

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA

GUILHERME SOUZA RIBEIRO

PUXE O FOLE SANFONEIRO

UMA PROPOSTA PARA A CONSTRUÇÃO DE ACORDES COMPLEXOS NO
ACORDEON DE 120 BAIXOS

Minas Gerais, 2016

GUILHERME SOUZA RIBEIRO

PUXE O FOLE SANFONEIRO
UMA PROPOSTA PARA A CONSTRUÇÃO DE ACORDES COM-
PLEXOS NO ACORDEON DE 120 BAIXOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performance Musical da Escola de Música da Universidade Estadual de Minas Gerais como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Clifford Hill Korman

AGRADECIMENTOS

O texto a seguir não nos leva a um fim, demonstra apenas parte do processo em constante amadurecimento que é o descobrir e aprender de uma relação particular com um instrumento musical. A dedicação, o tempo e a paciência que são depositadas nesta feita é de uma vida inteira e não vem somente daquele que empunha o instrumento e se isola em seu local de estudo. Participam deste processo também o seu entorno, aqueles que estão à sua volta. E por isso sou grato a meus pais José Alberto Ribeiro e Márcia Regina de Sousa Ribeiro, ao meu irmão Juliano Souza Ribeiro por participarem atentamente de minha primeira fase, minha formação musical. Sou eternamente grato à minha primeira professora de piano Maria da Graça Damante por me mostrar os primeiros passos da trajetória que me trouxe até aqui. Agradeço à minha filha Flora e minha ex-companheira Débora por suportarem a repetição das escalas, arpejos e estudos técnicos, por escutarem tantas vezes a mesma melodia no processo de composição ou preparação de repertório, e por conviverem, em muitos e difíceis momentos, com a minha ausência em função de tantas viagens onde a música me levava.

Este trabalho não seria possível sem a dedicada e atenciosa orientação de meu mentor e professor Cliff Korman que com a sabedoria de um verdadeiro mestre, soube apontar os problemas e celebrar os acertos em cada fase. Sou grato também aos professores e funcionários da Escola de Música da UFMG pela atenção e ensinamentos em suas aulas, conversas e encontros informais, em especial aos professores Fernando Rocha, Fausto Borem e Glaura Lucas.

Sou imensamente grato à minha esposa Luciana Benjamin que, com o seu amor puro me ajudou a retomar o foco nos momentos mais difíceis e também por colaborar significativamente na finalização deste trabalho fotografando e editando cada uma das imagens contidas aqui.

Agradeço aos amigos, colegas, professores e funcionários das instituições onde leciono na cidade de São Paulo: Faculdade Souza Lima e EMESP Tom Jobim.

A todos aqueles que acreditam em minha música e que com seu carinho e amizade colaboraram direta ou indiretamente com esta pesquisa: Luccas Soares & Instituto Anelo, Lis de Carvalho, Cris Machado, Luciana Baldani, Márcio e Jael Benjamin, Samuele Garofoli & Arcevia Jazz Feast, Susanna Stivali, Deborah Tanguy, Mike Rossi & Diane Rossi, Roberto Zecchini, Paulo Roberto Aredes, Peter Farrell, Jessé Bento, a trupe D'O Teatro Mágico, Rosa Maria Gomes, Felipe Salles, Thaís Nicodemo, Bruno Piazza & MiniDocs, Dani Gurgel, Thiago Rabello, Marcus Rompf, Notami Editioni jazz, Lupa Santiago, Gilberto De Syllos, Edu Ribeiro, Paulo Braga, Júlia Donley, Júlia Tygel, Marcos Fialho, David Avillé da Silva, Rafaela Benedini, Jéssica Moreira, Sueli Aparecida Dulce, Patrícia Bonfim, Virgínia Fiorotti, Thabata Vecchio, Bruna Lorrayne, Alicia Braga, Elisa Seneme, Mone Kiritschenko, Marina Zanola.

Este trabalho é dedicado aos meus alunos que com sua avidez pelo conhecimento, tanto vêm me ensinando ano após ano, aula após aula.

RESUMO

Esta pesquisa busca investigar os desafios encontrados no processo de adequação de uma linguagem musical expressada através de um repertório executado ao acordeão de 120 baixos. Tal linguagem é evidente nos gêneros que constituem a chamada música instrumental brasileira bem como no jazz americano; um conjunto de tradições e tendências que teve e ainda tem uma forte presença no cenário musical da cidade de São Paulo, ambiente no qual essa investigação emerge. Trata-se de uma pesquisa que se volta sobretudo para a performance musical ancorada na prática e no treinamento comuns a um grupo de músicos pertencentes à uma mesma cena, que se identifica e compartilha de um determinado repertório e que, por sua vez, é definido através da linguagem musical ali praticada.

Palavras-chave: Música Popular, Performance Musical, Acordeão, Acordes, Improvisação

ABSTRACT

This study investigates the challenges encountered in the adaptation of a musical language expressed through a repertoire performed on the 120-bass accordion. This language is evident in genres that constitute the category defined as Brazilian instrumental music, as well as American jazz; a set of traditions and trends that had and still has a strong presence in the music scene of the city of São Paulo, from which the research emerges. The study focuses principally on musical performance, anchored in the practice and training common to a group of musicians that belong to the same scene, which prioritizes and shares a particular repertoire, and which in turn is defined through the musical language practiced there.

Key-words: Popular Music, Musical Performance, Accordion, Chords, Improvisation

| | |
|--------------------------------------|-----------|
| AGRADECIMENTOS | 3 |
| RESUMO | 7 |
| ABSTRACT | 8 |
| 1 APRESENTAÇÃO | 10 |
| 1.1 Organização do texto | 12 |
| 2 CAPÍTULO I | 14 |
| 2.1 A cena musical | 14 |
| 2.2 O produto da cena | 17 |
| 3 CAPÍTULO II | 19 |
| 3.1 Música instrumental | 19 |
| 3.3 Organologia do acordeão | 26 |
| 3.4 Construção | 27 |
| 4 CAPÍTULO III | 36 |
| 4.1 O Acordeão e seus 120 baixos | 36 |
| 4.2 Os baixos | 38 |
| 4.3 Formações | 40 |
| 4.4 Considerações | 40 |
| 4.5 Critérios | 43 |
| 4.5.1 Acordes maiores | 45 |
| 4.5.2 Acordes menores | 48 |
| 4.5.3 Acordes de sétima da dominante | 50 |
| 4.5.4 Acordes semi diminutos | 56 |
| 4.5.5 Acordes diminutos | 57 |
| 4.5.6 Acordes invertidos | 59 |
| 4.5.7 Outros acordes | 62 |
| 5 ESTUDOS | 73 |
| 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 82 |
| REFERÊNCIAS | 85 |
| ANEXOS | 88 |

1 APRESENTAÇÃO

O presente trabalho busca investigar os desafios encontrados no processo de adequação de uma linguagem musical expressada através de um repertório preparado e executado ao acordeão de 120 baixos. Tal linguagem é evidente nos gêneros e estilos que constituem a chamada música instrumental brasileira bem como no jazz americano, um conjunto de tradições e tendências que teve e ainda tem uma forte presença no cenário musical da cidade de São Paulo, ambiente de onde essa investigação emerge. Trata-se de uma pesquisa que se volta sobretudo para a performance musical ancorada na prática e no treinamento comuns a um grupo de músicos pertencentes à uma mesma cena, que se identifica e compartilha de um determinado repertório, e que por sua vez, é definido através da linguagem musical ali praticada.

Apesar de identificada e geralmente nomeada como jazzística, entende-se aqui tal linguagem musical não exatamente como uma prática que levaria única e exclusivamente ao aprendizado e desenvolvimento do gênero musical americano, mas como um amplo aparato de saberes, características, estudos e particularidades estético-musicais aplicáveis a muitas outras linguagens, dentre as quais, a música popular brasileira, seja ela instrumental ou não. Assim sendo, esta pesquisa se baseia em um repertório composto de músicas do chamado jazz brasileiro (BASTOS; PIEDADE, 2005), do cancionário popular brasileiro, bem como dos *standards* do jazz americano.

Historicamente, músicos e estudantes de música popular buscam o aprimoramento de suas habilidades através da imersão no universo idiomático das tradições musicais às quais pertencem, sem que tal conduta signifique somente o desenvolvimento técnico ou virtuosístico em seus instrumentos, mas sim uma busca constante em direção à solução dos desafios apresentados pela linguagem a que estes se propõem desenvolver.

Eu tinha um interesse especial nestes estilos [bebop e hardbop], porque eles representam grandes períodos de fortalecimento da história do jazz, períodos em que a concentração de músicos virtuosos moldaram e refinaram muitas práticas que permaneceram convenções da linguagem do jazz. (BERLINER, 1994, p.7)

De acordo com os autores Ingrid Monson e Paul F. Berliner em suas obras *Saying something: Jazz Improvisation and Interaction* e *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation* respectivamente, as aqui denominadas comunidades são fundamentais em toda a trajetória da vida de um músico: do período de sua formação até a plenitude de sua carreira profissional. Deste modo, Berliner argumenta:

Durante quase um século, a comunidade do jazz tem funcionado como um grande sistema educacional para produção, conservação e transmissão de conhecimento musical, preparando jovens músicos para as exigências artísticas de uma carreira musical através dos seus métodos particulares e locais de realização. (BERLINER, 1994, p. 37).

Monson, ao falar sobre essas comunidades, registra:

Quando eu falo sobre comunidades de músicos sendo constituídas (estabelecidas) por meio das atividades musicais nas quais se envolvem, parte do que eu estou falando é exatamente destas redes de músicos que trabalham uns com os outros, viajam uns com os outros, conversam uns sobre os outros, e são vistos pelo público no papel de músicos profissionais [...] (MONSON, 1996, p. 12)

Durante a fase inicial desta investigação foram realizados estudos corroborados por autores dentre os quais (LIEBMAN, 1991, p. 32) e em especial Paul F. Berliner em sua monumental obra *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, particularmente a partir do capítulo intitulado *Music Texts* (BERLINER, 1994, p. 506) onde o autor apresenta processos de estudos utilizados por músicos de jazz cuja finalidade é a de introjeção da linguagem jazzística bem como da improvisação. Práticas tais quais: a preparação e a ampliação do repertório, a análise musical, a transcrição de solos, o estudo das progressões harmônicas, acordes e frases em todos as tonalidades, a insistência da conscientização em se embutir a articulação rítmica no fraseado, o desenvolvimento das idiossincrasias interpretativas, dentre outras, são condizentes com o exercício da linguagem musical instrumental, e conseqüentemente, estão em completo acordo com o propósito deste trabalho e sua área de conhecimento.

Não obstante, ao longo do processo percebeu-se que a grande questão ou problema contemplado nesta pesquisa se voltava para a mão esquerda do acordeonista, ou seja, para os

baixos do instrumento muito mais do que para a sua totalidade ou sua parte oposta, o teclado da mão direita. Este recorte se deu pela simples razão da existência de outros instrumentos de teclado e conseqüentemente, outras pesquisas com o olhar para este objeto tais como: o piano, o órgão e sintetizadores. Neste sentido, o foco dirigiu-se para os possíveis caminhos disponíveis ao instrumentista em relação às possibilidades de se construir harmonias nos baixos do acordeão, completamente necessárias ao desenvolvimento desta linguagem musical, considerando a limitada e excessivamente tonal estrutura organológica deste instrumento. Vale ressaltar aqui a importância que a harmonia tem para a música popular instrumental sendo esta um aspecto estético fundamental no processo de absorção, compreensão, desenvolvimento e fluência desta linguagem. Logo, os resultados obtidos bem como os estudos propostos ao final desta pesquisa servirão tanto àqueles acordeonistas que almejam adentrar ao universo da música instrumental quanto aos que pretendem apenas ampliar o seu léxico de acordes.

O repertório estudado ao longo destes últimos dois anos na disciplina de Prática Instrumental Avançada foi diverso dentro da grande área Música Popular. Composto de standards do jazz americano, músicas do cancioneiro brasileiro e temas da chamada música instrumental brasileira foi dividido e apresentado em duas etapas em forma de recital: o primeiro ao final do primeiro ano antes do exame de qualificação e o segundo junto da defesa desta dissertação. Além do repertório preparado, também fizeram parte do processo de estudo transcrições de solos, exercícios harmônicos envolvendo voicings, harmonias em bloco, e a repetição e transposição de frases e melodias destinadas ao desenvolvimento da improvisação.

1.1 Organização do texto

Para que se melhor justificasse o recorte do objeto de pesquisa, o autor percebeu a necessidade de embasar o leitor frente a alguns tópicos. Sendo assim, o Capítulo I trata do contexto musical de onde surge o problema. No Capítulo II constam as definições e terminologias sobre a música instrumental e a organologia do instrumento. No Capítulo III, são expostos os desafios encontrados através das figuras e uma proposta de estudos. Por fim, as

considerações finais seguida das referências.

As figuras foram todas fotografadas ou produzidas através de software de imagens exclusivamente para esta pesquisa. As exceções são as figuras 1 e 10, que têm suas fontes indicadas nas referências.

As traduções do inglês para o português, quando necessárias, foram feitas pelo autor com a orientação, revisão e correção realizadas pelo orientador que tem esta língua como nativa.

2 CAPÍTULO I

Neste capítulo é apresentado de forma descritiva a cena musical de onde surge esta pesquisa. O contexto musical urbano onde o autor se formou musicalmente e buscou subsídios para o seu desenvolvimento como instrumentista, suas escolhas estéticas, de maneira tal que o conduzisse à este trabalho. Optou-se por redigir em primeira pessoa os textos “A cena musical” e “O produto da cena” por se tratarem da descrição de uma experiência pessoal.

O conceito de cena musical proposto por Will Straw a partir de estudos tais quais em seu artigo *Scenes and sensibilities*¹ de 2002, vem se tornando um modelo teórico de análise da música popular enquanto fenômeno cultural e leva em conta aspectos econômicos, mercadológicos, sociais, culturais, demográficos, urbanos, globais, dentre outros. Entretanto, a utilização do termo aqui se restringe apenas a um olhar pessoal, um recorte do ponto de vista do músico profissional em atividade e que transita por territórios sócio-culturais por vezes distintos, porém pertencentes a uma mesma paleta no que se refere a oferta de trabalhos musicais.

2.1 A cena musical

[...] um esboço da paisagem social de uma cidade, que permite um “mapeamento do imapeável”. Gostos e afinidades se organizam em um

¹ Neste artigo o autor sistematizou academicamente a noção de cena musical como forma diferencial de compreender a produção, a circulação e o consumo da música no contexto urbano. O local em que uma cena se desenvolve oferece oportunidades e recursos de participação que configurarão o modo como estas germinam. Por isso as cenas são geograficamente limitadas: cada lugar oferece características claras para o desenvolvimento de uma cultura urbana de texturas e aspectos peculiares, mesmo que, vistos de um plano geral, estes se encaixem em gêneros culturais pré-determinados em uma escala global. No entanto, isso não significa que cenas locais desenvolvam-se isoladas de outras cenas. [...] Uma vez que conectam espaços e práticas culturais, as cenas nos permitem criar uma nova cartografia da cidade, baseada nas suas relações de sociabilidade e suas respectivas interconexões, produzindo uma espécie de gramática de ordenação cultural (STRAW, 2002, p. 255 apud DOMINGUES, 2014).

itinerário de locais específicos, em que rituais como comer, beber, [tocar], dançar ou conversar em público passam a regular práticas e a fragmentar os locais urbanos segundo as cenas aos quais pertencem. (DOMINGUES, 2014)

Os motivos que me levaram à realização desta pesquisa possuem relação direta com o início de minha trajetória como músico no cenário profissional das cidades de Campinas e São Paulo, ambiente urbano e culturalmente influenciado, de maneira geral, pela música brasileira. Tais cidades e seu entorno apresentam uma cena musical diversa, economicamente ativa e uma grande oferta de locais onde a performance musical pode ocorrer: bares, restaurantes, pizzarias, churrascarias, shopping centers, casas de show, *jazz clubs*, museus, teatros, anfiteatros, centros culturais, casas de cultura, auditórios, conchas acústicas, faculdades, universidades, igrejas, parques, praças, salas de concerto, escolas de música, festivais, mostras, estúdios, *jams sessions*², lojas de música. Há que se considerar também a imensa e intensa produção artística que movimenta este cenário que se reflete no circuito de shows, apresentações, produção e lançamentos de discos, grupos, bandas, conjuntos, coletivos, orquestras, *big bands*, combos, saraus, sem contar a grande circulação de músicos de fora da cidade, bem como de músicos estrangeiros de passagem pelo país em função da enorme e diversa agenda musical e cultural que estas cidades oferecem.

