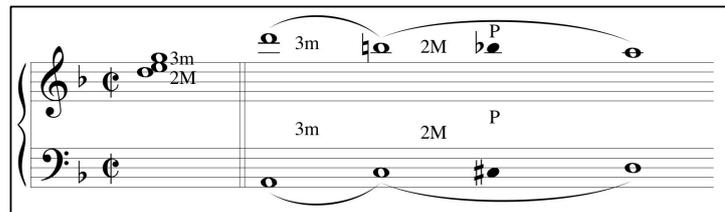


Figura 61: Elementos melódicos da Variação 2 de *Garota de Ipanema* no arranjo de Eumir Deodato.

A terceira variação sobre o tema A surge nos c.103-118. A progressão harmônica passa pelas regiões Tônicas Maior e menor (Fá Maior e fá menor) sem de fato estabilizar a tonalidade, trazendo variações motivicas sobre o tema A e buscando ao final do trecho uma estabilização na região Mediante Abaixada (Ab Maior).

A seção A3 é reexposta nos c.119 a 130 tal como na referência, seguida de uma coda que corresponde à introdução, finalizando a peça em *fade-out*.

A seção chamada de desenvolvimento é instável harmonicamente, mas passa momentaneamente pelas regiões de Si bemol Maior, Ré Maior, Fá Maior e Lá bemol Maior, que traz o arpejo do IV7 (Bb7) em suas fundamentais, sugerindo que o intervalo de quarta justa encontrado no motivo básico seja o elemento estruturante de todo o desenvolvimento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa analisou o design musical de um repertório de cinco canções de Antônio Carlos Jobim. Inicialmente, tratou-se de definir o conceito de design musical como a estruturação dos aspectos melódicos, harmônicos e formais e as inter-relações que estes aspectos podem vir a guardar entre si. Este conceito foi inspirado nos escritos de Forte (1993 e 1995), que são aplicações que ele fez da análise schenkeriana em canções de Cole Porter e nas baladas americanas dos anos de 1920 a 1950, com as devidas adaptações metodológicas. Para chegar-se ao conceito de design musical, foi abordada a análise schenkeriana e o seu uso na música popular, discutindo-se os conteúdos que foram empregados nesse estudo, como a diminuição, *passagi*, redução melódica, hierarquia de níveis estruturais e coordenadas melódicas, além de considerações sobre certos aspectos harmônicos. Então, foi estabelecida uma terminologia e um grafismo para as análises.

Então, vieram os estudos do design musical das seguintes canções de Antônio Carlos Jobim: *Modinha*, *Se todos fossem iguais a você*, *A felicidade* e *Garota de Ipanema* (parcerias com Vinícius de Moraes) e *Desafinado* (parceria com Newton Mendonça). Em cada uma delas destacam-se elementos diferenciados entre si que dão conta da organização geral da peça.

A primeira canção analisada foi *Modinha* que tem a característica seresteira das modinhas imperiais e fundamentos encontrados nas harmonias típicas do choro, como a condução harmônica a partir do movimento do baixo, que gera acordes de passagem sem uma função específica aparente e que são decorrentes da condução horizontal de vozes. A harmonia da peça, apesar de estável, é rica em tensões e cromatismos. *Modinha* possui uma estrutura melódica baseada na projeção da tríade tônica, semelhante aos modelos de *ursatz* schenkerianos. Sua estrutura inicia-se com uma ascensão inicial que atinge a nota primária, para, enfim, descrever o arpejo descendente da tríade tônica ré menor. O aspecto que a distingue e a caracteriza é a tríade tônica ser suportada na voz do baixo pelo arpejo da tríade subdominante menor.

O samba-canção *Se todos fossem iguais a você* organiza-se de maneira semelhante à forma verso/refrão que Forte (2001) propõe para as canções da chamada *golden era* americana, onde o verso teria uma função introdutória ao refrão. Foi demonstrado que o verso desta peça possui um design fortemente marcado por uma semelhança imediata entre a estrutura e a superfície melódica, pois a primeira frase da superfície é uma reprodução diminuída do nível intermediário de sua estrutura melódica. A estrutura melódica do refrão de

*Se todos fossem iguais a você* corresponde a um intervalo de 4J ascendente. Sua superfície melódica traz diminuições baseadas principalmente no intervalo de terça apresentado na primeira frase do verso.

O samba *Garota de Ipanema* foi a terceira peça analisada. Trata-se de uma forma ternária, onde a seção A é estável harmonicamente e sua estrutura melódica corresponde ao arpejo de uma tríade (Sol-Mi-Dó). Porém, sendo a tonalidade Fá Maior, esta tríade não equivale à tríade Tônica, mas equivaleria a tríade da Dominante. De fato, esta tríade pode ser vista como uma extensão do acorde Tônico (T9-7-5). A última aparição da seção A (A3) é uma variação que faz um espelhamento da estrutura melódica, trazendo um novo grau (sétima) para concluir a peça. A seção B é de grande interesse harmônico, pelo seu afastamento da região Tônica, decorrente do uso de uma sequência harmônica que aparece rearmonizada em suas reproduções. Apesar de harmonicamente instável, a superfície melódica da seção B está estruturada sobre o arpejo da Tônica. Esta análise mostrou que Jobim se utiliza da sétima e da tensão T9 como notas estruturais. Foi possível mostrar ainda que o design musical do samba *Garota de Ipanema*, também está fortemente caracterizado pelo intervalo de 4J, que aparece no perfil completo do motivo básico, no plano harmônico da peça, marcado pelo afastamento gradativo da região Tônica à Subdominante, passando pela regiões Napolitana e Mediante e na alternância dos acordes I (ou seu relativo vi) e IV7 em cada uma destas regiões.

