

O USO DE ACORDES DE EMPRÉSTIMO MODAL (AEM) NA MÚSICA DE TOM JOBIM

Ricardo Dourado Freire
freireri@unb.br

Heitor Martins Oliveira
Departamento de Música da Universidade de Brasília
h0533831@aluno.unb.br

Resumo

Este artigo relata um estudo analítico introdutório do uso dos acordes de empréstimo modal (AEM) como fatores de caracterização do estilo harmônico de Tom Jobim. A abordagem parte das definições estabelecidas por Aldwell & Schachter (1989), Guest (1996) e Kostka & Payne (2000), para delimitar o campo harmônico que irá definir, dentro do âmbito deste estudo, quais acordes são caracterizados como empréstimo modal. Os procedimentos de análise harmônica são baseados nas práticas de Ian Guest e Almir Chediak para abordagem da música popular brasileira. Foram analisados 101 músicas que apresentam 304 ocorrências de AEM, os quais indicam procedimentos característicos de harmonização de Tom Jobim a partir da ampliação do universo harmônico de cada tonalidade original. Esta pesquisa encontra-se em fase inicial e os resultados estatísticos servirão de suporte para análises posteriores quanto às formas de utilização do material harmônico de Tom Jobim.

Palavras-chave: teoria musical, harmonia funcional, Tom Jobim.

***Abstract:** This paper reports an introductory analytical study on the use of modal mixture chords as factors of characterization of Tom Jobim's harmonic style. The approach is based on definitions established by Aldwell & Schachter (1989), Guest (1996) e Kostka & Payne (2000), to delimitate the harmonic field whici will define, in this study, which chords are characterized as modal mixture. The harmonic analysis procedures are based on the practices of Ian Guest and Almir Chedia, to approach Brazilian popular music. 101 songs were analysed, which show 304 occurrences of modal mixture. This research is in its initial steps and the statistical results will support future inquires into the ways Tom Jobim handles the harmonic material.*

Key-words: Music theory, Harmony, Tom Jobim

A obra musical de Tom Jobim é um marco na estrutura da música popular urbana brasileira. A interação musical entre Tom Jobim, seus parceiros (Vinícius de Moraes, Newton Mendonça, Chico Buarque), intérpretes (João Gilberto, Frank Sinatra, Elis Regina) e colaboradores (Paulo Jobim, Danilo Caymmi, Jaques Morelembaum), ampliou os horizontes e estabeleceu um padrão no qual muitas vezes se confundem as fronteiras entre música popular e música erudita. Sua obra possui qualidades intrínsecas de elaboração e sofisticação, tendo a linguagem harmônica como elemento em destaque. O cuidado na elaboração de uma complementaridade entre melodia e harmonia beneficia ambos os aspectos da obra: melodias inesperadas com alterações graciosas são apoiadas por harmonizações que fogem aos padrões dos sambas-canção e boleros da década de 1950.

Este artigo focaliza o material harmônico utilizado por Tom Jobim e apresenta uma etapa inicial de estudo de análise harmônica dos acordes em 101 canções que fazem parte dos Songbooks Tom Jobim, editados por Almir Chediak (1996). Os resultados obtidos foram de caráter estatístico que verificam quantitativamente os tipos de Acordes de Empréstimo Modal (AEM) presentes nas canções sem discutir, ainda, como esse vocabulário harmônico é empregado no nível sintático ou estilístico.

A importância do aspecto harmônico na produção musical de Tom Jobim foi apontada pelo próprio compositor: “Minha música é essencialmente harmônica. Sempre procurei a harmonia. Parece que eu tentei harmonizar o mundo” (citado em P. Jobim, 2000:12).

A formação musical de Tom Jobim foi baseada em estudos particulares no Rio de Janeiro, tendo aulas de piano inicialmente com o professor alemão Hans Joachim Koellreuter, notório precursor da técnica dodecafônica no Brasil, e posteriormente com a professora Lúcia Branco.