A experiência como músico profissional atuando de maneira diversa como pianista, tecladista, acordeonista, compositor, arranjador, diretor e produtor musical, *sideman*³, professor de piano, acordeão, prática de conjunto, harmonia, contraponto e teoria musical; me proporcionou o contato com diferentes linguagens musicais, sobretudo dentro da grande área denominada Música Popular. O trânsito e a circulação dentro de bandas, grupos, formações menores tais como duos, trios, quartetos e quintetos, combos, *big bands*, estúdios de

² Reunião informal de músicos jazz [ou de rock] tocando para seu próprio prazer e deleite. As jam sessions originaram-se nos Estados Unidos em meados dos anos 1930 como diversão espontânea entre músicos de jazz, livre das restrições de compromissos profissionais. Estes encontros também tinham a função de formar e inserir jovens músicos em uma tradição musical que não fora ensinada ou aceita em escolas de música e instituições acadêmicas até os anos 1960. No final da década de 1930 algumas jam sessions passaram a ser organizadas por empresários e para uma plateia. Isto minou sua finalidade original fazendo com que na década de 1950 as verdadeiras jam sessions estivessem cada vez mais raras. No entanto, nas décadas de 1970 e 80 houve um retorno destes encontros entre os músicos de jazz mais jovens, especialmente aqueles provenientes dos conservatórios. [...]. A ideia de uma jam session, ou simplesmente de se tocar em grupo, passou a significar qualquer reunião de músicos, em público ou privado, onde a ênfase está no material não ensaiado e na improvisação (SCHULLER, 2016).

³ Gíria em inglês que designa todo e qualquer músico membro de uma banda, conjunto, ou grupo musical, que não seja o líder ou proprietário da empresa. O *sideman* em geral possui uma relação de trabalho que pode ser temporária.

gravação, ensaios, festivais, turnês, mostras, recitais e salas de aula, comprovaram ao longo do tempo a necessidade de se manter e aprimorar cada vez mais o domínio de habilidades tais como a leitura musical, a capacidade de elaboração e manipulação da harmonia e sobretudo a inventividade melódica aplicada à improvisação. Em meio a todo este contexto, é importante ressaltar a inserção e ascensão do acordeão em linguagens musicais onde geralmente não se encontra tal instrumento, por exemplo, na música pop urbana e na música instrumental improvisada.

No que diz respeito à relação entre a característica do trabalho versus os gêneros e estilos musicais ali praticados, considerando a diversidade de *gigs*⁴ e trabalhos mais significativos do ponto de vista artístico, bem como as intersecções e cruzamento de repertórios, encontram-se por exemplo, nos trabalhos onde se pratica a música com função cerimonialista - música praticada em casamentos, celebrações, formaturas, cerimônias ou eventos religiosos -, um repertório que passa por clássicos conhecidos da música erudita, do cinema ou mesmo da música pop internacional. No então chamado *piano bar*, praticado em restaurantes, hotéis e espaços de grande circulação pública, o repertório pode ser muito amplo, dos standards da música americana e do cancionário da música brasileira aos clássicos da música pop. Já no circuito de shows e concertos onde a música é na grande maioria das vezes inédita e ou autoral, haverá uma certa tendência a uma elaboração artística mais cuidadosa para com o repertório.

E por fim, na chamada música instrumental, de uma maneira geral autoral ou não, praticada em *jazz clubs*, bares, festivais, shows, mostras e concertos. E é exatamente neste limiar que se encontra o resultado do trabalho que se segue, o da música instrumental urbana, música esta que possui repertório amplo e inclui gêneros brasileiros tais como o choro, o samba jazz, a bossa nova, a valsa brasileira, o samba-canção, os ritmos nordestinos tais como o baião, o xóte, o ijexá e o maracatú, além de gêneros americanos pertencentes à grande denominação jazz tais quais o swing, o funk, o blues e a jazz waltz. É a música que valoriza as melodias bem construídas, tortuosas e virtuosas. Onde as harmonias, os acordes e suas tensões possuem grande peso e participação nas interpretações, arranjos e rearmonizações. Que

⁴ Gíria em inglês que refere-se a um trabalho remunerado no meio musical. Normalmente associado a compromissos menores: casamentos, festas particulares, formaturas, piano bar em restaurantes, hotéis, etc; trabalhos, de maneira geral, menos significativos artisticamente se comparado a concertos, shows ou apresentação formais. O termo é uma contração da palavra “compromisso” [em inglês: engagement]. O *Grove Dictionary of Music* descreve-o como “um termo comumente aplicado a um evento musical com a duração apenas de uma noite” (GROVE, 2016).

dialoga também, e inevitavelmente, com a canção popular seja ela brasileira, americana ou europeia, buscando um ambiente harmônico-melódico propício para a improvisação. É também o lugar onde se permite a apropriação de outras músicas, outros estilos, outras linguagens através de leituras, releituras, adaptações, interpretações e arranjos de um repertório muitas vezes nascidos em outros ambientes musicais e culturais.

Tal cena musical é identificada por muitos músicos, fãs, apreciadores, jornalistas, curadores, críticos e produtores que circulam e trabalham neste meio de "jazz brasileiro" (BASTOS; PIEDADE 2005), em razão da grande influência que sofreu ao longo dos anos e ainda sofre por parte do gênero musical americano, mas também e sobretudo pela utilização da improvisação como lugar de encontro entre os músicos praticantes desta linguagem.

2.2 O produto da cena

Entre os anos 1997 e 2001, período em que me encontrava ainda na graduação do curso de Música Popular da UNICAMP, tive meu primeiro contato efetivo com o acordeão. Apesar de ser filho de sanfoneiro, mantive uma maior proximidade com o piano durante minha infância e adolescência em razão dos estudos formais de conservatório. Entretanto, estimulado pelo repertório de um grupo de gafeira em que participei durante os anos de graduação, me voltei ao acordeão e sua prática. Neste período, ainda estava completamente imerso nos estudos bem como no repertório dedicado aos jazz e à chamada música instrumental brasileira, manifestações musicais que, como já dito anteriormente, possuem uma grande relação com a improvisação. A busca pela compreensão e domínio destas linguagens me levava estudar e praticar acordes, *voicings*⁵, escalas alteradas, arpejos, ritmos, frases, padrões melódicos

⁵ Num primeiro momento considera-se voicing como a simples distribuição vertical das vozes de um acorde. O termo é normalmente utilizado por pianistas e guitarristas de jazz para indicar a maneira como as notas [vozes] de um acorde estão distribuídas em detrimento àquela distribuição e ordenação clássica e hierárquica: fundamental, terça, quinta, sétima, nona, etc; principalmente quando acompanhando solistas ou improvisadores (RAWLINS; BAHHA; TAGLIARINO, 2005). Ao tratar de voicings no contexto do arranjo linear, o autor Joel Barbosa vai além dos aspectos da configuração vertical das vozes de um acordes - sem diminuir a importância de se pensar e estruturar intervalos, oitavas, e dobramentos - buscando alcançar o propósito e intenção artística destas abertura. O autor argumenta que as *voicings* são construídas a partir das notas da escala do acorde, e não apenas com as notas do acorde. Uma *voicing*, para ele, não tem a obrigatoriedade ou interesse de representar a sonoridade de um acorde por completo. Assim, "A preferência por esta ou aquela nota, assim como a sua posição na estrutura, é definida [...] pela quantidade e qualidade de dissonância pretendida na inter-relação dos intervalos de uma voicing" (BARBOSA, 2004, p. 88 -89).

e rítmicos, harmonias, sequências, motivos, etc - conhecimento necessário àqueles músicos que têm a pretensão de interpretar e improvisar de acordo com a linguagem jazzística. Consequentemente, ao me lançar no estudo do acordeão e tentar tocá-lo, eu me dirigia em busca de toda aquele aparato teórico-prático naquele momento - parte já em processo de prática e parte ainda em construção, mas desenvolvido e aplicado ao piano até então.

3 CAPÍTULO II

Este capítulo irá situar a música instrumental na qual se fundamenta este trabalho, a partir do diálogo entre alguns autores e músicos que já visitaram o tema localizando, assim, o leitor. Também é apresentado uma segunda parte dedicada à organologia do acordeão, uma descrição detalhada de sua construção, suas partes individuais, seus materiais e a maneira através da qual seu som é produzido.

3.1 Música instrumental

Entende-se aqui como música instrumental aquela praticada, realizada e compreendida dentro da grande área da música popular ou música popular brasileira e, conseqüentemente, que se posiciona de maneira oposta à denominada música de câmara, por não ser praticada dentro do universo da chamada música erudita, culta ou música de concerto ou câmara. Também se distingue em certos aspectos e apenas num primeiro momento, daquela música ora definida através da sigla MPB⁶, apesar de manter uma intensa relação com as [re]interpretações e [re]invenções do repertório desta.

A música instrumental é aquela realizada sobretudo por instrumentos, mas que em alguns casos também se utiliza da voz na construção de suas melodias (PASCOAL, 2002), embora sem se utilizar da letra, opondo-se assim à canção, formato predominante do amplo

⁶ De fato, no decorrer da década de 1960, as palavras música popular brasileira, usadas sempre juntas como se fossem escritas com traços de união, passaram a designar inequivocamente as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos. E no quadro do intenso debate ideológico que caracterizou a cultura brasileira daquele período, elas logo serviram também para delimitar um certo campo no interior daquelas músicas. Este campo, embora amplo o suficiente para conter o samba de um Nelson Cavaquinho (que poderia ser considerado próximo do folclore) e a bossa-nova de um Tom Jobim [...] Neste período, quando, à pergunta: “de que tipo de música você gosta?”, respondia-se: “de MPB”, compreendia-se que a pessoa devia ter em sua discoteca, possivelmente, de Tom Jobim a Nelson Cavaquinho, passando por Roberto Carlos e Gilberto Gil. [...] Conta-se, a propósito, que este último teria afirmado: “Há várias formas de fazer MPB: eu prefiro todas”. Não é uma mera frase de efeito. Ela mostra que a sigla se pretendia unificadora e era mesmo capaz de unificar. Era realmente possível que pessoas como Gil e seu público, sem qualquer incoerência ou artificialismo, de fato “preferissem todas”, criando por assim dizer um “espectro de gosto”, diverso mas orgânico.” (SANDRONI, 2003, p. 5)

conjunto de músicas pertencentes à sigla MPB.

A voz na música instrumental exerce um papel diferente do que na MPB, onde existe uma distinção clara entre o cantor e os instrumentistas. Isto envolve uma questão de hierarquia que denuncia um aspecto da tensão entre a música instrumental e a MPB: a posição superior em que se encontra o cantor em relação aos instrumentistas que o acompanham (BASTOS; PIEDADE, 2006).

Este posicionamento aparentemente superior do cantor-artista frente ao instrumentista, do qual fala Piedade, sempre pareceu incomodar o segundo e, posto isto, o esforço em se retirar este peso hierárquico das relações entre seus participantes acabou por consagrar o termo música instrumental, apontando para uma música onde o canto foi, de maneira geral, excluído. Contudo, paradoxalmente encontra-se na MPB um contingente de cantores e cantoras que, apesar de produzirem canções, possuem intensa relação e um livre trânsito dentro da música instrumental. Este pertencimento não é conflituoso haja visto que a música produzida por estes artistas serve muito bem aos propósitos do músico instrumentista na medida em que este busca constantemente melodias bem elaboradas, harmonias que permitam e sugiram a improvisação bem como formas bem estruturadas. É o caso de compositores(as) a princípio cancionistas, tais como Dani Gurgel (GURGEL, 2013, 2014), Dori Caymmi (CAYMMI, 1993), Joyce (MORENO, 1995), Toninho Horta (HORTA, 1988) e Edu Lobo (LOBO, 1993), dentre muitos outros que, além de comporem também música instrumental, ou seja, sem a presença de letra, contam com a participação e colaboração efetiva de músicos instrumentistas em seus grupos, bandas e produções, absorvendo e por vezes influenciando de volta, de certa forma como uma troca, a estética da música instrumental.

Um outro aspecto desta relação da música instrumental versus canção, ou ainda, da música sem letra versus a música com letra, reside no fato de que a mesma música instrumental se vale constantemente do amplo e diverso cancionário da MPB em busca de repertório, tomando para si e tornando instrumentais músicas originalmente compostas como canções. Revela-se aqui uma certa soberania da música instrumental concernente à manipulação melódico-rítmico-harmônica do material musical sobre o qual se pretende debruçar, mesmo que tal material seja uma canção consagrada ou muito conhecida do público através de sua letra ou arranjo, sem que haja limites pré-estipulados para tal manipulação. Algo como uma permissão ou autorização para se apoderar, se apropriar, manipular e transformar o material

musical. Este *modus operandi* se faz presente não somente no universo da música instrumental feita no Brasil mas também em todo o âmbito do jazz seja ele norte-americano ou mesmo aquele realizado em esfera global.

No que se refere à denominação, rotulação, identificação ou o próprio entendimento dessa música feita no Brasil por seus pares, sejam eles músicos instrumentistas, compositores, arranjadores, estudantes e professores de música, produtores, técnicos de estúdio, jornalistas, crítica especializada, curadores de festivais e projetos culturais, pesquisadores, apreciadores e público consumidor; não se encontra uma única ou exclusiva terminologia que identifique tal manifestação artística. Uma das razões seria a constante, histórica e significativa tensão com o *jazz* norteamericano e com a própria MPB (BASTOS; PIEDADE, 2006) levando a incluir os termos *jazz* e brasileiro(a) em muitas de suas rotulações. Vale aqui apontar a ideia de “fricção de musicalidades”, proposto por Acácio Piedade onde o autor estuda o jazz brasileiro como uma música pertencente ao conjunto “música popular brasileira” que possui uma relação típica com o *jazz* norteamericano e, conseqüentemente, apresenta implicações culturais e de identidade:

Esta relação, ao mesmo tempo de tensão e de síntese, de aproximação e de distanciamento, tem profunda correlação com discursos sobre imperialismo cultural, identidade nacional, globalização e regionalismo. Para dar conta da forma com que a musicalidade brasileira e a norte-americana se encontram no jazz brasileiro, constituinte deste gênero musical, tenho falado de uma fricção de musicalidades [...], Musicalidade seria, assim, um conjunto de elementos musicais e simbólicos, profundamente imbricados, que dirige tanto a atuação quanto a audição musical de uma comunidade de pessoas. No caso do jazz, esta comunidade é internacional e multicultural, e seus “nativos” compartilham o que chamei de “paradigma bebop”, ou seja, uma mesma musicalidade jazzística que torna possível o diálogo entre um trompetista sueco, um pianista tailandês e seu público, numa jam session em Caracas; enfim, algo como uma língua comum. Mas o jazz brasileiro, como procurei mostrar, ao mesmo tempo em que canibaliza o paradigma bebop, busca incessantemente afastar-se da musicalidade norte-americana, isto através da articulação de uma musicalidade brasileira. Esta dialética seria, assim, congênita e essencial ao jazz brasileiro enquanto gênero musical: dotado de uma estabilidade em termos de temática (a fricção de musicalidades sendo aqui constituinte, evidenciando-se principalmente nas improvisações), de estilos (fundamentalmente idiomas regionais, como a musicalidade nordestina) e de estruturas composicionais (no código musical propriamente, como na rítmica e no emprego de determinados modos). A fricção de musicalidades surgiu então como uma situação na qual as musicalidades dialogam mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças. Este diálogo fricativo de musicalidades, característico da música instrumental, espelha uma contradição mais geral do pensamento: uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e uma necessidade de

breçar este fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo (PIEDADE, 2005).

Em razão disso, alguns termos tais quais música instrumental brasileira, jazz brasileiro ou *Brazilian jazz* quando identificada no cenário internacional, são frequentes dentro de sua comunidade epistêmica⁷.

Recentemente uma outra terminologia vem sendo proposta por instrumentistas e compositores não acadêmicos ao se depararem com a necessidade de identificar a música que realizam. A figura 1 mostra o caso de Hermeto Pascoal ao se referir à música universal (MORENA, 2008). Apesar de muito mais poético que analítico, os “Princípios da música Universal” retratam de uma forma muito abrangente, subjetiva e descontraída a mesma dificuldade em se rotular a música instrumental feita por Hermeto e seus discípulos.

