



Soluções para o uso de ciclos de terças no acordeão de 120 baixos: um estudo sobre o standard de jazz Giant Steps

Modalidade: COMUNICAÇÃO

Guilherme Souza Ribeiro
UFMG - guilhermeribeiro.musica@gmail.com

Dr. Clifford Hill Korman
UFMG - cliffkorman@ufmg.br

Resumo: O presente artigo propõe um estudo dedicado aos baixos do acordeão de 120 baixos com o intuito de expandir a visualização das tonalidades bem como a localização de acordes através da prática das harmonias cromáticas e dos ciclos de terças presentes no standard de jazz "Giant Steps" do saxofonista americano John Coltrane.

Palavras-chave: Acordeão. Jazz. Giant Steps. Coltrane. Ciclo de terças

Solutions for the Use of Cycles of Thirds for the 120 Bass Accordion: A Study of the Jazz Standard Giant Steps

Abstract: This article proposes a study dedicated to the 120 bass accordion, intended to expand the visualization of the tonalities and the localization of chords through the practice of chromatic harmonies and cycles of thirds present in the American saxophonist John Coltrane's jazz composition "Giant Steps".

Keywords: Accordion. Jazz. Giant Steps. Coltrane. Cycle of Thirds

1. Introdução

O domínio técnico da parte esquerda do acordeão de 120 baixos aqui denominada *baixo* configura-se como um dos grandes desafios para o instrumentista. Estruturado por intervalos de quintas justas ascendentes ou quartas justas descendentes, sua lógica está em perfeito diálogo com os processos tonais mas simples, progressões onde se utilizam acordes vizinhos de quintas ou quartas e tonalidades próximas. Entretanto, ao se buscar harmonias cromáticas ou ciclos de terças, por exemplo, se faz necessário uma outra compreensão no que diz respeito à construção dos acordes. Com o intuito de promover uma prática onde o acordeonista possa ampliar o seu *mapa mental*ⁱ da região dos baixos e assim ser capaz de acessar tonalidades distantes, cromáticas ou movimentações através de ciclos de terças, este artigo caracteriza-se como uma ferramenta útil àqueles que buscam um melhor entendimento do funcionamento de tais processos, propondo um estudo através da harmonia do *standard* de jazz Giant Steps do saxofonista e compositor americano John Coltrane (1926-1967).

2. John Coltrane e Giant Steps

O interesse de Coltrane pelos ciclos de terças e harmonias cromáticas deve-se sobretudo a um longo período dedicado aos estudos teóricos e experimentações de suas ideias harmônicas entre os anos 40 e início de 60 (DEMSEY, 1967: pg 11). Entre 1947 e o início da década de 50 Coltrane recebeu orientações de Dennis Sandole (1913-2000), guitarrista e educador residente na Philadelphia que ensinou teoria, composição e arranjo a importantes músicos e compositores a partir da década de 40 (MCGILL, 2013: pg 4). Também por influência de Sandole, a partir do início dos anos 50, Coltrane já estava familiarizado com o livro *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* de Nicholas Slonimsky, texto que viria influenciar toda uma geração de músicos de jazz (MCGILL, 2013: pg 23). Em 1955 Coltrane passa a integrar o famoso quinteto de Miles Davis, que na época buscava o caminho das harmonias modais e progressões com poucos acordes, ambiente este muito propício para John Coltrane colocar em prática suas ideias de rearmonização (DEMSEY, 1967: pg 15). A composição *Giant Steps* originalmente gravada em Maio de 1959 é resultado de todo este processo de estudo e experimentação melódica dedicado sobretudo à improvisação, envolvendo ciclos de terças, neste caso maiores: B-Eb-G. O uso de tal processo harmônico que propõe 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, 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: pg 3), 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: pg 7) 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: pg 135 - 139) 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 e/ou segundos graus associados de maneira muito rápida, causando a impressão de que não há um centro tonal único (DEMSEY, 1967: pg 26 - 27). *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 escolha de Giant Steps para a elaboração deste artigo se dá primeiramente em razão de seu carácter desafiador e em segundo lugar por compor parte do repertório que venho trabalhando em minha pesquisa de mestrado, onde pretendo discutir processos para se adequar um repertório que dialogue com a linguagem do jazz executado ao acordeão.