O design musical de *A felicidade* mostrou uma relação direta entre a superfície melódica e o plano harmônico, quando a superfície melódica apresenta em suas primeiras notas os arpejos de tríades que serão as regiões utilizadas pelo compositor. A superfície melódica se manifesta por vezes a mais de uma voz, com arpejos e saltos que buscam vozes internas do acorde, trazendo a sensação de uma condução horizontal a três vozes. A descontinuidade desta condução revela um eixo melódico principal que se organiza como uma projeção da tríade Submediante. A aparição da última seção A confirma a região Tônica em Dó Maior e percebe-se que de fato houve o uso da sexta do acorde Tônico como uma nota estrutural.

*Desafinado*, a quinta peça analisada, composta em parceria com Newton Mendonça, também se assemelha ao modelo verso/refrão. A tríade Tônica é um elemento fundamental no design da peça, mas não na estruturação melódica, e sim na construção do seu plano harmônico. No refrão, as seções A1 e A2 apresentam a região Tônica de Fá Maior. A Seção B traz as regiões de Lá Maior (Mediante) e Dó Maior (Dominante) e o retorno à seção A3,

completa o arpejo da tríade da Tônica Fá Maior. O uso de uma melodia composta favorece os saltos dissonantes da superfície melódica, ressaltando o título da canção.

O Capítulo 7 buscou dar um enfoque na importância do estudo do design musical para o arranjador, relacionando o design musical de *Garota de Ipanema*, analisado no Capítulo 5, com o arranjo da mesma peça assinado por Eumir Deodato, observando-se especialmente como um elemento melódico, o intervalo de quarta justa, encontrado no motivo básico, foi explorado também no arranjo para a organização da forma e para a criação das variações sobre o tema.

O design musical de suas composições me fazem pensar em Jobim como uma espécie de "arquiteto" das canções que se utilizava do piano como prancheta. Usando os conceitos de Meyer, o estudo do design musical caminha no sentido de revelar o estilo *intraopus* de suas peças, abrindo as portas para o estudo do seu idioma. O design musical mostrou que pode ser uma importante ferramenta para o arranjador e que ainda pode vir a ser utilizado em outras áreas da pesquisa na música popular.

## REFERÊNCIAS

- ALMADA, Carlos de Lemos. *Arranjo*. Editora da Unicamp. São Paulo, 2000
- \_\_\_\_\_. *Chovendo na roseira de Tom Jobim: Uma abordagem schenkeriana*. Per Musi, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.99-106. Disponível em: [http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/22/num22\\_cap\\_08.pdf.pdf](http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/22/num22_cap_08.pdf.pdf). Acesso em 02 de janeiro de 2014.
- \_\_\_\_\_. *A Ursatz Jobiniana: Considerações Sobre Aplicações da Análise Schenkeriana em Estudos de Música Popular*. IIIº Congresso Latino Americano de Formação Acadêmica em Música Popular. Universidade de Nacional Vila Maria. Córdoba, 2011. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_nlinks&ref=000076&pid=S15177599201400010001300005&lng=en](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=000076&pid=S15177599201400010001300005&lng=en). Acesso em 26 de junho de 2014.
- BAKER, David. *Arranging & Composing*. Frangipani Press. Indiana, 1985.
- BÉHAGUE, Gerard. *Bossa Nova*. In: *Grove Music Online*. Disponível em <[www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)> Acesso em 10 jul 2011.
- BENT, Ian D. & POPLE, Anthony (2007-2015). Analysis In: *Grove Music Online*. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862pg1>>. Acesso em: 22 de maio de 2015.
- CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim – Uma Biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.
- CEZIMBRA, Márcia; CALLADO Tessa, SOUZA, Tárík. *Tons sobre Tom*. Revan. Rio de Janeiro, 1995.
- COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- DELAMONT, Gordon. *Modern Melodic Techniques*. Nova York, Delavan: Kendor Music Inc, 1976.
- DRABKIN, William. Heinrich Schenker In: CHRISTENSEN, Thomas (Org). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2008. p. 812-843.
- DUARTE Luiz de Carvalho. *Os Arranjos de Claus Ogerman na Obra De Tom Jobim: Revelação e Transfiguração da Identidade da Obra Musical*. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação “Música em Contexto”, Universidade de Brasília. DF, 2010.
- DUDEQUE, Norton. *Harmonia Tonal e o Conceito de Monotonalidade nos Escritos de Arnold Schoenberg*. Dissertação de Mestrado - Universidade de São Paulo. SP, 1997.
- FELTS, Randy. *Reharmonization Techniques*. Berklee Press. Boston, 2002.
- FORTE, Allen. Schenker's Conception of Musical Structure. *Journal of Music Theory*, vol. 3, n. 1, abril, p. 1-30, 1959). Duke University Press em nome da Yale University Department of Music. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/842996>>. Acesso em: 17/07/2013.

\_\_\_\_\_. Secrets of Melody: Line and Design in the Songs of Cole Porter. *The Musical Quarterly*, Vol. 77, N.4 (Winter, 1993), p. 607-647. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/742350>> Acesso em: 17/07/2013.

\_\_\_\_\_. *The American popular ballad of the golden era, 1924-50*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

\_\_\_\_\_. *Listening to Classic American Popular Songs*. New Haven and London: Yale University Press, 2001.