⁷ Uma comunidade epistêmica será aquela na qual seus membros compartilham certos valores, um mesmo vocabulário conceitual, concordam com razões para aceitar ou rebater crenças, tem possibilidade de acesso aos mesmos objetos perceptuais, etc. Segundo Villoro, cada comunidade epistêmica delimita, assim, um conjunto de razões acessíveis, de acordo com a informação de que pode dispor, com seu nível de tecnologia, com o desenvolvimento de seu saber prévio e com o marco conceitual básico que supõe. Para julgar a objetividade de uma justificação exposta só são pertinentes os juízos e opiniões dos membros dessa comunidade epistêmica, porque os demais não estão em condições adequadas para julgá-las. Ao inverso, todo sujeito epistêmico o é em relação a um conjunto de razões acessíveis, portanto, a um conjunto de crenças" (MARTINEZ, 2000, p. 4, apud FREITAS, 2010, p. xxxv)

FIGURA 1

Princípios da Música Universal criada por Hermeto Pascoal

Pela minha experiência há quase 7 anos fazendo Música Universal e há 6 anos convivendo com o seu criador, meu lindo amor e mestre Hermeto Pascoal, estou aprendendo e percebo cada vez mais que:

- * A Harmonia é a mãe da Música, o ritmo é o pai e a melodia ou o tema é o filho;
- * Música Universal é misturar sem preconceitos, mas com bom gosto;
- * Bom Gosto não se aprende na escola;
- * Tudo é Bom;
- * Ser Música Universal é amar, criar, imaginar e se inspirar nos sons da Natureza;
- * Natureza é tudo o que existe. São todos os Mundos. É a vida;
- * O Música Universal não compara, não generaliza, só busca encontrar-se;
- * Cada um tem muito a contribuir para a Música;
- * O único rótulo que aceitamos para música que fazemos é Música Universal;
- * A Música Universal é a confraternização e o amor entre os povos;
- * A essência já está em cada um, naturalmente;
- * Ser Música Universal é estar aberto às influências naturais, sem premeditação;
- * Música Universal é todo aquele que sente a Música Universal;
- * É a prática quem manda;
- * É preciso saber usar a teoria a favor da Música;
- * A Música Universal é alimento para a alma;
- * Na Música Universal eu me encontro.

Buritiba, 30 de setembro de 2008. Alina Morena.

Apesar de muito mais poético que analítico os Princípios da música Universal retratam de uma forma muito abrangente, subjetiva e descontraída a mesma dificuldade em se rotular a música instrumental feita por Hermeto e seus discípulos

Já Arismar do Espírito Santo, ao mencionar sua música como “música contemporânea brasileira”, busca justificar também uma característica presente na música instrumental e principalmente na música universal de Hermeto - o frequente diálogo entre os ritmos brasileiros, o jazz e suas intersecções:

Nesse último disco, eu saquei uma coisa: quando você fala música instrumental, as pessoas se assustam. Elas pensam que você vai tocar um acorde só e tudo out⁸. Então, coloquei nesse disco música contemporânea brasileira. A liberdade é uma sensação maravilhosa na composição. Isso é música contemporânea. Misturar choro com samba e jazz. Acho isso legal porque tira o negócio de produto em seu trabalho. A música instrumental tira essa pecha da música, que é essa coisa de virtuose, hermético, prático, técnico ou mirabolante. Você tem a liberdade de tocar e compor sua música (SANTO, 2016).

Seguindo a fala de Arismar, pode-se contrapor a esta afirmação ainda um outro aspecto da música instrumental: a não-rigidez, diferente da música erudita de concerto em relação à escritura musical, arranjo, cifragem e construção de acordes e harmonias. Esta liberdade da qual fala Arismar vai muito além da composição em si e possui implicações estéticas, pois permite que cada instrumentista ou músico envolvido numa performance colabore de maneira significativa para o resultado final, participando quase como um co-criador daquela música.

Como se sabe, na música popular a composição original não se fixa com demasiada rigidez. Na escrita, leitura, interpretação, arranjo ou improvisação que se pratica na música popular, tudo isso – acordes, notas, tessituras, divisões rítmicas, articulações, dinâmicas, quantidades, qualidades, inversões e configurações dos acordes, tensões, instrumentação, andamentos, a tonalidade ou mesmo a modalidade (maior, menor, etc.) da obra, etc. – se modifica a cada singular recriação. (FREITAS, 2010)

Assim sendo, outra importante característica intrínseca a esta prática musical e, ao que parece em razão da grande influência do jazz americano, sofrida ao longo de seu desenvolvimento, é a utilização da improvisação como ferramenta de expressividade por parte de seus realizadores. Para muitos músicos instrumentistas, a improvisação é em si o grande propósito da performance, seu verdadeiro ápice. Dificilmente um músico que não possua tal

⁸ De outside, termo que designa no jazz e sobretudo na improvisação, um distanciamento da harmonia original por parte do improvisador quando se intenciona a busca por uma sonoridade áspera e tensa construída sobretudo através de notas que se encontram “fora” do campo harmônico ou da tonalidade em questão.

habilidade consegue transitar em meio a esta linguagem ou participa efetivamente desta comunidade.

Ao se pensar numa música instrumental praticada no Brasil, pode-se obviamente adentrar ao âmbito da discussão acerca das características que a tornam própria, nativa, brasileira e que identificam um grupo ou comunidade praticante. Entretanto, não se pretende com esta pesquisa avançar neste campo, sendo o foco de interesse a prática da música instrumental em si mesma e seu desenvolvimento através do acordeão de 120 baixos, objetivando suas possibilidades de formações acordais.

Sem a pretensão de definir ou conceituar um gênero ou estilo musical, acredita-se, a partir de todas as colocações e considerações, que tenha sido possível delinear o que se chamou de música instrumental, aquela que permeia e ambienta a presente pesquisa. Uma música viva, dinâmica, que se transforma nas mãos das muitas gerações de músicos instrumentistas e se fortalece com o passar dos anos; de carácter urbano⁹ que, assim como outras músicas com características e apelos comerciais muito mais proeminentes, também se utiliza de processos tecnológicos e midiáticos para sua produção e difusão. Uma música praticada em diferentes contextos e cenários, que movimenta economicamente um mercado e que dialoga com outras músicas, outras linguagens.

⁹ Entendemos como música popular urbana uma música mediatizada, massiva e modernizante. Mediatizada nas relações música/público, através da indústria e da tecnologia; e música/músico, que recebe sua arte principalmente através de gravações. É massiva, pois chega a milhões de pessoas de forma simultânea, globalizando sensibilidades locais e criando alianças supra-sociais e supra-nacionais. É moderna, por sua relação simbiótica com a indústria cultural, a tecnologia e as comunicações, de onde desenvolve sua capacidade de expressar o presente, tempo histórico fundamental para a audiência [...] que a sustenta. (GONZALEZ, Juan Pablo apud FREITAS, 2010, p. xxxiii).

3.3 Organologia do acordeão

O termo acordeão ou acordeon é amplamente utilizado em alusão a uma série de aerophones¹⁰ portáteis de palhetas livres, segundo o sistema de classificação de instrumentos musicais Hornbostel-Sachs¹¹.

¹⁰ Termo geral que se refere a um grupo de instrumentos musicais que produzem seu som através das vibrações de uma coluna de ar. Os aerophones formam uma das quatro classes de instrumentos na classificação hierárquica concebido por EM von Hornbostel e C. Sachs [...]. Seu sistema [...] é amplamente utilizado hoje, divide os instrumentos em grupos que empregam ar, cordas, membranas ou materiais sonoros para produzir sons. [...]. Cada categoria é subdividida de acordo com as características mais detalhadas de um instrumento. Um código numérico, semelhante às marcas de classe do sistema de classificação de biblioteca decimal Dewey [412.121 é a classificação numérica do acordeão no sistema], indica a estrutura física e função do instrumento. (BROWN; PALMER. 2016).

¹¹ É um sistema de classificação dos instrumentos musicais criado por Erich Moritz von Hornbostel e Curt Sachs. Baseia-se na maneira através da qual um instrumento produz o som. [...] é o sistema mais amplamente aceito de classificação de instrumentos musicais usados por organólogos e etnomusicólogos. Sua primeira publicação data de 1914 com uma tradução para o Inglês revisto em 1961 [...] classifica os instrumentos em quatro categorias principais: idiophones, aerophones, cordophones e membranophones. A quinta categoria [eletrofones] é uma revisão posterior para incluir as mais recentes tecnologias em performance musical (HORNBOSTEL-SACHS, 2015). A respeito da importância que tem para a classificação dos instrumentos, a maneira através da qual a produção do som ocorre, a autora Helen Myers diz: “O que vibra? Como vibra? Estas são as primeiras perguntas a serem respondidas na classificação de quaisquer instrumentos musicais. Os dados referem-se ao tipo de material envolvido na vibração, a forma como ele é definido [...] e a estrutura do instrumento”. (MYERS, p. 254). Para Myers, esses dados definem organologicamente o instrumento e possibilitam qualquer pessoa de identifica-lo.

As características comuns do acordeão incluem (figura 2):

- i. uma peça em forma rectangular [constituída em sua grande totalidade de madeira, porém podendo conter partes em metal e plástico] afixado ao corpo do instrumentista por meio de correias nas mãos e/ou nos ombros
- ii. teclados mecânicos em ambos os lados posicionados paralelamente ao corpo do instrumentista, manipulados pelos dedos das mãos do mesmo para acionar os sons. Na mão direita podem ser de teclas como as de um piano ou de botões e, na mão esquerda de botões denominado de maneira geral baixos [ou botoneira]
- iii. um fole dobrado ou sanfonado que conecta os teclados, o qual induz o fluxo de ar que passa através das palhetas internas. Este, o fole, move-se horizontalmente abrindo e fechando e assim é controlado através da pressão exercida pelo braço do instrumentista, movimento este que regula a intensidade do som emitido.

FIGURA 2



Acordeão de 120 baixos da marca italiana Cantonelli, instrumento usado pelo autor durante a pesquisa.

3.4 Construção

A descrição a seguir refere-se à de um acordeão profissional de 120 baixos [full size],

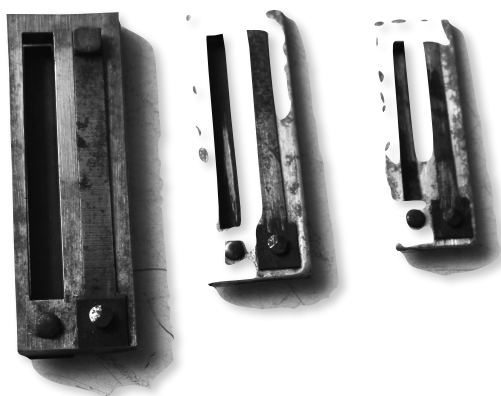
com 41 teclas e 11 registros, que assemelha-se ao instrumento utilizado no decorrer deste estudo. Embora existam muitos modelos com diferentes tamanhos e formatos, o princípio da construção é o mesmo em todos eles.

O som do acordeão é produzido por palhetas livres, ou seja, palhetas que vibram com a passagem do ar livremente, produzindo assim um determinado som, sem haver a necessidade de tocar [encostar] qualquer outra parte do instrumento ou do corpo do instrumentista, diferentemente das palhetas utilizadas nos instrumentos de sopro, por exemplo, em que para se produzir o som, o instrumentista deve encostar na palheta a sua boca, lábios ou língua.

No caso dos instrumentos de sopro, o volume de ar presente no instrumento é induzido pela vibração de uma lingueta muito fina denominada palheta que pode ser tanto mais estreito [free reeds] ou mais larga [beaten reeds] do que a abertura no tubo concebido para recebê-la. Os tubos de alguns órgãos tais como o órgão de boca Sul-Africano [...] e a estrutura interna da gaita ou do acordeão estão equipados com palhetas livres [...] (DOURNON ; GENEVIÈVE, p. 22).

Estas palhetas são feitas de aço temperado e afixadas [rebitadas] em uma pequena placa de liga de alumínio. A placa contém duas ranhuras em cada uma das faces do mesmo tamanho que as palhetas, para que se possa encaixá-las uma de cada lado.

FIGURA 3

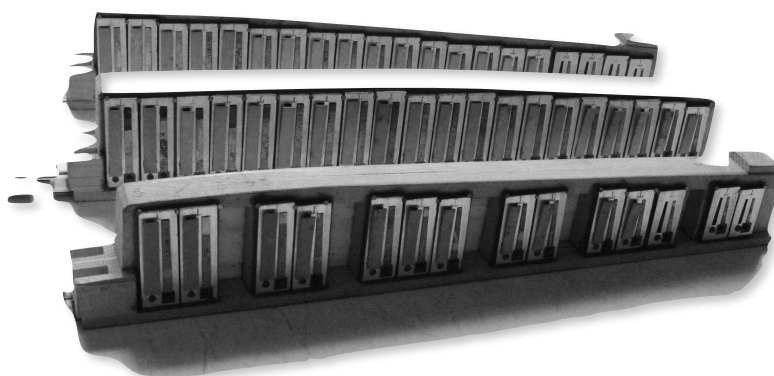


palhetas livres de aço temperado

O conjunto de palhetas é então afixado de maneira ordenada [correspondendo a cada uma das notas do teclado] em um bloco de madeira denominado castelo. Dependendo do

modelo do acordeão, cerca de até seis castelos são colocados na carcaça do instrumento, só na região aguda. O teclado do lado direito está conectado em um ângulo reto à caixa de madeira [carcaça]. Os castelos bem como todo o mecanismo de chaveamento [troca dos timbres] dos registros, estão localizados no interior do fole e conectados ao instrumento.

FIGURA 4



castelos

FIGURA 5

castelos já conectados ao corpo do instrumento



Ao se pressionar uma tecla do teclado do lado direito, o mecanismo é acionado e uma chave referente à nota que foi pressionada é levantada de tal maneira a permitir que o ar passe através do castelo para acionar aquela determinada palheta. Neste sentido, o fluxo de ar é criado pelo movimento de abrir ou fechar do fole. Todo este mecanismo de acionamento do teclado normalmente é coberto e protegido por uma grade [também denominado tampo] que pode ser de metal, madeira ou plástico, e que permite a passagem de ar bem como a do som.

FIGURA 6



teclado e seu mecanismo

O lado oposto, o dos baixos na mão esquerda, é igualmente construído sendo que as chaves correspondentes aos botões acionados pela mão esquerda do instrumentista, são conectadas por hastes e alavancas, formando uma complexa malha de hastes finas feitas de metal.

FIGURA 7



malha de hastes feitas de metal acionadoras dos baixos

Ainda no lado esquerdo, uma correia [bass strap] é colocada por sobre o comprimento total da placa que protege e cobre o mecanismo dos baixos, além de uma válvula de escape

de ar, pressionada com o polegar permitindo que o fole possa se abrir ou fechar silenciosamente quando desejado.

FIGURA 8

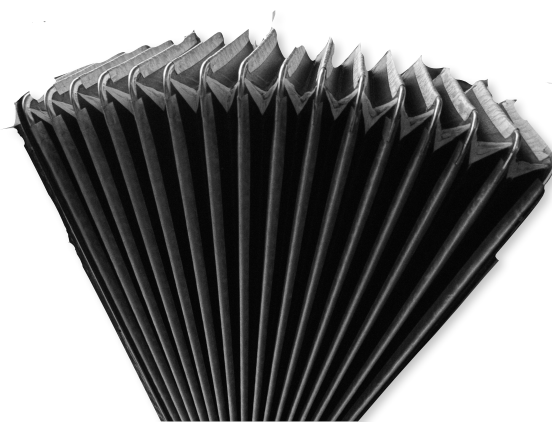


castelos dos baixos

Praticamente toda a família de acordeões é constituída a partir de uma estrutura de madeira em formato de uma caixa retangular dividida em duas partes [lados direito e esquerdo do instrumento] revestidas de uma camada de celulóide [plástico derivado da nitrocelulose que possui múltiplas aplicações na indústria: artigos de toalete, brinquedos, filmes fotográficos, etc] ou de madeira folheada, ornamentada com incrustações, gravuras, pintura ou outros processos de acabamento. Menos comumente, a carcaça dos instrumentos é construída com liga de alumínio, em sua totalidade ou parcialmente. Alguns outros são feitos de plástico rígido de alta densidade com características de ressonância. A qualidade da madeira ou a escolha da natureza de quaisquer outros materiais no processo de construção do instrumento influenciam diretamente na qualidade sonora e timbrística, além de estarem também relacionados a fatores importantes como estabilidade, durabilidade e o peso resultante. Já a sua decoração ou ornamentação, em geral, pouco impacto tem sobre a sonoridade do instrumento.

Os foles são construídos de papel cartolina ou papelão, dobrados e colados com reforços de couro macio em cada canto interno além de protetores de metal em forma de cantoneira em “L” em cada um dos cantos externos. Uma pequena armação de metal localizada nas duas extremidades conectam as correias que sustentaram o instrumento no corpo do músico. Couro macio ou espuma de borracha inseridos entre o fole e as duas carcaças, mantém o instrumento hermeticamente vedado. Travas internas ou fivelas externas com botões de pressão, travam o fole quando não em uso.