3. O Acordeão e seus 120 baixos

O acordeão de 120 baixos - também denominado sanfona, gaita ou simplesmente fole - 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 - em vezes simultaneamente - este versátil instrumento figura ora como solista ora como acompanhador nas mais diversas formações instrumentais. Parte significativa do repertório proveniente dos gêneros e estilos supracitados, constitui-se de harmonias triádicas e/ou inversões destas tríades sem alcançar as tensões harmônicas dos acordes: nonas, décimas primeiras e décimas terceiras. Pode-se afirmar que tal repertório é condizente no que se refere à disposição dos acordes na parte dos baixos do instrumento 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 do chamado *câmbio* - proposta pela escola tradicional do acordeão - onde são considerados exclusivamente acordes referenciadosⁱⁱ a uma determinada nota pedal ou *baixo* (Fig.1), bem como acordes vizinhos próximos de quinta ascendente ou descendente onde a distribuição 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 (*tétrades*) ou mais vozes, harmonias cromáticas ou não-tonais, ritmo harmônico não regular além de improvisações que devem ser realizadas sobre estas muitas harmonias - o acordeonista se depara

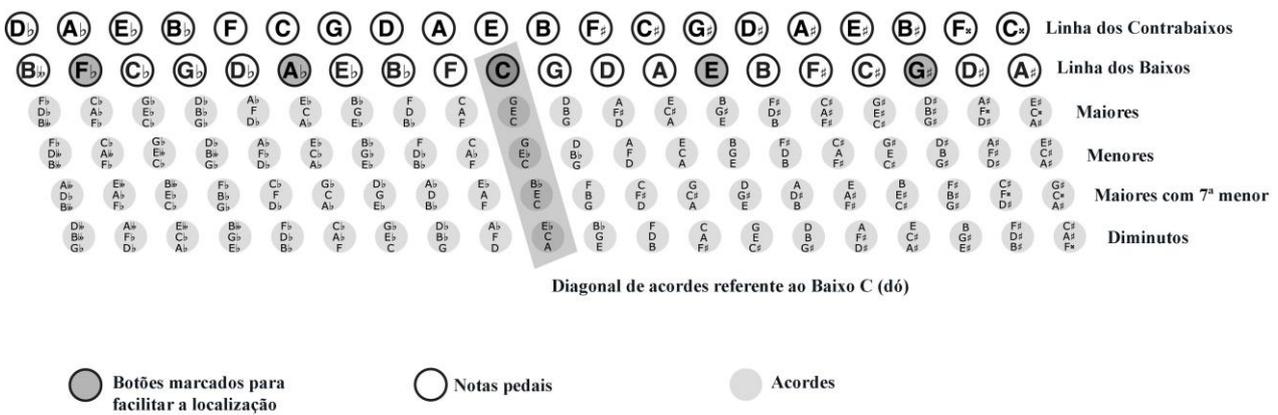
com a necessidade de reinventar-se enquanto instrumentista e de reavaliar a concepção harmônica do instrumento como um todo, dada a construção e disposição excessivamente tonal encontrada na parte dos baixos do acordeão. É importante esclarecer aqui que este estudo especificamente busca ampliar a visualização por parte do acordeonista das regiões onde se podem encontrar e acessar os centros

tonais que se movimentam através dos ciclos de terças em Giant Steps e não exatamente a elaboração harmônica do acorde resultante, sendo que para tanto e na grande maioria dos casos, haveria a necessidade de se considerar a mão direita como complemento para se alcançar as tensões dos acordes.