Encontrei Koellreuter, meu primeiro professor, e conversei muito com ele. Falei que agora não estou mais trabalhando com 12 sons. Estou trabalhando com 35, que são os sons da música ocidental, ou seja, as 7 brancas, os 7 sons naturais, os 7 bemóis, os 7 sustenidos, os 7 dobrados sustenidos, os 7 dobrados bemóis... o que nos dá 35 sons que o ouvido ocidental pode discernir... (citado em H. Jobim, 1996:70).

Esta curiosa observação do compositor evoca o “uso de intervalos raros” (Távola, 1998:53) e harmonias complexas que “obscureciam as cadências tradicionais” (Gava, 2002:71), elementos mencionados em caracterizações gerais do estilo harmônico da bossa nova, gênero no qual se insere a produção de Jobim. Estes elementos também podem ser

entendidos como parte das razões da falta de prestígio deste movimento musical junto ao grande público e limitação do mesmo a um período histórico restrito (Gava: 71).

A sofisticação harmônica da bossa nova como um todo e da música de Jobim em particular tem sido tema de polêmicas. Por um lado, a bossa nova é classificada como fruto de uma geração alienada das tradições musicais populares, propensa à importação da música norte-americana e frustrada em suas pretensões à música erudita (Tinhorão, 1997:25, 38). Por outro lado, o processo de formação da bossa nova é comparado ao processo de formação de outros gêneros da música popular brasileira, à qual se atribui “a capacidade de adaptar e fundir técnicas e estilos das proveniências as mais variadas” (Mammi, 2000:16).

Independente do extremo ocupado na polêmica, os autores parecem concordar na enumeração de influências para caracterização do estilo harmônico adotado pelos compositores da bossa nova. O trecho citado a seguir é um bom exemplo desta tendência, inclusive pelo cuidado na especificação dos compositores e obras.

Certamente, a técnica harmônica de Jobim deve muito ao jazz. No entanto, sua maneira de construir melodias e harmonizá-las remete à sua formação erudita. O precedente mais imediato parece ser Villa-Lobos, sobretudo o Villa-Lobos dos movimentos lentos das Bachianas, que criava melodias intermináveis transportando para cima e para baixo poucos intervalos fundamentais. [...] Mas podemos remontar mais atrás, à harmonia do Impressionismo francês, que está na base também do jazz, mas que Jobim conhecia diretamente, como revela, por exemplo, a valsa juvenil “Imagina”. Chopin é outra presença constante na música de Jobim [...] (Mammi, 2000:15).

Entretanto, as descrições apresentadas são insuficientes para uma caracterização mais detalhada e precisa do estilo harmônico da bossa nova ou da obra de Tom Jobim. Segundo Gava, a maior parte dos autores que abordam o tema revela pouco sobre os procedimentos melódicos e harmônicos, limitando-se a “breves e lacônicas citações acerca do desenvolvimento da criação melódica e do uso de encadeamentos harmônicos mais complexos, estruturados em conjuntos maciços de acordes ‘dissonantes’” (Gava, 2002:36-37). Este autor empreendeu estudo mais específico desta linguagem harmônica. Partindo de análises comparativas de amostras de harmonização de sambas da década de 1930 com amostras de harmonização de canções da bossa nova, buscou estabelecer os elementos de ruptura e continuidade (Gava:37). As características que considera determinantes do “caráter bossanovista” são o uso de acordes com notas acrescentadas; conduções melódicas cromáticas, possibilitadas pela escolha de caminhos harmônicos alternativos e acompanhamento ins-

trumental construído com uma textura a quatro vozes, com inserção de cromatismos e floreios (Gava:238-239).

O objetivo deste trabalho foi abordar, a partir de uma seleção de músicas da obra de Tom Jobim, aspectos da escolha de caminhos harmônicos alternativos, possibilitados pelo uso de cromatismos. Antes, porém, de comentar os dados levantados em tal análise, faz-se necessário definir os conceitos relativos a tais acordes cromáticos e suas possibilidades de aplicação.