FORTE, Allen & GILBERT, Steven. *Introduction to Schenkerian analysis*. Nova York: Norton, 1982.

GALLARDO, Cristóbal L. García. Schenkerian Analysis and Popular Music. *Transcultural Music Review*, nº 5, 2000. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/trans5/garcia.htm>. Acesso em: 06/04/2012

GAVA, José Estevam. *A Linguagem Harmônica Da Bossa Nova*. EDITORA UNESP. São Paulo 2002.

GUEST, Ian. Arranjo – Método prático em três volumes. Lumiar Editora. Rio de Janeiro, 1996.

JOBIM, Antônio Carlos & MENDONÇA, Newton. *Desafinado*. Partitura. In: Cancioneiro Jobim (vol. 2, p. 60-65). Jobim Music. Rio de Janeiro, 2001.

JOBIM, Antônio Carlos & MORAES, Vinícius de. *A felicidade*. Partitura. In: Cancioneiro Jobim (vol. 1, p. 70-73). Jobim Music. Rio de Janeiro, 2001.

\_\_\_\_\_. *Garota de Ipanema*. Partitura. In: Cancioneiro Jobim (vol. 1, p. 232-234). Jobim Music. Rio de Janeiro, 2001.

\_\_\_\_\_. *Garota de Ipanema*. Partitura. In: Cancioneiro Jobim (vol. 3, p. 61-65). Jobim Music. Rio de Janeiro, 2001.

\_\_\_\_\_. *Modinha*. Partitura. In: Cancioneiro Jobim (vol. 1, p. 112-113). Jobim Music. Rio de Janeiro, 2001.

\_\_\_\_\_. *Se todos fossem iguais a você*. Partitura. In: Cancioneiro Jobim (vol 1, p. 114-117). Jobim Music. Rio de Janeiro, 2001.

JOBIM, Helena. *Antonio Carlos Jobim – Um Homem Iluminado*. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1996.

JOBIM, Paulo (Coord.). *Cancioneiro Jobim*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001.

LARSON, Steve. *Analyzing jazz – A Schenkerian Approach*. Pendragon Press. New York, 2009.

LOWELL, Dick; PULLIG, Ken. *Arranging for Large Jazz Ensemble*. Berklee Press. Boston, 2003.

- MANCINI, Henry. *Sounds and Scores*. Warner Bros. Publishing. Los Angeles, 1999.
- MARTINS, Marília; ABRANTES, Paulo Roberto. *3 Antônios / Jobim – Histórias de uma geração*. Relume-Dumará. Rio de Janeiro, 1993.
- MEYER, Leonard. *Style and Music*. The University of Chicago Press. Chicago, 1996.
- NESTICO, Sammy. *The Complete Arranger*. Fenwood Music. Califórnia, 1993.
- NETTLES, Barrie; GRAF, Richard. *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*. Advance Music. London, 1997.
- PANKHURST, Tom. *Schenker Guide - A Brief Handbook and Website for Schenkerian Analysis*. Nova York: Routledge, 2008. Disponível em:  
<http://www.schenkerguide.com/whatisschenkeriananalysis.php>
- PEASE, Ted; PULLIG, Ken. *Modern Jazz Voicings*. Berklee Press. Boston, 2001.
- POLETTI, Fábio Guilherme. “Tom Jobim e a Modernidade Musical Brasileira 1953-1958”. Dissertação apresentada ao Curso de Pós Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Curitiba, 2004
- \_\_\_\_\_. Saudade do Brasil: Tom Jobim na cena musical brasileira (1963-1976). Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Ciências. UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. São Paulo 2010.
- RIDDLE, Nelson. *Arranged by Nelson Riddle: The Definitive Study of Arranging by American's Composer, Arranger and Composing*. Alfred Music. Los Angeles, 1985.
- SCHENKER, Heinrich. *Harmony*. Stuttgart: 1906. Tradução para o inglês de Elisabeth Mann Borgese. Chicago: The University of Chicago Press, 1954.
- \_\_\_\_\_. *Counterpoint* (Vol. 1). Viena: 1910. Tradução para o inglês por John Rothgeb e Jürgen Thym. Michigan: Musicalia Press, 2001. (ii/2)
- \_\_\_\_\_. *Counterpoint* (Vol. 2). Vienna: 1922. Tradução para o inglês por John Rothgeb e Jürgen Thym. Michigan: Musicalia Press, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Free Composition*. Viena: 1935. Tradução para o inglês de Ernst Oster. Nova York: Macmillan Publishers, 1979.
- SEBESKY, Don. *The Contemporary Arranger*. Alfred Publishing. Califórnia, 1994.
- SHOENBERG, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. London, Boston: Faber and Faber, 1954.
- \_\_\_\_\_. *Fundamentos da Composição Musical*. Edusp. São Paulo, 1993.
- SNARRENBERG, Robert (2007-2015). Schenker, Heinrich In: *Grove Music Online*. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24804>>. Acesso em 27 de janeiro de 2015.
- SALZER, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York. Dover, 1982.

STRUNK, Steven. *Bebop Melodic Lines: Tonal Characteristics*. Annual Review of Jazz Studies n.6, p.4-53.

SUZIGAN, Maria Lucia Cruz. Tom Jobim e a Moderna Música Brasileira. Tese de Doutorado em História Social apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2011.