FIGURA 9



fole

Os diferentes sons [timbres] do acordeão referem-se à quantidade de castelos [fileira de palhetas também denominadas voz ou vozes] existentes no interior do instrumento, e que possuem uma mesma característica ou particularidade timbrística. Estas vozes são identificadas de maneira semelhante à classificação encontrada nos órgãos de tubo, que se utiliza da unidade de medida pés^{12 13}.













Neste sentido, a voz fundamental do acordeão que soa na mesma oitava do texto musical é denominada 8' [lê-se oito pés]. Esta voz normalmente é a primeira fileira de palhetas [castelo] a ser afinada e a qual, conseqüentemente, servirá como referência para a afinação posterior de todo o instrumento, de todos os outros castelos.

¹² Pé ou pés [no plural, símbolo: ft ou '], é uma unidade de medida de comprimento que equivale aproximadamente 30,5 cm ou 12 polegadas. Utilizado sobretudo na aviação, é muito comum no Reino Unido, Estados Unidos e Canadá.

¹³ Por cada cor sonora [timbre] que um dado Órgão dispõe, está associado um tubo para cada tecla. Podem existir entre 1 e mais de 100 cores sonoras em grandes Órgãos, é como ter 100 instrumentos diferentes à disposição. Na caixa do Órgão, os tubos organizam-se em filas [ranks], de acordo com essas cores sonoras. Para colocar em funcionamento essas filas, o organista aciona um puxador ou interruptor chamando registro ou voz [stops] [...]. Cada registro de um órgão tem como atributo um número que nos informa a altura a que ele soa em relação ao texto musical escrito. O registro [ou registros] rotulado de 8 pés [8'] soam à altura real do texto musical, ou seja, na mesma oitava que escrito. O número 8 foi adotado pois refere-se ao tamanho real do tubo maior medido em pés, correspondente ao dó grave, de um registro do tipo Principal 8', que por sua vez possui uma extensão de 8 pés, ou seja, cerca de 2 metros e meio de altura. Os registros de 8' constituem a base sonora do órgão, podendo também misturarem-se a outros registros para enriquecer o timbre. [...] um registro de 4 pés soa uma oitava acima do texto musical [super-oitava], um de 2' soa duas oitavas acima, um de 16' soa uma oitava abaixo [suboitava], e assim por diante, [...] (MOTA, 2000)

Além da identificação numérica, é comum se encontrar uma associação das vozes do acordeão a nomes de alguns instrumentos musicais que possuam características que remetem ao timbre destas vozes: clarineta, piccolo, fagote, violino, órgão, oboé, etc.

FIGURA 10

| | | |
|---|------------------------|--------------|
|  | Piccolo | 4' |
|  | Clarinet | 8' |
|  | Bassoon | 16' |
|  | Oboe | 4'+8' |
|  | Violin | 8'+8' |
|  | Musette (Imitation) | 4'+8'+8' |
|  | Musette (Authentic) | 8'+8'+8' |
|  | Organtype (Organ) | 4'+16' |
|  | Harmonium | 4'+8'+16' |
|  | Bandoneón | 8'+16' |
|  | Accordion | 8'+8'+16' |
|  | Master | 4'+8'+8'+16' |

Identificação das vozes do instrumentos com seu nome e combinação de registros.

Fonte: www.wikipedia.com (2015)

A emissão individual de uma voz ou a combinação com outras vozes irão então compor e fornecer a diversa gama de sons, bem como a extensão total do instrumento. Tais sons podem ser selecionados através da utilização de chaves acionadoras, os registros, que ficam dispostas geralmente acima do teclado direito e/ou esquerdo, distribuídas ao longo do instrumento. Os acordeões profissionais podem conter até 6 castelos na região aguda principalmente aqueles que oferecem registros que incluem o tremolo ou a musette¹⁴.

A variedade dos instrumentos que possuem fole é vasta de maneira tal que seu nome, formato e técnica podem ser muito diferentes uns dos outros. De maneira geral, todos eles se fazem presentes no campo da música popular dialogando com suas tradições e culturas. Apenas a título de constatação, apesar de o acordeão de 120 baixos ser o mais difundido e o mais utilizado no Brasil, há ainda na música brasileira mais dois modelos de instrumentos de fole que possuem botões e não o teclado [semelhante ao piano] na mão direita. Estes são:

- I. o acordeão ou sanfona de 8 baixos, instrumento comum na música do nordeste
- II. a gaita ponto, instrumento comum na música gaúcha

¹⁴ O efeito ondulante também chamado de tremolo [semelhante ao timbre Voix Celestes do órgão de tubos], resultado da diferença de afinação entre dois sons de mesma oitava [geralmente 8^ª] ocasionando assim um batimento, pode ser encontrado em muitos acordeões. Entretanto, o típico e característico efeito encontrado, a princípio nos acordeões franceses, é conhecido como musette e resulta da diferença de afinação de três sons, sendo: as vozes externas, agudo e grave, ligeiramente desafinadas em relação à voz do centro, que terá a afinação plana ou pura.

4 CAPÍTULO III

No capítulo a seguir, propõe-se um recorte expondo o que se apresentou como o problema de pesquisa ao longo do processo de estudo e preparação de repertório: as possibilidades de [re]combinações dos baixos do acordeão de maneira que seja possível representar os acordes e suas tensões na mão esquerda. Aqui também encontram-se as figuras que irão ilustrar as formações dos acordes, bem como os estudos que resultaram de todo o processo.

A ideia simplista de que os baixos do acordeão possuem uma função de acompanhador de melodias executadas pela mão direita, e para tanto realiza linhas rítmicas que se limitam a executar harmonias resultantes da combinação do baixo pedal e dos baixos harmônicos referenciados entre si, não valerá para um repertório que se utiliza de harmonias onde é intrínseco a participação de suas tensões no processo harmônico. Neste sentido, além do carácter acompanhador, os baixos agora assumirão também importante papel na construção da textura harmônica gerada pelos acordes e suas tensões, colaborando para a que sonoridade resultante seja condizente ao que se espera da linguagem musical instrumental.

4.1 O Acordeão e seus 120 baixos

Também denominado sanfona, cordiona, acordiona, gaita ou simplesmente fole, o acordeão de 120 baixos se faz presente na música popular brasileira em gêneros e estilos musicais que, de uma maneira geral, têm suas raízes no regionalismo. Apesar de ressurgir aos olhos do grande público nas últimas décadas no cenário da música pop comercial urbana - em bandas e grupos musicais como parte das suas possibilidades timbrísticas - a presença do instrumento na música popular brasileira se consolida efetivamente nos trios de forró do nordeste, nos grupos de música tradicional gaúcha, nas rodas de choro carioca e na música

caipira do centro-oeste. Capaz de abranger as funções rítmica, melódica e harmônica - por vezes simultaneamente -, o versátil instrumento figura ora como solista e protagonista em dado contexto musical ora como acompanhador nas mais diversas formações instrumentais. Parte significativa do repertório proveniente dos gêneros e estilos supracitados, constitui-se de harmonias triádicas¹⁵ e/ou inversões destas tríades sem alcançar as tensões harmônicas dos acordes: nonas, décimas primeiras e décimas terceiras. Pode-se afirmar, de modo geral, que tal repertório é condizente no que se refere à disposição bem como à formação dos acordes na parte dos baixos do instrumento [lado esquerdo] pois, num primeiro momento, permite-se a construção - ainda que estruturalmente simples - de quatro tipos básicos de acordes: maior, menor, sétima da dominante e diminuto. Este conjunto de acordes sustenta as bases da limitada prática harmônica proposta pela escola tradicional do acordeão - onde são considerados exclusivamente acordes referenciados [ver rodapé ¹⁹] a uma determinada nota pedal ou baixo, assim como acordes vizinhos próximos de quinta ascendente ou descendente onde a distribuição das vozes não é levada em consideração. Todavia, ao se debruçar sobre outros territórios musicais em que prevalece um repertório onde há uma demanda intrínseca por formações de acordes de quatro [tétrades¹⁶] ou mais vozes [quando da utilização das tensões¹⁷], harmonias cromáticas, não-tonais, ritmo harmônico irregular, além de improvisações que devem ser realizadas sobre estas muitas harmonias, o acordeonista se depara com a necessidade de reinventar-se enquanto instrumentista e de reavaliar a concepção harmônica do instrumen-

¹⁵ Harmonias triádicas ou estruturas triádicas apontam para as tríades, que são os acordes constituídos de apenas três vozes: fundamental, terça e quinta. Tais acordes, após os intervalos, são as formações mais elementares no desenvolvimento do processo harmônico. Em se tratando do acordeão e sua parte esquerda, a dos baixos, encontram-se ali tais acordes prontos, ou seja, alguns dos baixos [da fileira dos acordes, ver Figura11] quando pressionados individualmente, soam três vozes.

¹⁶ Acordes que contêm em sua estrutura edificante quatro vozes, sendo elas: a fundamental, a terça, a quinta e a sétima, ou sexta, nas qualidades maior, menor, dominante, semi-diminuto e diminuto.

¹⁷ Tensões ou extensões harmônicas são aquelas notas que completam o processo de desenvolvimento ou complementação do acorde a partir da téttrade: 9^a, 11^a e 13^a. Teoricamente existentes em todos os tipos de acordes porém não necessariamente utilizadas a todo instante. Na prática da linguagem da música popular é comum o uso ou a manipulação de tais notas pelo intérprete.

to como um todo, dada a construção e disposição excessivamente tonal¹⁸ encontrada sobretudo na parte dos baixos do acordeão.

4.2 Os baixos

A parte esquerda do acordeão, denominada botoneira ou baixos, é estruturada por duas linhas paralelas de notas pedais [ou baixos pedais], sendo a primeira delas chamada de linha ou fileira dos contra-baixos e a segunda linha ou fileira dos baixos, além de outras quatro fileiras oblíquas onde se encontram os acordes [baixos harmônicos] com as seguintes qualidades: maior, menor, sétima da dominante e diminuto, todos referenciados¹⁹ a cada uma dos baixos pedais²⁰ da linha dos baixos - totalizando então os 120 baixos.

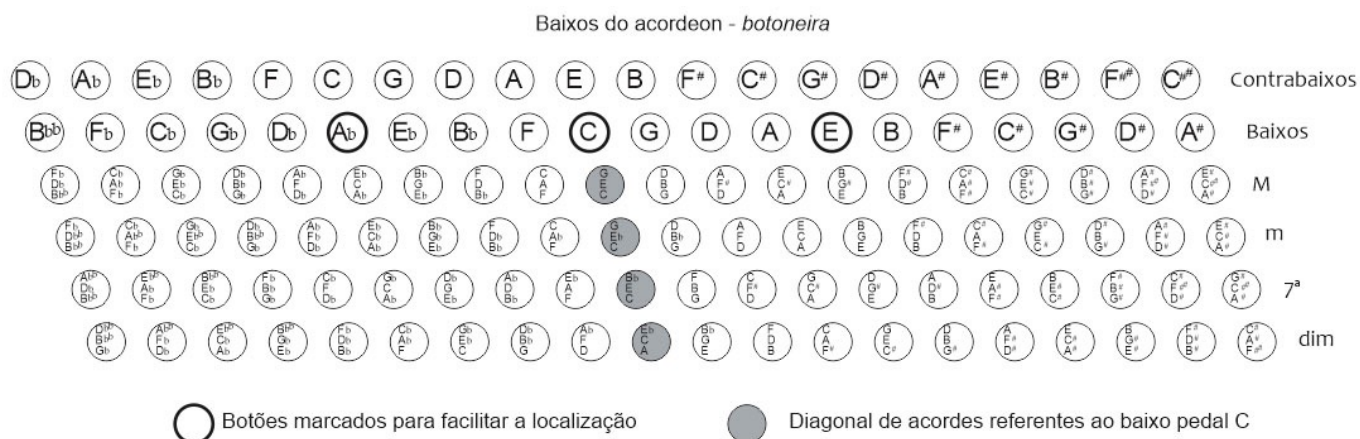
¹⁸ Sobre a relação entre a construção e constituição do instrumento, e sua capacidade de corresponder às tendências estético-musicais do início do século XIX:

"Ainda que se questione a expressão “grande música” é possível perceber que a concertina [tipo de acordeão], ao ser lançada no circuito de consumo, via produção em série, se afastaria dos valores cultivados pela classe dominante européia [...] É importante observar que muitos acordeões foram construídos a partir de uma compreensão tonal [e, não raro, diatônica] da música. Particularmente, o akkordeon de Demian [Em 1829 na Áustria, Cyril Demian requer patente do akkordeon, instrumento que, por seu mecanismo e construção, determina a estrutura básica do acordeão atual] e os instrumentos que o sucedem, propõem um sistema de baixos [botões da mão esquerda] que possibilitam um fácil acompanhamento baseado nas tríades e nas relações de 5ª [tônicas, subdominantes e dominantes]. Desta forma, se o desenvolvimento coerente da música consagrada pela elite culta exigia caminhos não tonais, então os acordeões [...] estavam em situação de dupla desvantagem no tocante às suas possibilidades de aceitação no âmbito da música de concerto: por um lado popularizavam-se pela produção em série, por outro, colocavam-se à margem das proposições estéticas mais progressistas e intelectualizadas, sendo considerados instrumentos folclóricos ou de salão [...]. (THIESEN, 2009, p. 22)

¹⁹ Denomino acordes referenciados os baixos harmônicos [acordes] posicionados na mesma diagonal que o baixo cujo som emitido é a fundamental que os nomeiam. Ou seja, na diagonal do baixo pedal Dó na linha dos contra-baixos encontram-se, nesta ordem, os seguintes acordes ou baixos referenciados: Dó maior [C], Dó menor [Cm], Dó com 7ª [C7], Dó diminuto [C°]. Conseqüentemente os acordes não-referenciados seriam aqueles que resultam da combinação de pelo menos um baixo harmônico e um baixo pedal não referentes entre si. (Ver Figura 11)

²⁰ Baixos pedais são aqueles botões que emitem um único som e estão localizadas nas fileiras dos baixos e dos contra-baixos. Já os baixos harmônicos são aqueles botões que emitem mais de um som [em geral três sons] e estão localizadas nas diagonais de seus respectivos baixos que os nomeiam [que representam suas fundamentais].

FIGURA 11



Entende-se a partir da figura 11 que os acordes encontrados na fileira oblíqua de Dó [C] são de fácil acesso para o instrumentista. Isto ocorre em razão da disposição anatômica²¹ dos baixos que foram estruturados de acordo com o posicionamento da mão esquerda do instrumentista.

Porém, ao se deparar com um repertório ou linguagem musical na qual a demanda por acordes que se utilizam de suas tensões é grande, e na qual a harmonia sequer pode ser compreendida se não através das vozes altas [tensões] dos acordes, se faz necessário um outro entendimento, uma reflexão sobre como realizar tais harmonias neste instrumento a partir da recombinação dos baixos.

Este conjunto de formações de acordes em que se utiliza a combinação de baixos não referenciados, irá permitir que o acordeonista amplie o seu mapa mental²² e passe a enxergar novas possibilidades no que diz respeito a formação de acordes complexos e mais completos, suas tensões, bem como o acesso a tonalidades distantes a partir da linha dos contra baixos.

²¹ Sem adentrar no mérito do dedilhado da mão esquerda do acordeão, é importante ressaltar que, ao se posicionar o 3º ou 4º dedos [a numeração dos dedos seguem de 1 a 5 sendo o polegar o dedo 1 e o dedo mínimo o 5] no baixo pedal dó [C], por exemplo [localizado na linha dos baixos de acordo com a Figura 1], o acesso aos baixos harmônicos referenciados à este pedal realizado com o 3º ou 2º dedo, torna-se fácil e ocorre naturalmente em função do posicionamento da mão.

²² Comente a visualização dos baixos se dá sob o ponto de vista do observador. Por essa razão as figuras aqui anexadas mostram a mão do acordeonista deste ponto de vista sendo inclusive, de grande utilidade pedagógica aos acordeonistas e professores. Entretanto, como não é possível para o acordeonista visualizar sua própria mão nos baixos do acordeão durante a performance, denomino mapa mental a ideia visual que este constrói mentalmente para que, a partir ao tato, seja possível o instrumentista se localizar entre os 120 botões. Este mapa nada mais é do que a mentalização da imagem apresentada na figura 11, porém o ponto de vista é o do próprio instrumentista que empunha o acordeão.