No Brasil, Ian Guest estabeleceu parâmetros para a nomenclatura e procedimentos de análise harmônica da música popular. Guest (1996:33) define Acordes de Empréstimo Modal (AEM) como a combinação dos tons maiores e menores, sendo também possível o empréstimo entre modos homônimos como frígio, lídio ou mixolídio. Assim, os AEM funcionam como a substituição de um determinado grau harmônico, por outro que possua a mesma fundamental, e, no entanto, possua notas diferentes da tonalidade original que sejam correspondentes em outro modo.

No trabalho de autores que tratam da harmonia na música tonal erudita ocidental, apesar do uso de nomenclatura um pouco diferenciada, verificam-se conceitos análogos. A princípio, os acordes de mistura modal são definidos como aqueles decorrentes do uso de elementos do modo menor num contexto musical maior e vice-versa (Aldwell & Schachter, 1989:356). O tipo mais comum de mistura modal envolve a utilização de acordes característicos do modo menor em um trecho musical onde predomina o modo maior (Kostka & Payne, 2000:355), pela alteração descendente do sexto e/ou terceiro graus da escala (Aldwell & Schachter, 1989:356-360). No modo menor, as próprias variantes envolvendo alterações do sexto e sétimo graus podem ser consideradas um tipo de mistura modal inerente à construção de composições no modo menor (Aldwell & Schachter, 1989:505). Além disso, o uso do terceiro grau elevado dá origem ao tipo mais comum de mistura no modo menor – a terça de picardia (Kostka & Payne, 2000:355).

A interpretação do acorde napolitano – tríade maior construída sobre o segundo grau abaixado, tanto em menor, quanto em maior – como um acorde de empréstimo vinculado ao modo frígio (Aldwell & Schachter, 1989:457) abre um precedente para expansão das possibilidades harmônicas da mistura modal, pela utilização de acordes derivados dos outros modos diatônicos (Guest, 1996:33), conforme mencionado acima.

As possibilidades harmônicas da mistura modal se ampliam ainda mais quando se acrescenta à noção de mistura modal simples, ou seja, aquela onde há vínculo de empréstimo com um modo homônimo, os conceitos de mistura modal secundária e dupla (Aldwell & Schachter, 1989:504-505). Na mistura secundária, altera-se a terça de um acorde diatônico, sendo que esta alteração não apresenta vínculo de empréstimo com nenhum modo homônimo. A mistura dupla envolve a alteração da terça de um acorde decorrente de mistura simples.

A pesquisa foi realizada a partir de procedimentos de análise exploratória do conteúdo harmônico da música de Jobim. Para esta análise foram utilizados os Songbooks Tom Jobim, volumes I, II e III, editados por Almir Chediak. Esta edição foi escolhida por ter sido realizada por um único editor com autorização e acompanhamento do compositor (Chediak, 1994a), o que ofereceu uma consistência na abordagem da linguagem harmônica. Existem algumas divergências de músicos práticos quanto às harmonias escritas por Chediak, no entanto o material oferece coerência e consistência suficientes para realização das análises musicais no âmbito desta pesquisa. A cifragem das músicas foi realizada de acordo com a simbologia utilizada por Ian Guest e Almir Chediak, para manter consistência com os procedimentos utilizados pelo editor na elaboração das harmonizações sendo que os acordes foram analisados em relação às tônicas das regiões harmônicas.

Inicialmente, foi realizado um mapeamento da harmonização das canções presentes nos 3 volumes. Em seguida, foi composto um quadro no qual estão indicados os AEM usados, grau de vínculo com a tonalidade original, tipo de empréstimo, número de ocorrências nos modos Maior (tabela 1) e menor (tabela 2) e indicação de exemplos musicais nos quais cada acorde está presente. Foram considerados como AEM os acordes estáveis que não pertenciam ao campo harmônico diatônico de cada tonalidade e apresentavam vínculo com outros modos de forma direta (menor ou maior), indireta (demais modos homônimos), mistura secundária ou mistura dupla. Não foram considerados como AEM, os acordes de dominantes secundárias, acordes diminutos, ou progressões harmônicas que precediam modulações.