TAGG, Philip: *Everyday Tonality II (towards a tonal theory of what most people hear)*. New York: New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2014.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

TINÉ, Paulo José da Siqueira. “Três Compositores da Música Popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma Análise Comparativa que Abrange o Período do Choro a Bossa-Nova.” Dissertação de Mestrado apresentada a Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo, 2001.

## ANEXOS

### I- Partituras

- I. *Modinha*: arranjo manuscrito de Antônio Carlos Jobim, para flauta e violão, para a peça de teatro *Orfeu da Conceição* de Vinícius de Moraes.
- II. *Modinha*: manuscrito do arranjo de Jobim para o disco *Elis & Tom*.
- III. *Modinha*: partitura. In Cancioneiro Jobim (Jobim, 2001).
- IV. *Se todos fossem iguais a você*: manuscrito do arranjo original de Jobim para *Orfeu da Conceição* de Vinícius de Moraes.
- V. *Desafinado*: partitura. In Cancioneiro Jobim (Jobim, 2001).
- VI. *Garota de Ipanema*: partitura. In Cancioneiro Jobim (Jobim, 2001).
- VII. *A felicidade*: partitura. In Cancioneiro Jobim (Jobim, 2001).
- VIII. *Garota de Ipanema*: arranjo de Eumir Deodato. In Cancioneiro Jobim (Jobim, 2001).

**Anexo I.**

*Modinha*: arranjo manuscrito de Antônio Carlos Jobim, para flauta e violão, para a peça de teatro *Orfeu da Conceição* de Vinícius de Moraes.

6

Guitarra

Modinha - Mordoso

The musical score is written on six systems of five-line staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. A circled 'p' (piano) dynamic marking is present. The notation includes chords, eighth notes, and rests. The second system continues the piece with similar notation and includes a circled 'A' (Allegretto) tempo marking. The third system features a circled '2' above the staff, indicating a second ending. The fourth system contains various chordal figures and rhythmic patterns. The fifth system includes a circled 'A' and a circled 'p' marking. The sixth system concludes with a circled 'A' and a circled 'p' marking, and ends with the instruction 'Ataca no 7' followed by a circled '7'. The bottom of the page shows the beginning of the next system, starting with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature, with the instruction 'Ataca no 7' and a circled '7'.

6

Guitarra Modinha Mineira

Modinha

Ataca no 7

**Anexo II.**

*Modinha*: manuscrito do arranjo de Jobim para o disco *Elis & Tom*.

Elis Regina  
Cesar Azisava

Norm - Xerox this  
Score for my part. B.11

# MODINHA

Modinha

Arr. A.C. Jobim

- 2 x violino A
- 2 x violino B
- 1 viola A
- 1 viola B
- 1 celo
- 4 x flautas 2C
- 2G

Arranjo Tom Jobim  
para Elis Regina em  
L.A. 1972

NORM: LEAVE MEASURES BLANK IF THEY ARE BLANK. ALSO - TRANSPOSE FLUTES "MODINHA" (they're written in concert.)

1. 2. 3. 4.

fl.

Piano

V. 1.

V. 2.

Cello

Bass

Pizz

Solo

ATS

con s<sup>a</sup>

606

Handwritten musical score on aged paper, featuring staves for Vocal, Flute, Piano, Violin, Viola, Cello, and Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *Alco*, *Pizz*, and *Orco*. Measure numbers 5, 6, 7, 8, and 9 are indicated at the top. The page is numbered 606 in the bottom right corner.

606

= 3:

10 11 12 13 14

Vocal

fl

Piano

V. Pizz Anco

Vla. Pizz Anco

Cello

Bass

MUSIC MCMC 12048 Venice Blvd.  
Phone 762-0613 No. Hollywood, Calif.

606

Handwritten musical score on a single page. The score is written on ten staves. The top staff is labeled "Vocd" and contains vocal notation with lyrics "15", "16", "17", "18", and "19" written above it. The second staff is labeled "Fl." and contains flute notation with "Gfls." and "Cfls." written above it. The third staff is labeled "Piano" and contains piano accompaniment notation. The fourth staff is labeled "V." and contains violin notation. The fifth staff is labeled "Va." and contains viola notation. The sixth staff is labeled "Cell" and contains cello notation. The seventh staff is labeled "Bass" and contains bass notation. The eighth, ninth, and tenth staves are empty. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. At the bottom left, there is a small logo for "MULLER MUSIC" and the text "12048 Ventura Blvd. Phone 762-0615 No. Hollywood, Calif.". At the bottom right, the number "606" is printed.

*Fillet difforme pour Elis*

20 21 22 23 24 25

Vocal

3/4

Accel. (Accel.) Racc.

ff

Piano

V.

Vla.

Celli

Bassi

Pizz.

608

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title "Fillet difforme pour Elis" is written in cursive. The score is organized into systems. The first system includes a vocal line with notes and rests, and three piano staves (labeled "Piano") with rests. The second system includes staves for Violin (V.), Viola (Vla.), Cello (Celli), and Bass (Bassi). The vocal line has measure numbers 20 through 25. Above measure 20, the time signature is 3/4. Performance markings include "Accel." and "(Accel.) Racc." below the vocal line. The piano parts are marked with "ff" and "Piano". The bass part has a "Pizz." marking. The bottom left corner contains a publisher's logo and address: "VALLEY MUSIC 12048 Ventura Blvd. Phone 752-0615 No. Hollywood, Calif." and the number "608" is printed at the bottom right.