4.3 Formações

As figuras apresentadas a seguir são compostas de três partes: uma representação do baixos [como mostrado na figura 11] indicando os botões que devem ser pressionados para se realizar o acorde em questão, uma foto que ilustra a mão do acordeonista ao posicionar os dedos sobre os baixos e, por fim, a representação musical do acorde, escrito em clave de fá junto de sua cifra. Também foi acrescentado a cada uma das imagens um pequeno comentário indicando as combinações utilizadas naquela formação.

Os acordes foram agrupados de maneira que fosse possível interpretá-los de acordo com as seguintes qualidades: maiores, menores, sétimas da dominante, semi-diminutos e diminutos. As formações que não se enquadram diretamente nas classificações anteriores, *voicings* que sugerissem mais de uma interpretação, policordes²³ e estruturas superiores [*upper structures*]²⁴ foram agrupadas na última parte denominada “outros acordes”.

4.4 Considerações

- As estruturas acordais que resultam da [re]combinação dos baixos podem ser de quatro, cinco ou seis vozes, ora distintas todas entre si, ora com uma ou duas vozes repetidas
- Sendo o objetivo do autor encontrar no instrumento estruturas harmônicas que melhor representam ou que melhor se aproximam da sonoridade dos acordes e *voicings* comumente utilizados no repertório da música instrumental, não foram considerados aqui as regras nem as diretrizes relativas à teoria da harmonia tradicional, funcional ou mesmo da denominada *jazz theory* no que se refere à construção dos acordes bem

²³ Policordes são formações acordais compostas pela sobreposição de uma ou mais tríades ou tétrades sobre uma base simples ou composta (LIMA, 2006, p. 02). Já em *The Jazz theory book* (LEVINE, 1995, p. 103-110) define os policordes [slash chords] simplesmente como uma tríade sobre um baixo.

²⁴ Segundo Jerry Bergonzi em seu livro *Melodic Structures*, “o agrupamento ou a combinação de diferentes notas de um determinado acorde [...] nos permite gerar tríades dentro deste acorde que são denominadas pelo autor de estruturas superiores [*upper structures*], (BERGONZI, 1994, p. 69-72).

como ordenação de suas vozes

- Todos os exemplos possuem o baixo em C, que por sua vez pode estar na fileira baixos ou na fileira dos contrabaixos [indicado quando necessário].
- Apesar do acorde de sétima da dominante ser uma téttrade, ou seja, possuir em sua estrutura quatro vozes, o botão nos baixos que o representa não emite as quatro vozes e sim três, sendo elas: a fundamental, a 3^a e a 7^a do acorde. Como se percebe, a 5^a é omitida. Mesmo assim, em razão da existência do trítano formado entre a 3^a e a 7^a, a sonoridade resultante evidencia o acorde de sétima da dominante
- Questão semelhante ocorre com o acorde diminuto que, apesar de poder ser representado por uma tríade sem a sua 7^a diminuta, no acordeão, ouvimos ao pressionarmos o baixo que o representa, o acorde com 7^a porém sem sua 5^a diminuta: em C^o as vozes seriam dó, mib e lá. Este caso é interessante pois a sonoridade resultante destas três vozes gera uma estrutura ambígua podendo significar três acordes diferentes: A^o, C^o [sem a 5^a] e Cm6. O contexto harmônico se encarregará de definir um ou outro
- Considera-se de fundamental importância a avaliação do contexto harmônico para que se possa fazer uso de acordes incompletos em casos em que o alcance de dois ou três botões ficaria difícil ou impraticável. Exemplo: o uso de F#/C ao invés de C7+F#M/C ou CM+F#M/C
- O uso de 3 botões pressionados simultaneamente é possível e pode gerar harmonias interessantes como visto nas figuras a seguir. No entanto, deve ser levado em consideração o fato de que, por razões físicas e de construção do instrumento, o baixo do acordeão consome muito mais ar que o teclado, haja visto que a abertura por onde passa o ar é maior nas palhetas graves que nas agudas. Neste sentido o acordeonista deve estar sempre atento ao equilíbrio sonoro entre teclado e baixo e assim decidir naquele instante se o uso dos 3 botões simultâneos é pertinente e não compromete o resultado final
- Há que se considerar a enarmonia que ocorre ao se compor acordes combinando baixos em diferentes posições do instrumento

- Apesar da impossibilidade de se distribuírem as vozes dado as estruturas de três sons previamente já estabelecidas nos baixos harmônicos, muitos dos acordes resultantes dialogam com as teorias modernas das Upper Structures e dos Policordes (LIEBMAN, 1991, p. 32-41; LEVINE, 1995, p. 103-110; BERGONZI, 1994, p. 69-72) gerando sonoridades diversas e interessantes

- Não se considerou a combinação entre duas notas pedais, ou seja, dois ou mais baixos que emitem um único som, pelo fato de estas mesmas notas se encontrarem próximas umas das outras [às vezes na mesma oitava] e numa região muito grave
- Apesar de resultarem da combinação de baixos não referenciados, também foram excluídas as inversões triádicas tais como: Ab/C, F/C

4.5 Critérios

- Ainda que possíveis de serem alcançados pela mão do acordeonista, não foram considerados estruturas harmônicas que resultam de ou se desenvolvem sobre pedais, tais como: Eb7/C
- Apesar de complementar de maneira significativa as harmonias geradas pelos baixos do acordeão, não foi considerada a utilização da mão direita visto que o objetivo deste trabalho concentra-se na mão esquerda do instrumentista. Não obstante, deve-se ter em mente que é comum e fundamental a utilização complementar da mão direita no processo de desenvolvimento harmônico no acordeão
- Foram consideradas apenas as combinações ou policordes que mais se aproximassem dos acordes completos, com ao menos uma tensão harmônica
- Foram excluídos os acordes referenciados óbvios, ou seja, os acordes de mesma diagonal que possuem sua fundamental na linha dos baixos, como por exemplo: CM, Cm, C7 e C°
- Sobre o sistema de cifragem adotado:
 - A utilização do símbolo (+) indica somente a adição de acordes, ou seja, quando dois ou mais botões serão pressionados simultaneamente. O conceito de aumentado quando envolve um intervalo, será indicado através do símbolo (#): por exemplo, CM7(#5)

- A expressão maj [major], indica que o acorde é maior e possui sua sétima maior
- A sétima quando indicada isoladamente sempre será menor: C7, Cm7, Cm7(b5)
- A letra M em maiúsculo após o numeral 7 indica somente a qualidade maior deste intervalo considerando que a qualidade do acorde já foi determinada anteriormente: Exemplos: Cm7M [acorde de Dó menor com a 7ª maior] ou C°7M [acorde de Dó diminuto com a 7ª maior]

4.5.1 Acordes maiores

FIGURA 12

Diagrama de acordes para contrabaixo, Baixos, M, m, 7ª e dim.

Contrabaixos: Db, Ab, Eb, Bb, F, C, G, D, A, E, B, F#, C#, G#, D#, A#, E#, B#, F##, C##

Baixos: Bbb, Fb, Cb, Gb, Db, Ab, Eb, Bb, F, C, G, D, A, E, B, F#, C#, G#, D#, A#

M: F# D# B# C# A# F# B# G# D# A# E# B# F## C##

m: F# D# B# C# A# F# B# G# D# A# E# B# F## C##

7ª: A# F# D# B# C# A# F# B# G# D# A# E# B# F## C##

dim: D# B# G# E# C# A# F# B# G# D# A# E# B# F## C##



C maj

Combinação de C [pedal] + Em

FIGURA 13

Diagrama de acordes para contrabaixo, Baixos, M, m, 7ª e dim.

Contrabaixos: Db, Ab, Eb, Bb, F, C, G, D, A, E, B, F#, C#, G#, D#, A#, E#, B#, F##, C##

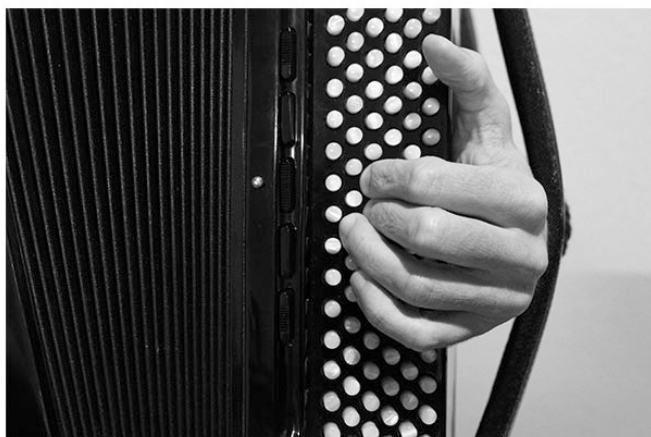
Baixos: Bbb, Fb, Cb, Gb, Db, Ab, Eb, Bb, F, C, G, D, A, E, B, F#, C#, G#, D#, A#

M: F# D# B# C# A# F# B# G# D# A# E# B# F## C##

m: F# D# B# C# A# F# B# G# D# A# E# B# F## C##

7ª: A# F# D# B# C# A# F# B# G# D# A# E# B# F## C##

dim: D# B# G# E# C# A# F# B# G# D# A# E# B# F## C##



C maj(9)

Combinação de C [pedal] + C maior + G maior

FIGURA 26

D_b A_b E_b B_b F C G D A E B F[#] C[#] G[#] D[#] A[#] E[#] B[#] F[#] C[#] M Contrabaixos
B_{bb} F_b C_b G_b D_b A_b E_b B_b F C G D A E B F[#] C[#] G[#] D[#] A[#] Baixos
F_b D_b B_b C_b A_b E_b G_b F_b D_b C_b A_b E_b G_b F_b

4.5.5 Acordes diminutos

FIGURA 36

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|--|--|--|--|--|--|---|--|--|--|--|--|--|---|--|--|--|--|--|----------------|
| D_b | A_b | E_b | B_b | F | C | G | D | A | E | B | F[#] | C[#] | G[#] | D[#] | A[#] | E[#] | B[#] | F^{#^o} | C^{#^o} | Contrabaixos |
| B_{bb} | F_b | C_b | G_b | D_b | A_b | E_b | B_b | F | C | G | D | A | E | B | F[#] | C[#] | G[#] | D[#] | A[#] | Baixos |
| F_b D_b B_{bb} | C_b A_b F_b | G_b E_b C_b | D_b B_b G_b | A_b F_b D_b | E_b C_b A_b | B_b G_b E_b | F_b D_b B_{bb} | C_b A_b F_b | G_b E_b C_b | D_b B_b G_b | A_b F_b D_b | E_b C_b A_b | B_b G_b E_b | F_b D_b B_{bb} | C_b A_b F_b | G_b E_b C_b | D_b B_b G_b | A_b F_b D_b | E_b C_b A_b | M |
| F_b D_b B_{bb} | C_b A_b F_b | G_b E_b C_b | D_b B_b G_b | A_b F_b D_b | E_b C_b A_b | B_b G_b E_b | F_b D_b B_{bb} | C_b A_b F_b | G_b E_b C_b | D_b B_b G_b | A_b F_b D_b | E_b C_b A_b | B_b G_b E_b | F_b D_b B_{bb} | C_b A_b F_b | G_b E_b C_b | D_b B_b G_b | A_b F_b D_b | E_b C_b A_b | m |
| A_b D_b B_{bb} | E_b A_b F_b | B_b E_b C_b | F_b B_b G_b | C_b F_b D_b | G_b C_b A_b | D_b G_b E_b | A_b D_b B_{bb} | E_b A_b F_b | B_b E_b C_b | F_b B_b G_b | C_b F_b D_b | G_b C_b A_b | D_b G_b E_b | A_b D_b B_{bb} | E_b A_b F_b | B_b E_b C_b | F_b B_b G_b | C_b F_b D_b | G_b C_b A_b | 7 ^a |
| D_b B_{bb} G_b | A_b D_b F_b | E_b A_b C_b | B_b E_b G_b | F_b B_b D_b | C_b A_b F_b | G_b E_b C_b | D_b B_b G_b | A_b D_b F_b | E_b A_b C_b | F_b B_b G_b | C_b A_b F_b | G_b E_b C_b | D_b B_b G_b | A_b D_b F_b | E_b A_b C_b | F_b B_b G_b | C_b A_b F_b | G_b E_b C_b | D_b B_b G_b | dim |



C^o

Combinação de C [pedal no contrabaixo] + F# diminuto
[* esta formação gera o acorde diminuto completo]

FIGURA 37A

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|--|--|--|--|--|--|---|--|--|--|--|--|--|---|--|--|--|--|--|----------------|
| D_b | A_b | E_b | B_b | F | C | G | D | A | E | B | F[#] | C[#] | G[#] | D[#] | A[#] | E[#] | B[#] | F^{#^o} | C^{#^o} | Contrabaixos |
| B_{bb} | F_b | C_b | G_b | D_b | A_b | E_b | B_b | F | C | G | D | A | E | B | F[#] | C[#] | G[#] | D[#] | A[#] | Baixos |
| F_b D_b B_{bb} | C_b A_b F_b | G_b E_b C_b | D_b B_b G_b | A_b F_b D_b | E_b C_b A_b | B_b G_b E_b | F_b D_b B_{bb} | C_b A_b F_b | G_b E_b C_b | D_b B_b G_b | A_b F_b D_b | E_b C_b A_b | B_b G_b E_b | F_b D_b B_{bb} | C_b A_b F_b | G_b E_b C_b | D_b B_b G_b | A_b F_b D_b | E_b C_b A_b | M |
| F_b D_b B_{bb} | C_b A_b F_b | G_b E_b C_b | D_b B_b G_b | A_b F_b D_b | E_b C_b A_b | B_b G_b E_b | F_b D_b B_{bb} | C_b A_b F_b | G_b E_b C_b | D_b B_b G_b | A_b F_b D_b | E_b C_b A_b | B_b G_b E_b | F_b D_b B_{bb} | C_b A_b F_b | G_b E_b C_b | D_b B_b G_b | A_b F_b D_b | E_b C_b A_b | m |
| A_b D_b B_{bb} | E_b A_b F_b | B_b E_b C_b | F_b B_b G_b | C_b F_b D_b | G_b C_b A_b | D_b G_b E_b | A_b D_b B_{bb} | E_b A_b F_b | B_b E_b C_b | F_b B_b G_b | C_b F_b D_b | G_b C_b A_b | D_b G_b E_b | A_b D_b B_{bb} | E_b A_b F_b | B_b E_b C_b | F_b B_b G_b | C_b F_b D_b | G_b C_b A_b | 7 ^a |
| D_b B_{bb} G_b | A_b D_b F_b | E_b A_b C_b | B_b E_b G_b | F_b B_b D_b | C_b A_b F_b | G_b E_b C_b | D_b B_b G_b | A_b D_b F_b | E_b A_b C_b | F_b B_b G_b | C_b A_b F_b | G_b E_b C_b | D_b B_b G_b | A_b D_b F_b | E_b A_b C_b | F_b B_b G_b | C_b A_b F_b | G_b E_b C_b | D_b B_b G_b | dim |



B/C

Combinação de C [pedal] + B maior

FIGURA 37B

Diagrama de acordes para contrabaixo e baixos:

Contrabaixos: D_b, A_b, E_b, B_b, F, C, G, D, A, E, B, F[#], C[#], G[#], D[#], A[#], E[#], B[#], F[#], C[#]

Baixos: B_{bb}, F_b, C_b, G_b, D_b, A_b, E_b, B_b, F, C, G, D, A, E, B, F[#], C[#], G[#], D[#], A[#]

M: F_b D_b B_b, C_b A_b F_b, G_b E_b C_b, D_b B_b G_b, A_b F_b D_b, E_b C_b A_b, B_b G_b E_b, F D B, C A F, G E C, D B G, A F D, E C A, B G E, F[#] D[#] B, C[#] A[#] F[#], G[#] E[#] C[#], D[#] B[#] G[#], A[#] F[#] D[#], E[#] C[#] A[#]

m: F_b D_b B_b, C_b A_b F_b, G_b E_b C_b, D_b B_b G_b, A_b F_b D_b, E_b C_b A_b, B_b G_b E_b, F D B, C A F, G E C, D B G, A F D, E C A, B G E, F[#] D[#] B, C[#] A[#] F[#], G[#] E[#] C[#], D[#] B[#] G[#], A[#] F[#] D[#], E[#] C[#] A[#]

7^a: A_b F_b D_b, E_b C_b A_b, B_b G_b E_b, F D B, C A F, G E C, D B G, A F D, E C A, B G E, F[#] D[#] B, C[#] A[#] F[#], G[#] E[#] C[#], D[#] B[#] G[#], A[#] F[#] D[#], E[#] C[#] A[#]

dim: D_b B_b G_b, A_b F_b D_b, E_b C_b A_b, B_b G_b E_b, F D B, C A F, G E C, D B G, A F D, E C A, B G E, F[#] D[#] B, C[#] A[#] F[#], G[#] E[#] C[#], D[#] B[#] G[#], A[#] F[#] D[#], E[#] C[#] A[#]