Apenas uma ocorrência de cada AEM por música foi computada, evitando-se assim uma alteração dos resultados a partir da repetição de um mesmo acorde em uma única obra. Cada ocorrência anotada indica a presença em uma peça musical diferente. Este critério visa estabelecer procedimentos harmônicos que estejam presentes no maior número de canções possíveis.

Análise dos dados

Foram analisadas 101 músicas sendo que apenas seis peças não apresentaram uso de AEM. No total, foram observadas 304 ocorrências de AEM, sendo que foram 236 ocorrências em músicas no modo Maior e 68 no modo menor.

Do ponto de vista quantitativo, podemos observar que, no modo maior, o IV grau é sistematicamente usado como área de AEM. Os acordes de subdominante constituem-se área apropriadas para o uso de elementos harmônicos novos, uma vez que é caracterizada pelo afastamento da tônica sem necessidade de resolução imediata. O elemento de empréstimo modal mais presente foi o acorde IVm6, utilizado em 43 canções e IVm7, em 19 canções. Outras áreas de uso constante de AEM são o Im⁽⁷⁾, bII, usados em 16 canções; III^{7M} e bVI, usados em 15 canções; bIII em 13 canções, Vm(7) em 11 canções e o bVII em 9 canções. (Figura 1)

No modo menor verifica-se o uso freqüente do Vm em 11 canções, acorde presente no modo menor natural, que evita o trítono; do bII, em 10 canções, bVII^m em 9 canções, IV 7 em 8 canções e IM em 7 canções. (Figura 2)

Ao observar as tonalidades e modos mais utilizados pelos AEM, podemos observar que quase a metade dos AEM é proveniente do campo harmônico do homônimo menor (48%), sendo que também são utilizados com freqüência os AEM provenientes de mistura secundária (16%), do modo frígio (10%) e do modo eólio (6%).

No modo menor podemos observar que grande parte dos AEM é proveniente do homônimo maior (20%), no entanto esta relação com a tonalidade paralela não se caracteriza como fator dominante, sendo que os acordes vinculados à mistura secundária aparecem de maneira significativa (21%). Os modos eólio (16%), frígio (14%) e dórico (12%) também aparecem constantemente, permitindo uma variedade de possibilidades de substituições harmônicas. (Figura 4)

Elementos estilísticos que caracterizaram a produção musical de Tom Jobim são observados e copiados por músicos populares a partir das técnicas de percepção musical e práticas de performance. Dentre as características de tratamento harmônico na obra deste importante compositor, o uso de AEM se destaca pela consistência e regularidade, tornando-se um importante elemento de caracterização do estilo musical de Tom Jobim.

Este é um estudo preliminar no qual foram observados elementos recorrentes em parte da obra de Tom Jobim. Faz-se necessário que o estudo seja expandido para sua obra como um todo, incluindo o repertório sinfônico e utilização de elementos estatísticos para detalhar o uso de AEM dentro de uma perspectiva cronológica da obra do compositor. Faz-se necessário aprofundar o estudo qualitativo das análises harmônicas de maneira que estas possam elucidar o contexto musical de aplicação destes acordes, os procedimentos na condução das vozes e a relação dos AEM com a estrutura das obras.

O estudo detalhado a partir do conceito de acorde de empréstimo modal mostra-se útil para identificar elementos harmônicos que ocorrem de maneira consistente na obra de Jobim. Cromatismos, funções harmônicas e condução melódica estão interligados na abordagem que Jobim utiliza, na qual o uso de diversos acordes de empréstimo modal permite uma grande liberdade na composição de melodias simples, que sustentadas por harmonias diversificadas permitem um caráter único para sua obra musical.