Handwritten musical score on a page with measures 26, 27, 28, 29, and 30. The score includes staves for Violin (V), Flute (fl), Piano (Piano), Viola (Va), Cello (Cello), and Bass (Bass). The music is written in 3/4 time. Measure 28 features a tempo change to  $♩ = 60$ . The Flute part has a section marked "Accl's with" with a double bar line and a first ending bracket. The Cello part has a section marked "Solo". The Bass part has a section marked "Pizz". There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. At the bottom left, there is a publisher's logo for "MILLS MUSIC COMPANY" and at the bottom right, the number "606".

**Anexo III**

*Modinha*: partitura. In Cancioneiro Jobim (Jobim, 2001).

## 6 – Modinha

Antonio Carlos Jobim &amp; Vinicius de Moraes

arr. Paulo Jobim

*Moderato* Eb m 6 G m 7(9) A (#5) D m 7(omit3)

Dm D m 7(9) Eb Eb maj 7 E dim

Não po-de mais meu co-ra-ção Vi-ver as-sim di-la-ce-ra-do

G m 7(9) G b 7 (#9) F maj 7 A 7/E Eb 7 ( $\sharp 11$ / $\flat 9$ )

Es-cra-vi-za-do\_a\_u-ma\_i-lu-são Que\_é só de-si-lu-são

## Orfeu da Conceição - Modinha

Dm Dm7(9) Eb Ebmaj7 Edim

Ah, não se-ja\_a vi-da sem-pre\_as - sim Co-mo\_um lu-ar de-ses-pe - ra - do

G m 7(9) Gb7(#9) F maj7 F#dim7

A der - ra - mar me - lan - co - li - a\_em mim — Poe - si - a\_em mim

Bbmaj7(9) Bm7(b5) F/C C#(5) Dm Dm/C# Dm/C Dm/B Bbm6

Vai, tris-te can - ção, sai do meu pei-to\_E se-mei-a\_e-mo - ção Que cho-ra den-tro do meu co - - -

G m 7(9) Dm Bbm6 G m 7(9) Dm7 Dmaj7(9)

ra - - - ção Co - - - ra - - - ção

#### Anexo IV

*Se todos fossem iguais a você*: manuscrito do arranjo original de Jobim para *Orfeu da Conceição* de Vinícius de Moraes.

7

Se todos fossem iguais a você

Samba-enxofre

Música: ANTONIO CARLOS JOBIM

Letra: Vinícius de Moraes

Arranjo de F. C. Jobim

Introd. 49 (7) Se todos fossem iguais a você  
conjunto

Guitar 1:  $Bb7+$   $Bbm$

Guitar 2:  $F7$   $G7$   $F7$

Piano

Basso

Canto: *sua 2ª abaixo*

Guitar 2:  $Bb6$

Piano

Basso

Canto

Ataca Org.

Se todos fossem iguais a você

WECO 20-A  
CASA CARLOS WEISS  
30

Orq. ①

I-II Flute  
 Clarinet  
 Trumpet  
 Celeste  
 Trombone  
 Saxophone  
 Guitar  
 Piano  
 Violins 1-3  
 Violins 2-4  
 Viola  
 Cello  
 Bass  
 Bat.  
 Cant.

(2)

51

I-II  
Fl

Corn

Tramp

I-II  
Cl

Clarinet

I-III  
Tromb

II-IV

I-III  
Sax

II-IV

Guit

Piano

V. 1-3

V. 2-4

Viola

Cellos

Basso

Bat.

Canto

Chord progression: G7#9 Cm7 F7 Bb7#9 Eb7 Cm D7 Gm Fm Bb7 Eb7#9

no 1<sup>a</sup> flauta

WECO 20-A  
CASA CARLOS WEINER  
52

I-II Fl. 1

Cornet

Trompa

I-II Clarinet

II-III Tromb

II-IV Sax

Guit. F#m G7 C#7 F# F# F# F# F# Bb6 7-

Piano

1-3 V. 1

2-4 V. 2

Violas

Cellos

Basso

B.t.

Canto

53 (4)

The score is written on aged paper and includes the following parts and markings:

- Trumpet I-II:** Starts with a dynamic marking of *ff* and a first ending bracket.
- Cornet:** Empty staff.
- Trombone I-II:** Empty staff.
- Clarinet:** Empty staff.
- Saxophone I-II:** Empty staff.
- Guitar:** Chord progression:  $A_7$ ,  $E_7$ ,  $F_7$ ,  $Dm_7$ ,  $Bb_7$ ,  $Fm$ ,  $F_7$ ,  $Bb_7$ ,  $Cm$ ,  $D_7$ ,  $Gm_7$ . Includes a "Samba" section.
- Piano:** Empty staff.
- Violin I (1-3):** Musical notation with first ending brackets.
- Violin II (2-4):** Musical notation with first ending brackets.
- Viola:** Musical notation.
- Cello:** Musical notation.
- Bass:** Musical notation.
- Bat.:** Empty staff.
- Cantor:** Musical notation.

(5)

54

I-II  
+1 2/1

Cornet

Trompeta

I-II  
CE

Clarinet

I-III  
Tromb

II-IV

I-III  
Sax

II-IV

Guit

Piano

V. 1-3  
2-4

Viola

Cellos

Basso

Bat.

Canto

5

54

**Trumpets**  
I-II

**Trombones**  
I-II

**Saxophones**  
I-II

**Guitar**  
Fm7 Bb7 Eb7+ Fm G7 Eb7+  $\approx$   $\frac{7}{4}$   $\frac{7}{4}$   $\frac{7}{4}$   $\frac{7}{4}$

**Piano**

**Violins**  
I-II

**Viola**

**Cello**

**Bass**

**Canto**

⑦

WECO 20-A  
CASA CARLOS WEISS  
56

*fl. e pizz.*

I-II  
Fl.