B/C

Musical notation for B/C chord in bass clef, showing a B major triad with a C pedal point.

acorde anterior

Combinação de C [pedal no contrabaixo] + B maior

FIGURA 38

Diagrama de acordes para contrabaixo e baixos:

Contrabaixos: D_b, A_b, E_b, B_b, F, C, G, D, A, E, B, F[#], C[#], G[#], D[#], A[#], E[#], B[#], F[#], C[#]

Baixos: B_{bb}, F_b, C_b, G_b, D_b, A_b, E_b, B_b, F, C, G, D, A, E, B, F[#], C[#], G[#], D[#], A[#]

M: F_b D_b B_b, C_b A_b F_b, G_b E_b C_b, D_b B_b G_b, A_b F_b D_b, E_b C_b A_b, B_b G_b E_b, F D B, C A F, G E C, D B G, A F D, E C A, B G E, F[#] D[#] B, C[#] A[#] F[#], G[#] E[#] C[#], D[#] B[#] G[#], A[#] F[#] D[#], E[#] C[#] A[#]

m: F_b D_b B_b, C_b A_b F_b, G_b E_b C_b, D_b B_b G_b, A_b F_b D_b, E_b C_b A_b, B_b G_b E_b, F D B, C A F, G E C, D B G, A F D, E C A, B G E, F[#] D[#] B, C[#] A[#] F[#], G[#] E[#] C[#], D[#] B[#] G[#], A[#] F[#] D[#], E[#] C[#] A[#]

7^a: A_b F_b D_b, E_b C_b A_b, B_b G_b E_b, F D B, C A F, G E C, D B G, A F D, E C A, B G E, F[#] D[#] B, C[#] A[#] F[#], G[#] E[#] C[#], D[#] B[#] G[#], A[#] F[#] D[#], E[#] C[#] A[#]

dim: D_b B_b G_b, A_b F_b D_b, E_b C_b A_b, B_b G_b E_b, F D B, C A F, G E C, D B G, A F D, E C A, B G E, F[#] D[#] B, C[#] A[#] F[#], G[#] E[#] C[#], D[#] B[#] G[#], A[#] F[#] D[#], E[#] C[#] A[#]



C^o 7M

Musical notation for C^o 7M chord in bass clef, showing a C major triad with a B7 dominant seventh chord.

Combinação de C [pedal] + B7

4.5.6 Acordes invertidos

FIGURA 39

Diagrama de acordes para contrabaixo com cinco linhas de notas circulares:

- Contrabaixos:** Db, Ab, Eb, Bb, F, C, G, D, A, E, B, F#, C#, G#, D#, A#, E#, B#, F#, C#
- Baixos:** Bbb, Fb, Cb, Gb, Db, Ab, Eb, Bb, F, C, G, D, A, E, B, F#, C#, G#, D#, A#
- M:** F# Db Bbb, C# Ab Fb, G# Eb Cb, D# Bb Gb, Ab F Db, Eb C Ab, Bb G Eb, F Db Bb, C Ab F, G Eb C, D Bb G, A F D, E C A, B G E, F# D B, C# A F#, G# Eb C#, D# B G#, A# F# D#, E# C# A#
- m:** F# Db Bbb, C# Ab Fb, G# Eb Cb, D# Bb Gb, Ab F Db, Eb C Ab, Bb G Eb, F Db Bb, C Ab F, G Eb C, D Bb G, A F D, E C A, B G E, F# D B, C# A F#, G# Eb C#, D# B G#, A# F# D#, E# C# A#
- 7ª:** A# F# Bbb, E# Ab Fb, B# Eb Cb, F# Bb Gb, C# F Db, G# C Ab, D# G Eb, Ab D Bb, Eb A F, Bb G C, F B G, C F D, G C A, D G E, A D B, E A# F#, B Eb C#, F# D#, G# C# A#
- dim:** D# Bb Gb, A# Fb Db, E# Cb Ab, B# Gb Eb, F# Db Bb, C# Ab F, G# Eb C, D# Bb G, Ab F D, Eb C A, Bb G E, F D B, C A F#, G E C#, D B G#, A F# D#, E# C# A#



Diagrama musical para o acorde **F#m7(b5)/C** na clave de sol baixo:

Notas: C (pedal), A menor, A diminuto.

Combinação de C [pedal] + A menor + A diminuto
[2ª inversão de F#m7(b5) OU 1ª inversão de Am6]

FIGURA 40

Diagrama de acordes para contrabaixo com cinco linhas de notas circulares:

- Contrabaixos:** Db, Ab, Eb, Bb, F, C, G, D, A, E, B, F#, C#, G#, D#, A#, E#, B#, F#, C#
- Baixos:** Bbb, Fb, Cb, Gb, Db, Ab, Eb, Bb, F, C, G, D, A, E, B, F#, C#, G#, D#, A#
- M:** F# Db Bbb, C# Ab Fb, G# Eb Cb, D# Bb Gb, Ab F Db, Eb C Ab, Bb G Eb, F Db Bb, C Ab F, G Eb C, D Bb G, A F D, E C A, B G E, F# D B, C# A F#, G# Eb C#, D# B G#, A# F# D#, E# C# A#
- m:** F# Db Bbb, C# Ab Fb, G# Eb Cb, D# Bb Gb, Ab F Db, Eb C Ab, Bb G Eb, F Db Bb, C Ab F, G Eb C, D Bb G, A F D, E C A, B G E, F# D B, C# A F#, G# Eb C#, D# B G#, A# F# D#, E# C# A#
- 7ª:** A# F# Bbb, E# Ab Fb, B# Eb Cb, F# Bb Gb, C# F Db, G# C Ab, D# G Eb, Ab D Bb, Eb A F, Bb G C, F B G, C F D, G C A, D G E, A D B, E A# F#, B Eb C#, F# D#, G# C# A#
- dim:** D# Bb Gb, A# Fb Db, E# Cb Ab, B# Gb Eb, F# Db Bb, C# Ab F, G# Eb C, D# Bb G, Ab F D, Eb C A, Bb G E, F D B, C A F#, G E C#, D B G#, A F# D#, E# C# A#



Diagrama musical para o acorde **Fmaj(9)/C** na clave de sol baixo:

Notas: C (pedal), C maior, F maior.

Combinação de C [pedal] + C maior + F maior

[2ª inversão do acorde de Fmaj(9)]

FIGURA 41

Diagrama de um teclado de acordeão com as notas do acorde de Fmaj(9) em sua 2ª inversão. As notas são: D^b, A^b, E^b, B^b, F, C, G, D, A, E, B, F[#], C[#], G[#], D[#], A[#], E[#], B[#], F[#], C[#]. As cordas são rotuladas como Contrabaixos, Baixos, M, m, 7ª e dim.



Abmaj(9)/C

Diagrama musical para o acorde Abmaj(9)/C, mostrando as notas Ab, C e Eb no baixo.

Combinação de C [pedal] + Ab maior + Eb maior

[1ª inversão do acorde de Abmaj(9)]

[Este acorde pode ser entendido também como Cm7(b6)]

FIGURA 42

Diagrama de um teclado de acordeão com as notas do acorde de Fm6/C e Dm7(b5)/C. As notas são: D^b, A^b, E^b, B^b, F, C, G, D, A, E, B, F[#], C[#], G[#], D[#], A[#], E[#], B[#], F[#], C[#]. As cordas são rotuladas como Contrabaixos, Baixos, M, m, 7ª e dim.



Fm6/C Dm7(b5)/C

Diagrama musical para os acordes Fm6/C e Dm7(b5)/C, mostrando as notas F e C no baixo.

Combinação de C [pedal] + F diminuto

[3ª inversão do acorde de Dm7(b5)]

4.5.7 Outros acordes

FIGURA 44

Diagrama de acordes para contrabaixo e baixos:

Contrabaixos: Db, Ab, Eb, Bb, F, C, G, D, A, E, B, F#, C#, G#, D#, A#, E#, B#, F##, C##

Baixos: Bbb, Fb, Cb, Gb, Db, Ab, Eb, Bb, F, C, G, D, A, E, B, F#, C#, G#, D#, A#

M: F# Db Bbb, C# Ab Fb, G# Eb Cb, D# Bb Gb, Ab Fb Db, Eb Cb Ab, Bb Gb Eb, F Db Bb, C Ab F, G Eb C, D Bb G, A F D, E C A, B G E, F# D# B, C# A F#, G# Eb G#, D# B G#, A# F# D#, E# C# A#

m: F# Db Bbb, C# Ab Fb, G# Eb Cb, D# Bb Gb, Ab Fb Db, Eb Cb Ab, Bb Gb Eb, F Db Bb, C Ab F, G Eb C, D Bb G, A F D, E C A, B G E, F# D# B, C# A F#, G# Eb G#, D# B G#, A# F# D#, E# C# A#

7ª: A# F# D#, E# C# A#, B# G# E#, F# D# B#, C# A# F#, G# Eb G#, D# B G#, A# F# D#, E# C# A#

dim: D# B# G#, A# F# D#, E# C# A#, B# G# E#, F# D# B#, C# A# F#, G# Eb G#, D# B G#, A# F# D#, E# C# A#



D/C

Combinação de C [pedal] + D maior [3ª inversão de D7]

FIGURA 45

Diagrama de acordes para contrabaixo e baixos:

Contrabaixos: Db, Ab, Eb, Bb, F, C, G, D, A, E, B, F#, C#, G#, D#, A#, E#, B#, F##, C##

Baixos: Bbb, Fb, Cb, Gb, Db, Ab, Eb, Bb, F, C, G, D, A, E, B, F#, C#, G#, D#, A#

M: F# Db Bbb, C# Ab Fb, G# Eb Cb, D# Bb Gb, Ab Fb Db, Eb Cb Ab, Bb Gb Eb, F Db Bb, C Ab F, G Eb C, D Bb G, A F D, E C A, B G E, F# D# B, C# A F#, G# Eb G#, D# B G#, A# F# D#, E# C# A#

m: F# Db Bbb, C# Ab Fb, G# Eb Cb, D# Bb Gb, Ab Fb Db, Eb Cb Ab, Bb Gb Eb, F Db Bb, C Ab F, G Eb C, D Bb G, A F D, E C A, B G E, F# D# B, C# A F#, G# Eb G#, D# B G#, A# F# D#, E# C# A#

7ª: A# F# D#, E# C# A#, B# G# E#, F# D# B#, C# A# F#, G# Eb G#, D# B G#, A# F# D#, E# C# A#

dim: D# B# G#, A# F# D#, E# C# A#, B# G# E#, F# D# B#, C# A# F#, G# Eb G#, D# B G#, A# F# D#, E# C# A#



Bb/C

Combinação de C [pedal] + Bb maior [interpretado como Csus7(9)]

FIGURA 50

(D_b) (A_b) (E_b) (B_b) F C G D A E B F[#] C[#] G[#] D[#] A[#] E[#] B[#] F[#] C[#] Contrabaixos
(B_{bb}) (F_b) (C_b) (G_b) (D_b) (A_b) (E_b) (B_b) F C G D A E B F[#] C[#] G[#] D[#] A[#] Baixos
F_b D_b C_b A_b E_b B_b F C G D A E B F[#] C[#] G[#] D[#] A[#] E[#] B[#] F[#] C[#] M
F_b D_b C_b A_b E_b B_b F C G D A E B F[#] C[#] G[#] D[#] A[#] E[#] B[#] F[#] C[#] m
A[#] D[#] C[#] A[#] E[#] B[#] F C G D A E B F[#] C[#] G[#] D[#] A[#] E[#] B[#] F[#] C[#] 7^a
D[#] B[#] G[#] F[#] E[#] D[#] C[#] A[#] E[#] B[#] F C G D A E B F[#] C[#] G[#] D[#] A[#] dim



A/C

Combinação de C [pedal] + A maior [interpretado como C7(b9, 13) sem 7^a]

FIGURA 51

(D_b) (A_b) (E_b) (B_b) F C G D A E B F[#] C[#] G[#] D[#] A[#] E[#] B[#] F[#] C[#] Contrabaixos
(B_{bb}) (F_b) (C_b) (G_b) (D_b) (A_b) (E_b) (B_b) F C G D A E B F[#] C[#] G[#] D[#] A[#] Baixos
F_b D_b C_b A_b E_b B_b F C G D A E B F[#] C[#] G[#] D[#] A[#] E[#] B[#] F[#] C[#] M
F_b D_b C_b A_b E_b B_b F C G D A E B F[#] C[#] G[#] D[#] A[#] E[#] B[#] F[#] C[#] m
A[#] D[#] C[#] A[#] E[#] B[#] F C G D A E B F[#] C[#] G[#] D[#] A[#] E[#] B[#] F[#] C[#] 7^a
D[#] B[#] G[#] F[#] E[#] D[#] C[#] A[#] E[#] B[#] F C G D A E B F[#] C[#] G[#] D[#] A[#] dim



G7/C

Combinação de C [pedal] + G7

FIGURA 52

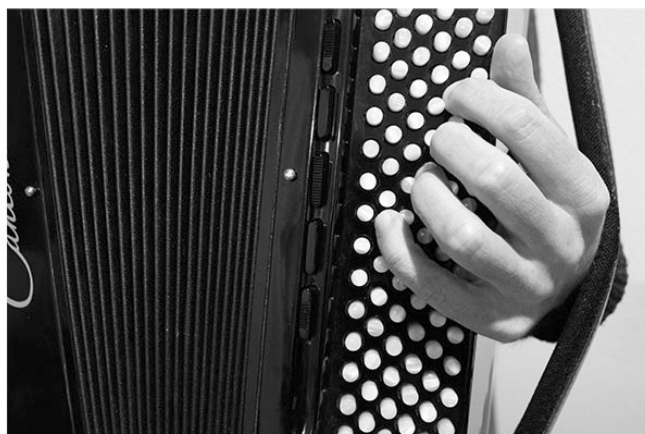
D_b A_b E_b B_b F C G D A E B F[#] C[#] G[#] D[#] A[#] E[#] B[#] F[#] C[#] M Contrabaixos

B_{bb} F_b C_b G_b D_b A_b E_b B_b F C G D A E B F[#] C[#] G[#] D[#] A[#] m Baixos

F_b D_b B_b C_b A_b F_b E_b C_b D_b B_b A_b F_b E_b

FIGURA 54

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|-------------------|-------------------|-------------------|----------------|
| (D ^b) | (A ^b) | (E ^b) | (B ^b) | F | C | G | D | A | E | B | F [#] | C [#] | G [#] | D [#] | A [#] | E [#] | B [#] | F [#] | C [#] | Contrabaixos | |
| (B ^{bb}) | (F ^b) | (C ^b) | (G ^b) | (D ^b) | (A ^b) | (E ^b) | (B ^b) | F | C | G | D | A | E | B | F [#] | C [#] | G [#] | D [#] | (A [#]) | Baixos | |
| (F ^b) | (C ^b) | (G ^b) | (D ^b) | (A ^b) | (E ^b) | (B ^b) | F | C | G | D | A | E | B | F [#] | C [#] | G [#] | D [#] | (A [#]) | (E [#]) | M | |
| (F ^b) | (C ^b) | (G ^b) | (D ^b) | (A ^b) | (E ^b) | (B ^b) | F | C | G | D | A | E | B | F [#] | C [#] | G [#] | D [#] | (A [#]) | (E [#]) | m | |
| (A ^{bb}) | (F ^b) | (C ^b) | (G ^b) | (D ^b) | (A ^b) | (E ^b) | (B ^b) | F | C | G | D | A | E | B | F [#] | C [#] | G [#] | D [#] | (A [#]) | (E [#]) | 7 ^a |
| (D ^{bb}) | (A ^{bb}) | (E ^{bb}) | (B ^{bb}) | (F ^{bb}) | (C ^{bb}) | (G ^{bb}) | (D ^{bb}) | (A ^{bb}) | (E ^{bb}) | (B ^{bb}) | F | C | G | D | A | E | B | F [#] | C [#] | dim | |



A7/C



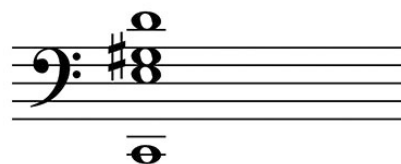
Combinação de C [pedal] + A7
[interpretado como C7(b9/13) sem 3^a e sem 7^a]

FIGURA 55

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|-------------------|-------------------|-------------------|----------------|
| (D ^b) | (A ^b) | (E ^b) | (B ^b) | F | C | G | D | A | E | B | F [#] | C [#] | G [#] | D [#] | A [#] | E [#] | B [#] | F [#] | C [#] | Contrabaixos | |
| (B ^{bb}) | (F ^b) | (C ^b) | (G ^b) | (D ^b) | (A ^b) | (E ^b) | (B ^b) | F | C | G | D | A | E | B | F [#] | C [#] | G [#] | D [#] | (A [#]) | Baixos | |
| (F ^b) | (C ^b) | (G ^b) | (D ^b) | (A ^b) | (E ^b) | (B ^b) | F | C | G | D | A | E | B | F [#] | C [#] | G [#] | D [#] | (A [#]) | (E [#]) | M | |
| (F ^b) | (C ^b) | (G ^b) | (D ^b) | (A ^b) | (E ^b) | (B ^b) | F | C | G | D | A | E | B | F [#] | C [#] | G [#] | D [#] | (A [#]) | (E [#]) | m | |
| (A ^{bb}) | (F ^b) | (C ^b) | (G ^b) | (D ^b) | (A ^b) | (E ^b) | (B ^b) | F | C | G | D | A | E | B | F [#] | C [#] | G [#] | D [#] | (A [#]) | (E [#]) | 7 ^a |
| (D ^{bb}) | (A ^{bb}) | (E ^{bb}) | (B ^{bb}) | (F ^{bb}) | (C ^{bb}) | (G ^{bb}) | (D ^{bb}) | (A ^{bb}) | (E ^{bb}) | (B ^{bb}) | F | C | G | D | A | E | B | F [#] | C [#] | dim | |



E7/C



Combinação de C [pedal] + E7
[interpretado como C7(9/b13) sem 7^a]

FIGURA 56

Diagrama de acordes para Contrabaixos, Baixos, M, m, 7ª e dim.