Referências Bibliográficas:

- ALDWELL, Edward & SCHACHTER, Carl. Harmony and voice leading. 2a. ed. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1989.
- CHEDIAK, Almir (Ed.). Songbook Tom Jobim. Volume 1. 5a. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994a.
- CHEDIAK, Almir (Ed.). Songbook Tom Jobim. Volumes 2. 5a. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994b.
- CHEDIAK, Almir (Ed.). Songbook Tom Jobim. Volumes 3. 5a. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994c.
- GAVA, José Estevam. A linguagem harmônica da Bossa Nova. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- GUEST, Ian. Arranjo: Método prático. Volume 2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.
- JOBIM, Helena. Antonio Carlos Jobim: Um homem iluminado. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.
- JOBIM, Paulo et al. (Org.). Cancioneiro Jobim. Rio de Janeiro: Jobim Music: Casa da Palavra, 2000.
- KOSTKA, Stefan & PAYNE, Dorothy. Tonal Harmony. 4a. ed. Boston: McGraw Hill, 2000.
- MAMMI, Lorenzo. Prefácio. In: JOBIM, Paulo et al. (Org.). Cancioneiro Jobim. Rio de Janeiro: Jobim Music: Casa da Palavra, 2000. p. 13-18.
- TÁVOLA, A. 40 anos de bossa nova. Rio de Janeiro: Sextante, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. Música popular: Um tema em debate. 3a. ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

Tabelas

Uso de acordes de empréstimo modal (canções em tonalidade maior)			
Grau	Vínculo de empréstimo	Ocorrências	Exemplo
I ⁷	Mixolídio	01	Pato branco (v.2)
Im ⁽⁷⁾	Homônimo menor	16	Chovendo na Roseira (v.3)
Im ^(6/9)	Dórico	04	Estrada do sol (v.2)
bII*	Frígio	16	Gabriela (v.2)
bIIIm ⁷	Mistura dupla (frígio)	01	Bebel (v.2)
II	Lídio	02	Ana Luiza (v.1)
IIIm ^(b5)	Homônimo menor	03	Meninos, eu vi (v.2)
bIII	Homônimo menor	13	Samba de uma nota só (v.2)
bIIIm	Mistura dupla (menor)	06	Sabiá (v.3)
III ^{7M}	Mistura secundária	15	Lígia (v.1)
III ⁶			
IV ⁷	Dórico	07	Caminhos cruzados (v.1)
IVm ⁶	Homônimo menor	43	Águas de março (v.2),
IVm ⁷	Homônimo menor	19	Chansong (v.2)
IVm ^(7M)	Maior harmônica	07	Aula de matemática (v.1)
bV	Lócrio	03	Eu te amo (v.1)
bVIm ⁷	Mistura dupla (lócrio)	06	Borzeguim (v.2)
Vm ⁽⁷⁾	Eólio	11	Se todos fossem iguais a você (v.3)
V ^(b9)	Homônimo menor	09	Angela (v.1)
V ^{7M}	Mistura secundária	02	Desafinado (v.3)
bVI	Homônimo menor	15	As praias desertas (v.1)
bVIm ⁶	Mistura dupla (menor)	03	Inútil Paisagem (v.3)
bVIm ⁷	Mistura dupla (menor)	02	Chega de saudade (v.2)
bVII	Mixolídio	09	Ana Luiza (v.1)
bVII ⁽⁴⁾	Eólio	03	Anos dourados (v.2)
bVIIIm ⁶	Frígio	08	Ela é Carioca (v.3)
VIIIm ⁷	Mistura secundária	04	Bonita (v.3)
VII ^{7M}	Mistura secundária	08	Dindi (v.3)

Tabela 1

* Este acorde é chamado de napolitano, nos tratados de harmonia tradicional.