A parte esquerda do acordeão denominada simplesmente *baixo*, é estruturada por duas linhas paralelas de notas pedais sendo a primeira delas chamada de *linha dos contra-baixos* e a segunda *linha dos baixos*, além de outras quatro linhas oblíquas onde se encontram acordes com a seguinte qualidade: maior, menor, sétima da dominante e diminuto, todos referenciados à cada uma das notas

Figura 1

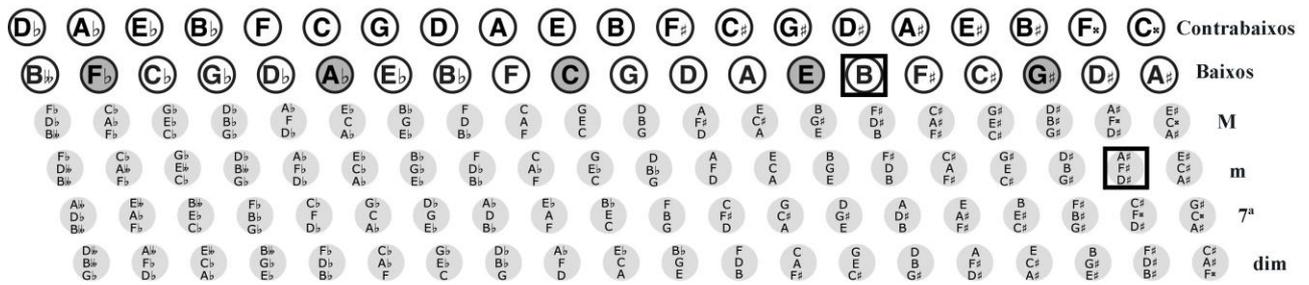
Baixos do acordeon - botoneira



pedais da linha dos baixos, totalizando então os 120 baixos. Observe a seguir a Figura 1:

Entende-se a partir da Figura 1 que os acordes encontrados na fileira oblíqua são de fácil acesso para o instrumentista, porém ao se deparar com acordes do tipo maior com sétima maior e menor com sétima, por exemplo, se faz necessário uma recombinação dos baixos onde em alguns casos pode-se utilizar 2 ou 3 botões. Observe as figuras a seguir com alguns dos acordes de Giant Steps:

Figura 2



B maj7

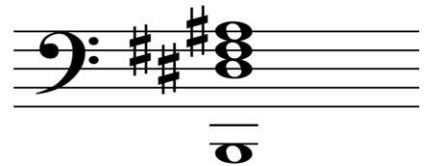
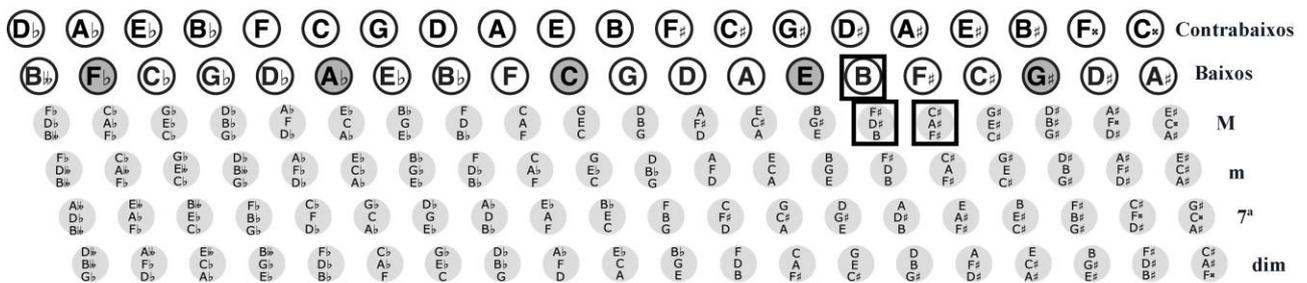


Fig. 2: Acorde de Bmaj7, primeiro acorde da música Giant Steps: formado através da combinação do baixo B com a tríade menor de D#.