Contrabaixos: D^b, A^b, E^b, B^b, F, C, G, D, A, E, B, F[#], C[#], G[#], D[#], A[#], E[#], B[#], F[#], C[#]

Baixos: B^b, F^b, C^b, G^b, D^b, A^b, E^b, B^b, F, C, G, D, A, E, B, F[#], C[#], G[#], D[#], A[#]

M: F^b D^b B^b, C^b A^b F^b, G^b E^b C^b, D^b B^b G^b, A^b F^b D^b, E^b C^b A^b, B^b G^b E^b, F D B, C A F, G E C, D B G, A F D, E C A, B G E, F[#] D[#] B[#], C[#] A[#] F[#], G[#] E[#] C[#], D[#] B[#] G[#], A[#] F[#] D[#], E[#] C[#] A[#]

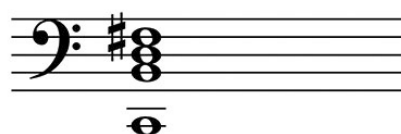
m: F^b D^b B^b, C^b A^b F^b, G^b E^b C^b, D^b B^b G^b, A^b F^b D^b, E^b C^b A^b, B^b G^b E^b, F D B, C A F, G E C, D B G, A F D, E C A, B G E, F[#] D[#] B[#], C[#] A[#] F[#], G[#] E[#] C[#], D[#] B[#] G[#], A[#] F[#] D[#], E[#] C[#] A[#]

7ª: A^b D^b B^b, E^b A^b F^b, B^b E^b C^b, F^b D^b G^b, A^b F^b D^b, E^b C^b A^b, B^b G^b E^b, F D B, C A F, G E C, D B G, A F D, E C A, B G E, D^b G^b E^b, A^b F^b D^b, E^b C^b A^b, F B G, C F D, G C A, D G E, A D B, E A[#] F[#], B E C, F[#] D[#] B[#], C[#] A[#] F[#], G[#] E[#] C[#]

dim: D^b B^b G^b, A^b F^b D^b, E^b C^b A^b, B^b G^b E^b, F^b D^b B^b, C^b A^b F^b, G^b E^b C^b, D^b B^b G^b, A^b F^b D^b, E^b C^b A^b, B^b G^b E^b, F D B, C A F, G E C, D B G, A F D, E C A, B G E, D^b B^b G^b, A^b F^b D^b, E^b C^b A^b, F^b D^b B^b, G^b E^b C^b, D^b B^b G^b, A^b F^b D^b, E^b C^b A^b



Cmaj(omit3)



Combinação de C [pedal] + B menor
[interpretado como C7M(9, #11) sem 3ª]

FIGURA 57

Diagrama de acordes para Contrabaixos, Baixos, M, m, 7ª e dim.

Contrabaixos: D^b, A^b, E^b, B^b, F, C, G, D, A, E, B, F[#], C[#], G[#], D[#], A[#], E[#], B[#], F[#], C[#]

Baixos: B^b, F^b, C^b, G^b, D^b, A^b, E^b, B^b, F, C, G, D, A, E, B, F[#], C[#], G[#], D[#], A[#]

M: F^b D^b B^b, C^b A^b F^b, G^b E^b C^b, D^b B^b G^b, A^b F^b D^b, E^b C^b A^b, B^b G^b E^b, F D B, C A F, G E C, D B G, A F D, E C A, B G E, F[#] D[#] B[#], C[#] A[#] F[#], G[#] E[#] C[#], D[#] B[#] G[#], A[#] F[#] D[#], E[#] C[#] A[#]

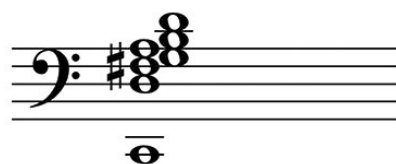
m: F^b D^b B^b, C^b A^b F^b, G^b E^b C^b, D^b B^b G^b, A^b F^b D^b, E^b C^b A^b, B^b G^b E^b, F D B, C A F, G E C, D B G, A F D, E C A, B G E, F[#] D[#] B[#], C[#] A[#] F[#], G[#] E[#] C[#], D[#] B[#] G[#], A[#] F[#] D[#], E[#] C[#] A[#]

7ª: A^b D^b B^b, E^b A^b F^b, B^b E^b C^b, F^b D^b G^b, A^b F^b D^b, E^b C^b A^b, B^b G^b E^b, F D B, C A F, G E C, D B G, A F D, E C A, B G E, D^b G^b E^b, A^b F^b D^b, E^b C^b A^b, F B G, C F D, G C A, D G E, A D B, E A[#] F[#], B E C, F[#] D[#] B[#], C[#] A[#] F[#], G[#] E[#] C[#]

dim: D^b B^b G^b, A^b F^b D^b, E^b C^b A^b, B^b G^b E^b, F^b D^b B^b, C^b A^b F^b, G^b E^b C^b, D^b B^b G^b, A^b F^b D^b, E^b C^b A^b, B^b G^b E^b, F D B, C A F, G E C, D B G, A F D, E C A, B G E, D^b B^b G^b, A^b F^b D^b, E^b C^b A^b, F^b D^b B^b, G^b E^b C^b, D^b B^b G^b, A^b F^b D^b, E^b C^b A^b



Cmaj7(9, #11)



Combinação de C [pedal] + D maior + G maior
[interpretado como C7M(9, #11) sem 3ª]

5 ESTUDOS

Os cinco exercícios a seguir são compostos basicamente de sequências de acordes denominadas progressões harmônicas. Seu estudo faz parte da prática da linguagem da música popular tanto quando se objetiva introjetar acordes e *voicings*, quanto o aperfeiçoamento da improvisação através do desenvolvimento do raciocínio harmônico. A compreensão e domínio da movimentação dos acordes, o encadeamento de suas vozes internas, o sentido e o colorido que proporcionam as tensões dos acordes, tudo isso enfim, se busca no estudo das progressões harmônicas.

Tais excertos foram extraídos ou inspirados em trechos de músicas que fizeram parte do conjunto de peças estudadas ao longo da pesquisa e que refletem situações harmônicas comumente encontradas no amplo repertório utilizado por músicos populares.

Deve-se ter em mente que, de maneira geral, cada um dos acordes exemplificados na sessão “Formações” pode ser praticado individualmente e em diferentes tonalidades. Da mesma forma, ou seja, em todas as tonalidades, as progressões harmônicas a seguir devem ser praticadas e incorporadas pelo acordeonista para que assim possa ampliar o seu leque de opções acordais bem como o seu mapa mental.

A seguir, as figuras 65 e 66 apresentam as progressões harmônicas II V I. Tanto aquelas que se direcionam para o modo menor (figura 65) quanto as que vão para modo maior (figura 66) são vastamente encontradas no repertório, seja ele do jazz, da música brasileira, da canção ou da música instrumental. Seu domínio é imprescindível para o músico popular. Aqui, a ideia principal é fazer com que o acordeonista exercite a troca dos acordes de maneira que compreenda toda a progressão como um único fenômeno.

A figura 66 propõe uma série de variantes no que se refere às possibilidades de formações acordais com diferentes tensões, em especial sobre os acordes de sétima da dominante.

FIGURA 65

The diagram illustrates a chord progression in bass clef, labeled 'Estudo 1' and 'Progressão II V I para o modo menor'. It consists of three measures, each with a box above it detailing the chord voicing and a symbol below it.

- Measure 1:** The box contains 'F maior + Bb menor + G pedal'. The symbol below the staff is $Gm7(b5, 9)$. The bass clef staff shows a G pedal point (G2) with a chord voicing of F4, Bb4, and G5.
- Measure 2:** The box contains 'C maior + Fmenor + F pedal'. The symbol below the staff is $Fm7/M(9)$. The bass clef staff shows an F pedal point (F2) with a chord voicing of C4, Eb4, and F5.
- Measure 3:** The box contains 'Ab maior + C7 + C pedal'. The symbol below the staff is $C7(\#9, b13)$. The bass clef staff shows a C pedal point (C2) with a chord voicing of Ab4, Bb4, and C5.

Estudo 1

Progressão II V I para o modo menor

FIGURA 66

The diagram illustrates various chord voicings for a progression in the major mode, specifically focusing on the II V I sequence. Each chord is shown in bass clef with a C pedal point (indicated by a circled 'C' below the staff). The chords and their constituent notes are as follows:

- Gm7**: G menor + C maior + C pedal
- C7(9, #11)**: D maior + C7 + C pedal
- Fmaj**: A menor + F pedal
- Gm7(9)**: D menor + G menor + G pedal
- C7(b9, 13)**: A maior + C7 + C pedal
- Fmaj(9)**: C maior + F maior + F pedal
- Gm7(9, 11)**: F maior + Bb maior + G pedal
- C7(#9)**: Eb maior + C7 + C pedal
- F(9, #11)**: G maior + F maior + F pedal
- C7(#9, #11)**: Eb menor + C7 + C pedal

Estudo 2

Progressão II V I para o modo maior onde se é possível conseguir diferentes resultados através da combinação de diferentes formações de acordes.

A figura 67 apresenta um estudo inspirado nos primeiros compassos do tema principal da composição autoral intitulada “Dançando Juntos”, que surgiu em meio aos estudos do mestrado. Baseada numa clave²⁵ [time line] que delinea um compasso com seis tempos, esta música contém harmonias cromáticas e acordes invertidos durante todo o seu desenvolvimento. A alternância de formações acordais cujos baixos encontram-se ora na linha dos baixos ora na linha dos contrabaixos se apresenta como um grande desafio técnico para o acordeonista, exigindo deste dedicação e paciência. Em contrapartida, a elegância harmônica que resulta a partir da utilização de acordes invertidos ou que valorizam as tensões harmônicas, consegue se sobrepôr a todo o esforço empenhado nesta ação.

²⁵ O termo clave, palavra proveniente do espanhol, além de designar um instrumento de percussão cubano, também é usado para referir-se às time-lines utilizadas, por exemplo, na música afro-cubana e na música afro-brasileira. Aqui designa o uso na composição de padrões rítmicos estruturantes, ou seja, uma outra forma de se compreender e contar os tempos do compasso. Este procedimento foi amplamente empregado e difundido em muitas manifestações musicais na África.

FIGURA 67

The diagram illustrates a bass line for 'Estudo 3' with five chords and their constituent notes and pedals:

- Chord 1:** Eb menor + Ab maior + C pedal. Chord symbol: $A\flat m_7(9)/C$.
- Chord 2:** Bb maior + Eb maior + Bb pedal. Chord symbol: $F m_7(\flat 5)/B$.
- Chord 3:** Eb maior + Ab maior + Ab pedal. Chord symbol: $E\flat m_7(9)/B\flat$.
- Chord 4:** Eb 7 + A pedal no contrabaixo. Chord symbol: $A 7(\sharp 11)$.
- Chord 5:** Ab diminuto + Ab menor + B pedal no contrabaixo. Chord symbol: $A\flat m_7(9)$.

Estudo 3

Progressão inspirada na composição autoral “Dançando Juntos”
que se utiliza de acordes invertidos.

A composição *Giant Steps* do compositor e saxofonista de jazz americano John Coltrane, originalmente gravada em Maio de 1959, é resultado de um processo de estudo e experimentação melódica dedicado sobretudo à improvisação, envolvendo ciclos de terças²⁶, maiores: B-Eb-G. O uso de tal procedimento harmônico, não era novidade e já vinha sendo utilizado na música erudita desde o período romântico, encontrado na obra de compositores como Beethoven, Schubert e Brahms (DEMSEY, 1967), chegando posteriormente no início do século XX aos compositores da chamada música popular. Canções tais como *All the things you are* (1939), de Jerome Kern e Oscar Hammerstein, *Have you met Miss Jones?* (1937), da famosa dupla Richard Rodgers e Lorenz Hart (DEMSEY, 1967) e também na música popular brasileira, *Dom de Iludir* de Caetano Veloso, gravada em 1982 por Gal Costa, e *Choro Bandido* (1985), de Edu Lobo e Chico Buarque de Holanda (FREITAS, 2014) são apenas alguns exemplos de utilização dos ciclos de terça em canções populares. No entanto, o que chama a atenção em *Giant Steps* é a utilização das relações de terças maiores de uma maneira onde a movimentação de uma tonalidade a outra se dá através de suas dominantes individuais de maneira muito rápida, causando a impressão de que não há um centro tonal único (DEMSEY, 1967). *Giant Steps* ao lado de outras composições que se utilizam de processos semelhantes tais como *Moments Notice* e *Countdown*, gravadas inclusive no mesmo período pelo compositor, apresenta-se como um divisor de águas na obra de John Coltrane.

Sua execução tem sido um desafio aos músicos de jazz desde então em função da forma como ocorre seu ritmo harmônico, da dificuldade de se improvisar em uma música sem um centro tonal definido, ou que troca constantemente de centro tonal e do andamento rápido em que normalmente a peça é executada.

A seguir, apresento um estudo inspirado nos quatro primeiros compassos de *Giant Steps*²⁷

²⁶ Os Ciclos de terças propõem a divisão da oitava em três partes iguais através de terças maiores C-E-Ab, ou, em quatro partes iguais através de terças menores C-Eb-Gb-A.

²⁷ Vale a menção de que esta música compôs o repertório de meu recital na defesa desta dissertação e também foi objeto de estudo de um artigo de minha autoria apresentado e publicado na ANPPOM edição 2015 intitulado “Soluções para o uso de ciclos de terças no acordeão de 120 baixos: um estudo sobre o standard de jazz *Giant Steps*”.

FIGURA 68

The diagram illustrates a bass line for 'Estudo 4' in the key of B major. The bass line consists of seven measures, each with a specific chord and its constituent notes and pedals. The chords and their components are as follows:

- Measure 1:** Bmaj(9) chord. Components: F# maior, B maior, B pedal.
- Measure 2:** D7(9) chord. Components: D maior, G maior, G pedal.
- Measure 3:** Gmaj(9) chord. Components: D maior, G maior, G pedal.
- Measure 4:** Bb7 chord. Components: G menor, Eb pedal no contrabaixo.
- Measure 5:** Ebmaj chord. Components: G menor, Eb pedal no contrabaixo.
- Measure 6:** F#7(9) chord. Components: B pedal, B maior, F# maior.
- Measure 7:** Bmaj(9) chord. Components: B pedal, B maior, F# maior.

Below the main bass line, there are three additional boxes representing chords and their components:

- Box 1 (under Measure 2):** A menor, D7, D pedal.
- Box 2 (under Measure 4):** F diminuto, Bb pedal no contrabaixo.
- Box 3 (under Measure 6):** C# menor, F#7, F# pedal.

Estudo 4

Estudo inspirado nos quatro primeiros compassos da música *Giant Steps* do saxofonista de jazz americano John Coltrane, que se utilizou de progressões por ciclos de terças como técnica de composição (COLTRANE, 1959).

