NOTAS SOBRE O *SAMBA DE UMA NOTA SÓ*

Marcelo Gomes
(Unicamp)
redani@uol.com.br

Paulo José de Siqueira Tiné
(Unicamp)
paulotine70@gmail.com

Resumo: Existem no Jazz algumas estruturas harmônico-formais que se tornaram paradigmáticas a tal ponto que outros músicos, além de obviamente improvisar, passam a escrever novas melodias baseadas nestas. George Gershwin escreveu uma peça intitulada *I Got Rhythm* que se torna ponto de partida para inúmeros temas, como *Oleo* (Sonny Rollins) e *Anthropologie* (Charlie Parker), somente para citar alguns, que passam a ser genéricamente chamados de *Rhythm Changes* (RAWLINS, 2005, p. 128). Baseado em autores como Schoenberg e Riemann, através da análise da peça é possível notar uma relação significativa entre esta estrutura específica e *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim, seja pela natureza intrínseca do material tonal ou por uma assimilação passiva dos procedimentos dos autores ocidentais e/ou jazzistas pelos populares brasileiros. Neste recital-palestra explicita-se a relação intrínseca entre análise e interpretação desta peça, o que é enfatizado pelo fato de haver improvisação sobre estruturas consideradas complexas, ao menos no que tange ao contexto da música popular.

Palavras-chave: Rhythm Changes. Tom Jobim. Brazilian Jazz.

Notes over One note samba

Abstract: There are some harmonic-formal structures in Jazz that have become so paradigmatic that other musicians, besides obviously improvising, start writing new melodies based on these. George Gershwin wrote a play entitled I Got Rhythm that becomes the starting point for a number of themes, such as Oleo (Sonny Rollins) and Anthropologie (Charlie Parker), to name a few, which are now generally called Rhythm Changes (RAWLINS, 2005, p. 128). Based on authors such as Schoenberg and Riemann, through the analysis of the play it is possible to notice a significant relationship between this specific structure and Tom Jobim's *One note Samba*, either by the intrinsic nature of the tonal material or by a passive assimilation of western and /or jazz compositors procedures by Brazilians popular composers. In this recitallecture the intrinsic relationship between analysis and interpretation of this piece is explained, which is emphasized by the fact that there is improvisation on structures considered complex, at least with regard to the context of popular music.

Keywords: Rhythm Changes. Tom Jobim. Brazilian Jazz.

A forma ternária ABA ou AABA tem na seção contrastante seu fator diferencial. A seção A pode ser um período, sentença, estrutura ternária em qualquer das possibilidades apontadas. Essas possibilidades, com e sem a repetição inicial dessa seção, não deixam de serem ampliações das estruturas fraseológicas anteriores (*aba* e *aaba*). Uma das formas ternárias mais utilizadas pelo jazz foi o chamado *Rythmn Changes*, que se baseou na estrutura harmônico formal da canção de George Gershwin "I Got Rhythm" composta em 1930 para o Musical *Girl Crazy*. Tal estrutura se tornou paradigmática. Abaixo veja o modelo e a variação:

//: I6	/ IIm7 V7 / I6	/ IIm7 V7 / I6	/ IV +IVo / I6 (V7 na 2x)	/ V7 (I6 na 2x) ://	
// IIIm7 -III7 / IIm7 -II7 / IIIm7 -III7 / IIm7 -II7 / Vm7 I7/ IV6 IVm6 / IIIm7 -III7 IIm7 / -II7M I6 //					

Quadro 1. *Rhythm Changes*, seção A, modelo e variação.

De tais variações seria possível derivar aquilo que, por fim, geraria a estrutura da seção A de "Samba de uma nota Só" (Tom Jobim & Newton Mendonça). Na seção B, algo completamente diferente ocorre:

// III7 / % / VI7 / % / II7 / % / V7 / % //	// IVm7 -VII7 / -III7M / -IIIm7 -VI7 / -II7M V7 //

Quadro 3. *Rhythm Changes*, seção B, modelo e variação.

Observa-se que em B Jobim já se afasta bastante do original. De um ciclo de acordes dominantes que partem do III grau, Jobim realiza duas cadências auxiliares em direção ao III e II graus rebaixados. Além disso, transforma uma estrutura de 8 em 4 compassos, com apenas duas frases. Por fim, na repetição da última seção A, há uma pequena alteração da harmonia nos acordes finais da canção. A subdominante menor do segundo tempo do 6º compasso é substituída pelo -VII7, ou seja, dominante do -III, para na cadência final perfazer -III6 -IIm7 II7M I6, nos versos "fica sempre sem nenhuma, fique numa nota só". Esse tipo de seção B reduzido poderia corresponder àquilo que, na forma ternária, Schoenberg denominou por "seção média contrastante". Caracteriza-se, via de regra, por uma estrutura fraseológica que não está em tonalidade distinta da tonalidade da seção A, porém, costuma explorar regiões tonais distintas. Ou seja, não modula, mas é modulante. Não se fixa em outra tonalidade, mas permanece em fluxo. RIEMANN (1950, 153-159) denomina a seção B como "segundo tema", aludindo ao fato dessa seção poder trazer materiais temáticos distintos. O modelo que possui a seção média contrastante corresponde ao que chamou de "primeira forma". Como mencionado, o corpus referencial no qual os autores RIEMANN e SCHOENBERG construíram suas teorias foi o dos compositores europeus ocidentais, principalmente aqueles dos períodos clássico e romântico. Entretanto, alguns procedimentos são coincidentes, seja pela natureza intrínseca do material tonal, seja por uma assimilação passiva dos procedimentos dos autores ocidentais pelos populares brasileiros ou jazzísticos.

REFERENCES

GERSHWIN, G. (1930). *I Got Rhythmn*. New York: WB Music Corp.

JOBIM, A. C. (1994). *Songbook Tom Jobim*. Rio de Janeiro, Lumiar, Vol. II.

RAWLINS, R. and BAHHA, N. E. *Jazzology*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2005.

RIEMANN, H. *Composición Musical (2a Ed.)*. Trad. Roberto Gerhard. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro, México, Montevideo: 2. ed., 1950.

SCHOENBERG, A. (1991). *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincmann. São Paulo: Edusp, 1991.