Figura 3



B maj7(9)

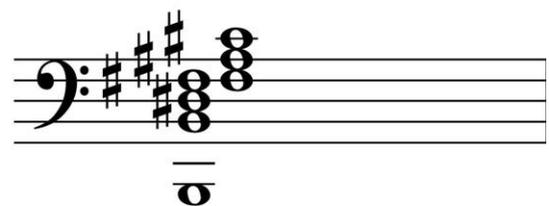


Fig. 3: O mesmo acorde de Bmaj7 porém formado através da combinação do baixo B com mais duas tríades maiores: B e F#. Observe que, especificamente neste caso ao se utilizar das tríades em questão, o acorde contém a tensão 9.

Figura 4

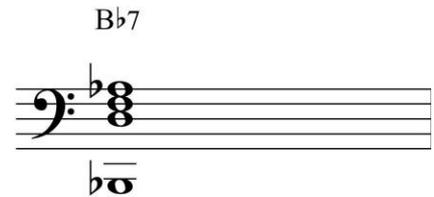
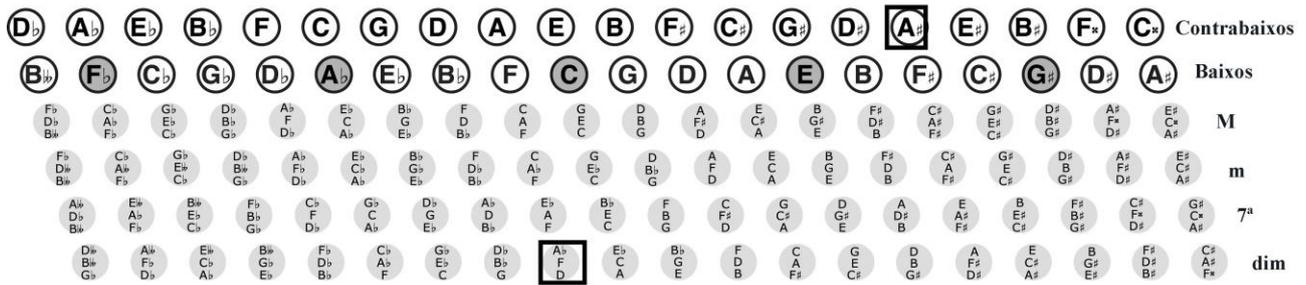
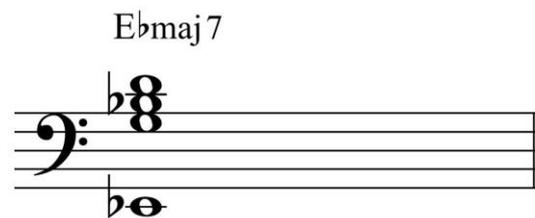
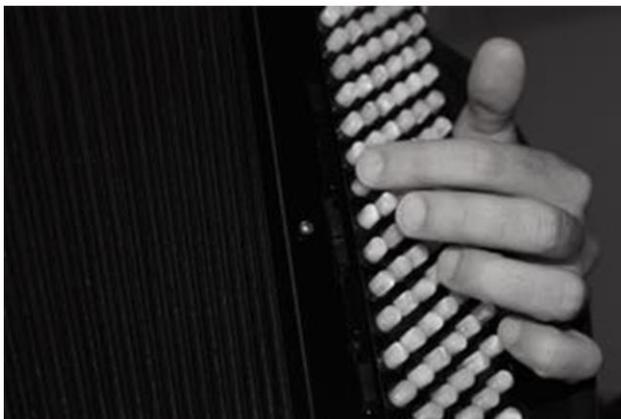
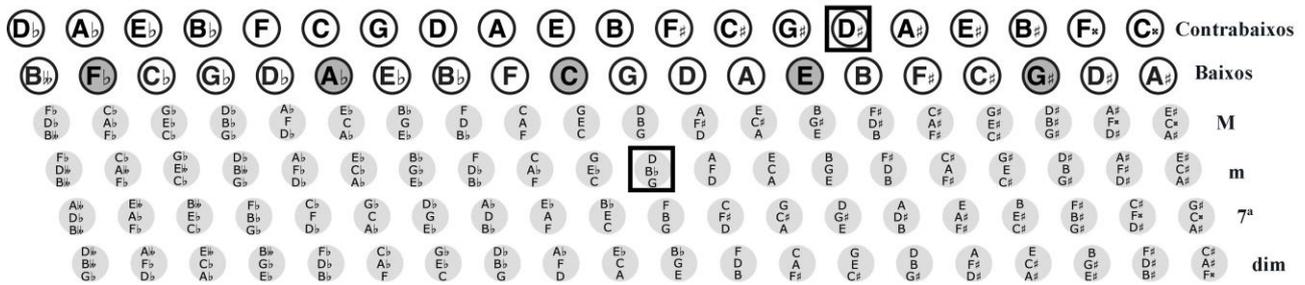