A seguir um estudo extraído do primeiro tema de *Ask me now*²⁸ do compositor e pianista de jazz americano Thelonious Monk. Aqui as progressões II V cromáticas se encadeiam de maneira que o acordeonista precisa realizar cada uma delas em uma posição diferente alternando linha dos baixos e linha dos contrabaixos. Este exercício permite uma melhor compreensão da proximidade nos baixos que estas harmonias possuem e assim, através da prática, construir uma relação e novos referenciais em seu mapa mental.

²⁸ Vale a menção de que esta música compôs o repertório de meu recital na defesa desta dissertação.

FIGURA 69

The diagram illustrates a chromatic II-V progression in the bass clef, consisting of 12 measures. Each measure is associated with a specific chord and a box detailing its voicing and pedal point.

Measure 1: Chord symbol $Gm7(9)$. Voicing box: D menor + G menor + G pedal.

Measure 2: Chord symbol $C7(9)$. Voicing box: F maior + A maior + F# pedal no contrabaixo.

Measure 3: Chord symbol $F\#m7(9, 11)$. Voicing box: C menor + F menor + F pedal.

Measure 4: Chord symbol $B7$. Voicing box: D maior + G maior + E pedal no contrabaixo.

Measure 5: Chord symbol $Fm7(9)$. Voicing box: G menor + C7 + C pedal.

Measure 6: Chord symbol $B\flat7(9)$. Voicing box: F# (Gb) diminuto + B pedal no contrabaixo.

Measure 7: Chord symbol $Em7(9, 11)$. Voicing box: F menor + Bb7 + Bb pedal.

Measure 8: Chord symbol $A7$. Voicing box: E diminuto + A pedal no contrabaixo.

Measure 9: Chord symbol $E\flat m7(9)$. Voicing box: Bb menor + Eb menor + Eb pedal.

Measure 10: Chord symbol $A\flat7(9)$. Voicing box: Ab maior + Db maior + Db pedal.

Measure 11: Chord symbol $D\flat m7(9)$. Voicing box: Eb menor + Ab7 + Ab pedal.

Measure 12: Chord symbol $D\flat m7(\#5)$. Voicing box: F maior + Db pedal.

Estudo 5

Progressão harmônica que envolve seqüências cromáticas de II V inspiradas nos primeiros oito compassos da música *Ask me now* do pianista de jazz e compositor Thelonious Monk.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho faz parte de uma busca muito maior e muito mais ampla. É fato dentro da área da performance musical que a maestria e domínio técnico de um instrumento, de certa linguagem musical, demanda uma longa jornada envolvendo a prática e o desenvolvimento de muitas instâncias durante todo o seu processo. Posto isto, me é sabido que o viés harmônico, resultado prático desta pesquisa, é apenas um dos tópicos importantes na trajetória do desenvolvimento musical que deverá abordar ainda aspectos melódicos, rítmicos, interpretativos, por exemplo. Contudo, as ideias aqui apresentadas visam colaborar com aquele acordeonista que pretende absorver a linguagem da música popular instrumental, servindo como suporte teórico a uma prática necessária.

Julgo o conteúdo desta dissertação relevante ao se considerar a ausência no universo do acordeão de um referencial teórico contundente no que diz respeito a abordagens em relação à construção de harmonias, se não aqueles acordes encontrados nas diagonais referenciadas. De maneira geral os métodos tradicionais de acordeon existentes e encontrados no mercado, dialogam com linguagens mais anacrônicas, ainda que dentro da área da música popular. Abordam um repertório datado, nostálgico e para tanto não servem como fundamento teórico para se desenvolver um outro tipo de repertório, este, mais contemporâneo, urbano, que se conecta com linguagens mais atuais, tais quais o jazz e a música instrumental praticada nas grandes cidades como São Paulo. Sendo assim, em razão desta problemática, ao se deparar com questões tais como as aqui apresentadas, o acordeonista precisa buscar soluções através de uma prática individual e solitária, a partir da troca de informações com instrumentistas mais experientes, muitas vezes não acordeonistas. Ou ainda através de referenciais teóricos desenvolvidos para o piano, e como consequência disso fazer as adaptações necessárias, o que muitas vezes pode não funcionar ao seu propósito.

Ressalto como característica da escrita desta pesquisa a presença do ponto de vista do performer, ou seja, o olhar pessoal embutido no texto em vários momentos. Para além da fundamental importância dos referenciais e embasamentos teóricos que apoiam esta dissertação, tais opiniões, impressões, vivências, práticas, experiências, observações, relatos, vêm

colaborar de maneira significativa trazendo consistência às ideias aqui propostas. Especialmente nas narrativas onde descrevo e contextualizo a cena musical de onde venho, quando sugiro uma definição de música instrumental, ou ainda, quando ao apresentar os resultados através dos estudos, proponho práticas que fazem parte de meu estudo e treinamento pessoal.

Tal como dito no texto “O produto da cena”, no capítulo II, a aplicação de alguns dos acordes e conceitos estudados ao longo desta pesquisa já vinha sendo realizada em minha prática instrumental pessoal. Entretanto, foi a partir de um aprofundamento mais focado, com um olhar cirúrgico, por assim dizer, que os resultados aqui obtidos repercutiram de fato no meu fazer musical e assim transformaram efetivamente a minha performance. Reflexo disto foi a preparação de dois recitais realizados primeiramente no período da qualificação e posteriormente na defesa desta dissertação, onde o repertório escolhido buscou externar os objetos abordados neste estudo tais como: as harmonias e progressões II V I cromáticas em *Ask me now* (Thelonious Monk); os ciclos de terças em *Giant Steps* (John Coltrane); as rearmonizações e a busca por um carácter mais lírico nos arranjos para acordeon solo em *Doce de côco* (Jacob do Bandolin) e *Choro Negro* (Paulinho da viola); os acordes invertidos e não referenciados em *Choro pro Zé* (Guinga); além da composição autoral *Dançando Juntos* que surgiu a partir da prática dos processos estudados ao longo da pesquisa. O mesmo repertório constituiu também a fundamentação para a criação de alguns dos exercícios propostos na seção Estudos. Exemplos são os exercícios de números 3, 4 e 5 baseados nas músicas *Dançando Juntos*, *Giant Steps* [música esta que resultou também em um artigo apresentado na ANPPOM 2015] e *Ask me now*, respectivamente.

Ainda sobre o aspecto técnico-musical, acredito ser de extrema relevância o fato de que, mesmo diante da impossibilidade de se distribuir as vozes dos acordes, como dito anteriormente no Capítulo III, a sonoridade que se aproxima do *cluster*²⁹, permite ao acordeão, a partir de então, estabelecer um diálogo com as novas e atuais concepções harmônicas tais como os *Upper Structures* e Policordes propostas por autores tais como Liebman (1991, p. 32-41), Levine (1995, p. 103-110) e Bergonzi (1994, p. 69-72), mesmo quando estes partem do piano, da guitarra, do arranjo ou da composição musical para apresentar suas teorias e

²⁹ Cluster, termo em inglês que significa aglomerado, corresponde a um grupo de notas adjacentes que soam simultaneamente. Em linhas gerais instrumentos de teclado são particularmente adequados para o seu desempenho, uma vez que podem ser facilmente executado com o punho, palma da mão ou antebraço. Aqui, especificamente, refiro-me à sonoridade que resulta da proximidade de notas em função da combinação de duas tríades para se formar um único acorde.

formações acordais.

Apesar de não ser um trabalho teórico, acredito serem relevantes as informações a respeito da organologia do acordeão bem como os conceitos de cena musical e definições sobre música instrumental. Conteúdo que, aliado às considerações e critérios a respeito da construção dos acordes encontrados no capítulo III, irão colaborar de forma significativa com músicos instrumentistas, teóricos, compositores, harmonizadores, arranjadores, orquestradores e professores de música de maneira geral.

REFERÊNCIAS

BASTOS Maria Beraldo; PIEDADE, Acácio T. de Camargo. Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro, 2005.

BASTOS Maria Beraldo; PIEDADE, Acácio T. de Camargo. O desenvolvimento histórico da música instrumental, o jazz brasileiro. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). Brasília, 2006.

BERGONZI, Jerry. Melodic structures, Advance music, 1994.

BERLINER, Paul F. Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation. University Of Chicago Press. Chicago, 1994.

BROWN, Howard Mayer; PALMER, Frances. "Aerophone." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Acesso em 24 de abril de 2016. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00242>>.

FREITAS, Sérgio P. Ribeiro de. Ciclos de terças em certas canções da música popular no Brasil. Per Musi, Belo Horizonte, n. 29, 2014.

FREITAS, Sérgio P. Ribeiro de. Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular, (Tese de doutorado). 2010.

Gig. The New Grove Dictionary of Jazz, 2nd ed. Ed. Barry Kernfeld. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 24 Apr. 2016. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J168000>>.

GUINGA. Delírio carioca . Velas, 1993, CD.

LEVINE, Mark The Jazz Theory book. Sheer Music. Petaluma, 1995.

LIEBMAN, David. A chromatic approach to jazz harmony and melody. Advance music, 1991.

LIMA, Adriano Fagundes Oliveira. Policordes: sistematização e uso na música popular. Dissertação de mestrado. Unicamp, 2006.

LOBO, Edu. Corrupção. Velas. Rio de Janeiro, 1993, CD.

MONSON, Ingrid. Saying something: jazz improvisation and interaction. The University of Chicago press. Chicago, 1996.

MORENA, Aline, Ed. Princípios da Música Universal criada por Hermeto Pascoal. Partituras. Curitiba: 30 de setembro de 2008. Disponível em: <www.hermetopascoal.com.br>. Manuscrito escaneado, acesso em 19 de março, 2016. <<http://www.hermetopascoalealinemorena.com.br/img/mapa/00000081.jpg>>

MORENO, Joyce. Live at Mojo club. Verve. Hamburgo, 1995, CD.

MOTA, António. 2000. Disponível em: <<http://www.meloteca.com/pdf/tudo-o-que-voce-queria-saber-sobre-o-orgao.pdf>>, acesso em 21 março de 2016.

MYERS, Helen. Ethnomusicology, an introduction. WW Norton & Company. New York, 1995.

PASCOAL, Hermeto. Hermeto Pascoal e Grupo. Mundo Verde Esperança. Rob Digital RM 014. Rio de Janeiro, 2002, CD.

PASCOAL, Hermeto. Só não toca quem não quer. Som Da Gente, Rio de Janeiro, 1987, CD.

PASCOAL, Hermeto. Zabumbê-bum-á. WEA BR 36.104, 1979, CD.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. Per Musi, Belo Horizonte, n.23. 2011.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. Anais do XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Rio de Janeiro. UFRJ, 2005.

POWELL, Bud. Jazz Giant. Verve Records, 1956, CD.

RAWLINS, Robert; BAHHA Eddine; TAGLIARINO, Barrett. Jazzology: the encyclopedia of jazz theory for all musicians. Hal Leonard Corporation, 2005.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. Publicado em Berenice Cavalcante, Heloísa Starling e José Eisenberg (orgs.), *Decantando a República: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, vol. 1, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

SANDRONI, Carlos. Música popular no Brasil e nos Estados Unidos (Publicado em inglês com o título *Hitting a popular note*). Revista Portal do Lozano Long Institute for Latin American Studies. Universidade do Texas, Austin, 2007.

SANTO, Arismar do Espírito. Disponível em: <www.vozesdamusicainstrumental.com.br > apud <<http://www.arismardoespirtosanto.com.br/imprensa+.html>>, acesso em 19 de março de 2016.

SCHULLER, Gunther. "Jam session." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14117>>, acesso em 24 de abril de 2016.

THE REAL BOOK. Last Edition USA: Hal Leonard Corporation. Volume I. C instruments, 1988.

THIESEN, Roberto. Aspectos simbólicos do uso do acordeão na música fandangueira no Rio Grande do Sul. (Tese de doutorado). 2009.

WIKIPEDIA. Accordion reed ranks and switches. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Accordion_reed_ranks_and_switches>, acesso em 11 de Dezembro de 2015.

ANEXOS

Disponibilizo a seguir em forma de anexos partituras, transcrições, bem como alguns dos estudos desenvolvidos por mim junto de meu orientador ao longo do mestrado. Nem tudo foi incorporado ao corpo e ao conteúdo desta dissertação por se tratar de objeto particular de importância momentânea no processo, porém irrelevante à proposta e resultados finais desta pesquisa. Entretanto, o material a seguir pode auxiliar e iluminar o leitor frente ao caminho que me levou até aqui.

Na ordem estão:

I. Transcrição e redução melódico-harmônica do solo de Bud Powell em *Celia*, composição datada de 1956. Encontra-se aqui a sonoridade típica do *bebop*

II. Partitura da composição autoral *Dançando Juntos*

III. Transcrição do solo de sax de Lou Donaldson em *Bellarosa*. Sonoridade típica do *bebop*

IV. Transcrição dos três primeiros *chorus* da música *Fou Rire* do acordeonista francês *Richard Galliano*, importante acordeonista dentro da cena internacional do jazz com grande domínio da improvisação.

Album: Jazz Giant
 Verve Records
 Released 2/6/2001

Celia

piano solo transcription

Bud Powell

A

B

17

C D⁷ Celia

19 *mf*

21 *mf*

23 *f*

25 *f*

D B^bMAJ CMI⁷(b5)

27 *mf*

29 *f* DMI⁷ E^bMI⁷ A^b7

31 *f* DMI⁷ D^b7 CMI⁷ B⁷

33 *f* B^bMAJ B⁷

Redução melódico-harmônica

25 $B^{\flat}Maj$ $Cm^{7(b9)}$ F^7 $[E]B^{\flat}Maj$ $Cm^{7(b9)}$ Dm^7 $E^{\flat}m^7$ $A^{\flat7}$

35 Dm^7 $D^{\flat7}$ Cm^7 B^7 $B^{\flat}Maj$ G^7 $Cm^{7(b9)}$ F^7

45 $[F] B^{\flat}Maj$ $Cm^{7(b9)}$ Dm^7 $E^{\flat}m^7$ $A^{\flat7}$

49 Dm^7 $D^{\flat7}$ Cm^7 B^7 $B^{\flat}Maj$

53 $[G] D^7$ G^7

57 C^7 F^7

61 $[H] B^{\flat}Maj$ $Cm^{7(b9)}$ Dm^7 $E^{\flat}m^7$ $A^{\flat7}$

65 Dm^7 $D^{\flat7}$ Cm^7 B^7 $B^{\flat}Maj$

Dançando Juntos

Guilherme Ribeiro

Intro

clave

A

4 $A^{\flat}Maj/C$ $Fm7(\flat 5)/B$ $E^{\flat}Maj/B^{\flat}$ $A7$ $A^{\flat}Maj$ $A^{\flat}m6$

$E^{\flat}Maj/G$ $G^{\flat}Maj$ $B Maj$ $B^{\flat}7sus$ $B^{\flat}7sus$

B

13 $B Maj$ $G^{\sharp}m7$ $E Maj$ $C^{\sharp}m7$

17 $D Maj$ $Bm7$ $G Maj$ $Fm7$ $B^{\flat}7sus$

C

21 $A^{\flat}Maj/C$ $Fm7(\flat 5)/B$ $E^{\flat}Maj/B^{\flat}$ $A7$ $A^{\flat}Maj$ $A^{\flat}m6$

25 $E^{\flat}Maj/G$ $G^{\flat}Maj$ $B Maj$ $B^{\flat}7sus$

D

29 $D^{\flat}7sus$ $D^{\flat}7sus(\flat 9)$ $B^{\flat}7sus$ $B^{\flat}7sus(\flat 9)$

SOLOS no **A**

Fou rire

accordion solo by Richard Galliano

Richard Galliano

F m7 F m7 B^b m7 B^b m7
 G m7(b5) C7 F m7 F m7
 F m7 F m7 B^b m7 B^b m7
 G m7(b5) C7 F m7 F m7
 C m7(b5) F7 B^b m7 B^b m7
 B^b m7(b5) E^b7 A⁷ maj A⁷ maj
 G m7(b5) C7 F m F m/E F m/E^b D m7(b5)
 D^b7 C7 F m7 E m7(b5) A7
 D m7 D m7

65 C7 F m7 F m7

68 B⁷m7 B⁷m7 G m7(b5) C7

72 F m7 F m7 F m7 F m7

76 B⁷m7 B⁷m7 G m7(b5) C7

80 F m7 F m7 C m7(b5) F7

84 B⁷m7 B⁷m7 B⁷m7(b5) E⁷

88 A^bmaj A^bmaj G m7(b5) C7

92 F m F m/E F m/E^b D m7(b5) D⁷ C7

96 F m7