Cornet

Trumpet

II-II  
Cl.

Clarinet

II-III  
Tramb.

III-IV

I-III  
Sax

II-IV

Guit.  $G_m \# F \# F \# E \# E \# b \# \# D_m \# D \# A C_m \# F \# F \# F \# E$

Piano

1-3  
V.  $\downarrow$

2-4

Viola

Alto

Basso

Bat.

Canto

57

(2ª flauta 8ª abaixo)

I-II Flute

Cornet

Trumpet

Clarinet I-II

Trombone I-III

Saxophone I-III

Guitar: Bbb6, F7, Dm7, Bbb6, Fm7, Bbb7, Cm D7

Piano

Violin I-2

Viola

Bass

Cello

8

Musica

Handwritten notes and fingerings are present throughout the score.

(9) 58

**I-II**  
Fl

**Corne**

**Trompa**

**I-II**  
Cl

**Clarone**

**I-III**  
Tromb<sub>1</sub>

**II-IV**  
Tromb<sub>2</sub>

**I-III**  
Sax

**II-IV**  
Sax

**Guit.**

**Piano**

**1-3**  
**V.**

**2-4**

**Viola**

**Cellos**

**Basso**

**Bat**

**Cantor**

*M.*

59

Casa Pitaco (10)



Handwritten musical score for various instruments including Flute, Clarinet, Trumpet, Saxophone, Guitar, Piano, Violin, Viola, Cello, Bass, and Voice. The score includes notes, rests, and performance markings such as 'Cant', 'Flaco', and '1<sup>o</sup> V.'. The piece concludes with a 'Fin' marking.

83

Arturo Carlos Jobim

## Anexo V:

*Desafinado*: partitura. In Cancioneiro Jobim (Jobim, 2001)

**Desafinado** Off key

Antonio Carlos Jobim & Newton Mendonça  
vers. Gene Lees  
arr. Antonio Carlos Jobim

*Moderato* Fmaj7 Abdim7 Gm7 C<sub>4</sub>(b9) C7 Fmaj7/A Abdim7 Gm7 Gb7(#11)  
*rubato*

Quan-do\_eu vou can - tar vo - cé não dei - xa  
When I try to sing you say I'm off — key

E sem - pre vem a mes - ma quei - xa Diz que\_eu de - sa - fi - no, que\_eu não sei can - tar —  
Why can't you see how much this hurts — me? With your per - fect beau - ty and your per - fect pitch —

copyright © 1958 Antonio Carlos Jobim e Newton Mendonça | Editora Musical Arapuaá Ltda.

**Desafinado** Off key

Dm7 E7 Amaj7 Ab7(#5) G7(13) Gb7(#11)

Vo - cê tão bo - ni - ta Mas su - a be - le - za Tam - bém po - de se\_en - ga - nar  
 You're a per - fect ter - ror When I come a - round Must you al - ways put me down

Fmaj7 *a tempo* G7(#11)

Se vo - cê dis - ser — que\_eu de - sa - fi - no\_a - mor —  
 If you say my sing - ing is — off key — my love —

Gm7 C7 Am7(b5) D7(b9)

Sai - ba que\_is - so\_em mim — pro - vo - ca\_i - men - sa dor — Só pri -  
 You will hurt my feel - ings, don't — you see, my love — I wish —

Gm7 Gm6/A A7(b9) Dmaj7 D7(b9)

vi - le - gi - a - dos têm — ou - vi - do\_i - gual — ao seu —  
 — I had an ear — like yours — A voice — that would — be - have —

## Desafinado Off key

G 7 Gbmaj7 Gbmaj7 Gb7(#11)

Eu pos - su - o\_a - pe - nas o — que Deus — me deu —  
 All I have is feel - ing and — the voice — God gave —

F maj7 G 7(#11)

Se vo - cê in - sis - te em — clas - si - fi - car —  
 You in - sist my mu - sic goes — a - gainst — the rules —

G m 7 C 7 Am 7(b5) D 7(b9)

Meu com - por - ta - men - to de an - ti - mu - si - cal — Eu —  
 Yes, but rules were nev - er made — for love - sick fools — I wrote —

G m 7 A 7(b13) D m 7 E maj 7(#9) E 7(#9)

— mes - mo men - tin - do de - vo\_ar - gu - men - tar —  
 — this lit - tle song — for you, — but you — don't care —



## Desafinado Off key

G 7(13) G m7 E♭m 6 G m7 C7(9) G♭7

Re - ve - lou-se\_a sua e - nor - me\_in-gra - ti - dão  
 And now all I have de - vel - oped is a com - plex

F maj7 G7(♯11)

Só não po - de - rá fa - lar as - sim do meu a - mor  
 Pos - si - bly in vain, I hope you weak - en oh my love

G m7 C7 A m7(b5) D7(b13)

Que\_es-te é o mai - or que vo - cé po - de en - con - trar, viu? Vo -  
 And for - get those ri - gid rules That un - der - mine my dream of A

B♭maj7 B♭m 6 A m7 Abdim

cê com\_a su - a mú - si - ca\_es - que - ceu o prin - ci - pal Que no  
 life of love and mu - sic With some - one who'll un - der - stand That e - ven

**Desafinado** Off key

G7 G♭maj7

pei - to dos de - sa - fi - nados — No fun - do do peito — bate ca - la - do Que no  
 though I may be out of tune — When I at - tempt to — say how much I love — you All that

72

G7 Gm7 C7 F6 C7(b9) F6

pei - to dos de - sa - fi - na - dos Tam - bém ba - te um co - ra - ção  
 mat - ters is the mes - sage that I bring Which is — my dear — one I love — you

76

F6 Cm7(9) F6 Cm7(9) F6 Cm7(9) Fmaj7 C7(13) F<sup>9</sup><sub>6</sub> Fmaj7(<sup>#11</sup><sub>9</sub>)

79

**Anexo VI**

*Garota de Ipanema*: partitura. In Cancioneiro Jobim (Jobim, 2001).