Uso de acordes de empréstimo modal (canções em tonalidade menor)			
Grau	Vínculo de empréstimo	Ocorrências	Exemplo
I	Homônimo maior	07	Luiza (v.1)
I ⁷	Mixolídio	01	Gabriela (v.2)
I ^(#11)	Lídio	01	Gabriela (v.2)
bII	Frígio	10	Chega de saudade (v.2)
bIIIm ⁶	Mistura dupla	02	Insensatez (v.3)
II	Lídio	01	Praia branca (v.2)
IIIm ^{7*}	Homônimo maior	01	Luiza (v.1)
III	Mistura dupla (maior)	03	Olha Maria (v.1)
IIIm	Homônimo maior	02	O morro não tem vez (v.1)
IV ^{(7)*}	Dórico	08	A felicidade (v.1)
bV	Lócrio	01	Olha Maria (v.1)
bVIm ^(7M)	Mistura dupla (lócrio)	01	Borzeguim (v.2)
Vm*	Eólio	11	Canção em modo menor (v.2)
V ^{7M}	Mistura secundária	01	Corcovado (v.3)
bVIm	Mistura secundária	09	Olha Maria (v.1)
VI	Mistura dupla (maior)	02	Praia branca (v.2)
VIm	Homônimo maior	02	Olha Maria (v.1)
bVIIIm	Mistura secundária	02	Olha Maria (v.1)
VII	Mistura secundária	01	Olha Maria (v.1)
bVII7M	Mistura secundária	01	Amor em paz

Tabela 2

* Estes acordes também podem ser analisados como decorrentes de variantes (primitiva, melódica e harmônica) do modo menor.

Figuras

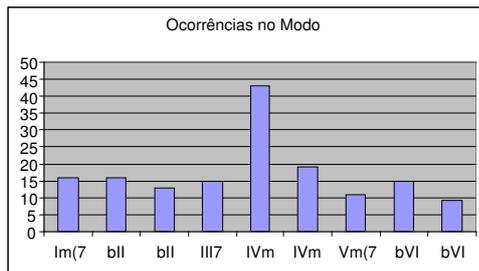


Figura 1

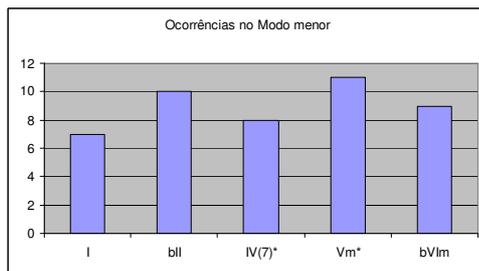


Figura 2

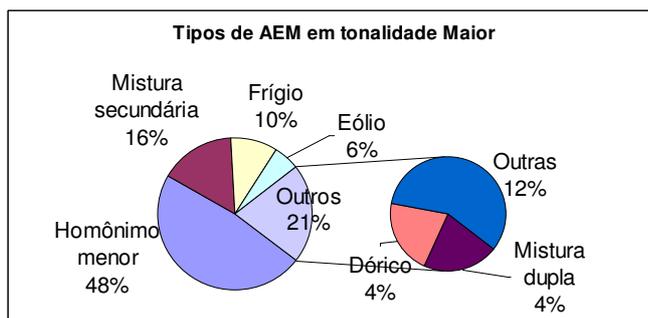


Figura 3

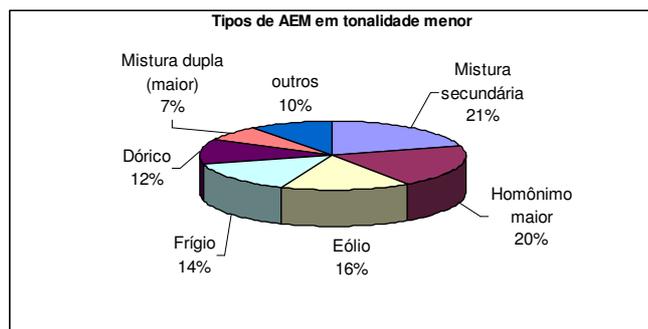


Figura 4