## Garota de Ipanema

Antonio Carlos Jobim & Vinicius de Moraes

arr. Paulo Jobim

*Moderato*  $F_6^9$   $Gm7(\flat 5)$   $Gm7(\flat 5)/C$

$Fmaj7(9)$   $Fmaj7(9)$   $Gm7(\flat 5)$   $Gm7(\flat 5)/C$

$Fmaj7$   $G7(13)$

O - lha que coi - sa mais lin - da Mais chei - a de gra - ça É e - la me - ni - na Que vem e que pas -  
 Mo - ça do cor - po dou - ra - do Do sol de I - pa - ne - ma O seu ba - lan - ça - do É mais que um po - e -

## Garota de Ipanema

G m7(9)                      Gb7(9)                      Fmaj7(9)                      Gb7(#11)

sa Num do - ce ba - lan - ço Ca - mi - nho do mar  
ma É\_a coi - sa mais lin - da Que\_eu já vi pas - sar

Fmaj7                      Gbmaj7                      Gbmaj7                      Gb6                      B7(9)

Ah, ————— por que\_es - tou tão so - zi - nho ————— Ah, —

F#m7                      D7(9)

————— por que tu - do\_é tão tris - te ————— Ah, —

Gm7                      Eb7(9)

————— a be - le - za que\_e - xis - te ————— A be -

The musical score is presented in four systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one flat (B-flat major). The first system includes lyrics: 'sa Num do - ce ba - lan - ço Ca - mi - nho do mar / ma É\_a coi - sa mais lin - da Que\_eu já vi pas - sar'. The second system includes lyrics: 'Ah, ————— por que\_es - tou tão so - zi - nho ————— Ah, —'. The third system includes lyrics: '————— por que tu - do\_é tão tris - te ————— Ah, —'. The fourth system includes lyrics: '————— a be - le - za que\_e - xis - te ————— A be -'. Chord symbols are placed above the vocal line, and measure numbers (13, 17, 22, 26) are indicated at the start of the piano accompaniment sections. Trills and triplets are marked with '3' and 'tr'.

## Garota de Ipanema

Am7 D7(b9) Gm7 C7(b9)

le - za que não é só mi - nha Que tam - bém pas - sa so - zi - nha

Fmaj7 G7(13) G7(#11) G7(13) G7(#11)

Ah, se e - la sou - bes - se Que quan - do\_c - la pas - sa O mun - do\_in - tei - ri - nho se en - che de gra -

Gm7 Gb7(9) Fmaj7 Gb7(#11)

ça E fi - ca mais lin - do Por cau - sa do\_a - mor Por cau - sa do\_a -

Fmaj7 Gb7(#11) Fmaj7(#11) Fmaj7(9)

mor Por cau - sa do\_a - mor

## Anexo VII

*A felicidade*: partitura. In Cancioneiro Jobim (Jobim, 2001).

**A felicidade** Antonio Carlos Jobim & Vinicius de Moraes  
arr. Paulo Jobim

*Moderato* Cmaj7(6)

Tris - te - - - - za não - tem fim - - - - Fe - li -

*mp*

Em B7(b9) Em7 A7 Dm7(9) G7(13)

ci - da - - - - de sim -

**A felicidade**

Cmaj7
C6
Bm7(b5)
E7
Am7

A fe - li - ci - da - de é co - mo a pluma Que o ven - to vai le - van -  
 A fe - li - ci - da - de é co - mo a gota De - or - va - lho nu - ma pé -

do pe - lo ar Vo - a tão le - ve mas tem -  
 ta - la de flor Bri - lha tran - qui - la de - pois

- a vi - da bre - ve Pre - ci - sa que ha - ja ven - to sem pa - rar  
 - de le - ve os - ci - la E cai co - mo u - ma lá - gri - ma de a - mor

A fe - li - ci - da - de do po - bre pa - re - ce  
 A mi - nha fe - li - ci - da - de es - tá so - nhan - do

Am7
Abm7
Gm7
C7
F6
Dm7(9)

Am7
D7
Am7
D7
Dm7
Am7

D7
Dm7
C6
F7(9)
Cmaj7

**A felicidade**

$C_4^7(9)$   $C_4^7(9)$   $C7$   $F6$   $Fmaj7$   $Fmaj7$   $F6$   $Dm7$   $G7(9)$   $Dm7$

A gran-de\_i - lu - são do car - na - val  
 Nos o - lhos da mi - nha na - mo - rada

A gen - te tra - ba -  
 É co - mo es - ta noi -

$Dm6$   $G7(9)$   $Cmaj7(9)$   $F\#m7(b5)$   $B7(b9)$

lha o a - no in - teiro Por um mo - men - to de so - nho Pra fa -  
 te pas - san - do, pas - sando Em bus - ca da ma - dru - ga da Fa - lem

$Em7$   $A7(b9)$   $Dm7$   $G\#dim7$   $Am$   $Am/G$   $D/F\#$

zer a fan - ta - si - a De rei - ou de - pi - ra - ta ou jar - di - nei - ra  
 bai - xo por fá - vor Pra que e - lá a - cor - de a - le - gre co - mo o di - a

$Dm/F$   $E7$   $Am$   $D7$   $Dm7$   $Am$   $D7$   $Dm7$  *al Coda*  $\Theta$

E tu - do se a - ca - bar na quar - ta - feira Tris -  
 O - fe - re - cen - do bei - jos de a - mor *al Coda*  $\Theta$

29  
 34  
 39  
 44

**A felicidade**

Cmaj7(9) C6      Cmaj7(9)      Cmaj7(9) C6      Cmaj7(9) C6      Em7

te - - - - za não - tem fim - - - - Fe - li - - - - ci -

B7(b9)      Em7      A7(b9)      Dm7(9) G7(<sup>13</sup><sub>b9</sub>)      Dm7(9) G7(<sup>13</sup><sub>b9</sub>)

1      2 *D.S. al Coda*

da - - - - de sim - - - - Tris- (sim) -

1      2 *D.S. al Coda*

Cmaj7(9) C6      Cmaj7(9)      Cmaj7(9) C6      Cmaj7(9) C6      Cmaj7(9)

te - - - - - za não - tem fim - - - - Tris-

Figura 62: *A felicidade*. In Cancioneiro Jobim (Jobim, 2001).

**Anexo VIII**

*Garota de Ipanema*: arranjo de Eumir Deodato. In Cancioneiro Jobim (Jobim, 2001)

Antonio Carlos Jobim &amp; Vinicius de Moraes

## Garota de Ipanema

arr. Eumir Deodato

$G^{\flat}/B$   $E^{\flat}/G^{\sharp}$   $D^{\flat}/F^{\sharp}$   $G^{\flat}/B$   $E^{\flat}/G^{\sharp}$   $D^{\flat}/F^{\sharp}$   $G^{\flat}/B$   $E^{\flat}/G^{\sharp}$   $D^{\flat}/F^{\sharp}$

$G^{\flat}/B$   $E^{\flat}/G^{\sharp}$   $D^{\flat}/F^{\sharp}$   $A^{\flat}/C$   $E^{\flat}/G^{\sharp}$   $D^{\flat}/F^{\sharp}$   $G^{\flat}/B$   $E^{\flat}/G^{\sharp}$   $D^{\flat}/F^{\sharp}$   $G^{\flat}maj7$   $8^{va}$

$Fmaj7$   $G7(13)$   $Gm7$   $C7(b5)$   $G^{\flat}7(11)$

$C^{\flat}maj7$   $D7$   $E^{\flat}6$   $D7$   $D^{\flat}maj7$   $G^{\flat}maj7$   $A^{\flat}m7$   $A^{\flat}7(9)$   $D^{\flat}maj7$   $G^{\flat}7(13)$

1 2

## Garota de Ipanema

Fmaj7 Emaj7 E♭maj7 Fmaj7 Emaj7 E♭maj7 Fmaj7 E E♭ Fmaj7 Emaj7 E♭maj7 E♭maj7(♯11)

F<sup>9</sup> G7(♯11) Gm7(9)

C7(♯11) C7(9) B♭m7(9) Fmaj7(9) F<sup>9</sup>(♯11)

G♭maj7(9) B7(9) F♯m7(♯9)

D7(♯11) D7 Gm7(9)

E♭7(♯11) E♭7 Am7 D7(♭9) Gm7 C7(♭9)

## Garota de Ipanema

55

$F_6^9$   $G7(\overset{13}{9})$   $Gm7$   $C7(\flat 9)$

61

$Fmaj7$   $G\flat 7(\sharp 9)$   $Fmaj7$   $G\flat 7(\sharp 9)$   $Fmaj7$

67

$D_4^7(\overset{13}{9})$   $D6$   $Am7/D$

73

$Gmaj7/D$   $E7(\flat 9)$   $F_4^7(\overset{13}{9})$   $F6$

79

$Cm7/F$   $B\flat maj7/F$   $D7(\sharp 9)$

85

## Garota de Ipanema

91

$G_4^7(9)$   $G7(9)$   $F_4^7(9)$   $F7(9)$

97

$D7(\sharp 9)$   $F_4^7(9)$

103

F F6 Fm Fm(b6) Fm6 Fm7 Fm(maj7) Fm7 Fm6 Fm(b6)

109

$Bb7$   $C7(\sharp 13)$   $Fm7$   $Bb7(9)$   $Bb7$

114

$Eb_4^7(9)$   $A7(b13)$   $Abmaj7$   $Db7(\sharp 11)$   $Abmaj7$   $Db7(\sharp 9)$

119

$F_6^9$   $G7(\sharp 9)$   $Gm7$   $C7(b9)$

## Garota de Ipanema

Fmaj7 G $\flat$ 7(#9) Fmaj7 G $\flat$ 7(#9) Fmaj7

G $\flat$ /B E $\flat$ /G# D $\flat$ /F# G $\flat$ /B E $\flat$ /G# D $\flat$ /F# G $\flat$ /B E $\flat$ /G# D $\flat$ /F# G $\flat$ /B E $\flat$ /G# D $\flat$ /F#

A $\flat$ /C E $\flat$ /G# D $\flat$ /F# G $\flat$ /B E $\flat$ /G# D $\flat$ /F# G $\flat$ maj7 Sma-----