Fig. 4: Acorde de Bb7 formado a partir da combinação do baixo Bb (enarmônico de A#) na linha dos contra-baixos e a tríade de F° (diminuta).

Fig. 5: Acorde de Ebmaj7 formado a partir da combinação do baixo Eb (enarmônico de D#) na linha dos contra-baixos

Figura 5



e a tríade de Gm.



Fig. 7: Os oito primeiros compassos de Giant Steps (THE REAL BOOK, 1988 - pg 170).

Minha sugestão aqui é que B, D7 e G sejam tocados na linha dos baixos, Bb7 e Eb na linha dos contra-baixos. A seguir, logo após o II V para a tonalidade de G, executados na linha dos baixos, sugiro novamente que Bb7 e Eb sejam tocados na linha dos contra-baixos e em seguida F#7 e B na linha dos baixos.

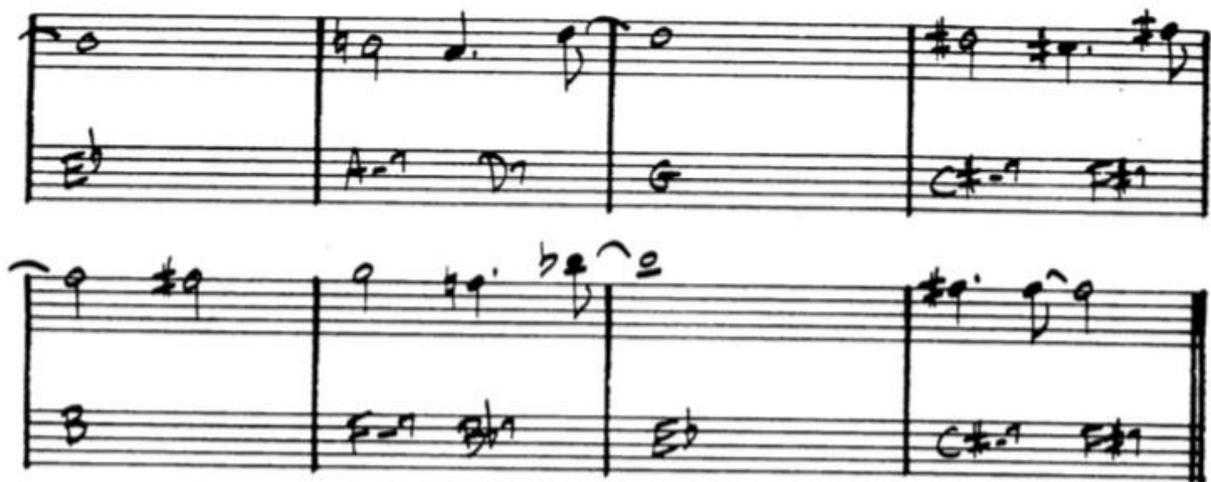


Fig. 8: Últimos 8 compassos de Giant Steps (THE REAL BOOK, 1988 - pg 170).

Na segunda parte da música (Fig. 8) as mudanças de centros tonais ocorrem através dos II V individuais fazendo com que a mão esquerda do acordeonista permaneça por um pouco mais de

tempo nas linhas onde se executam os acordes, haja visto que os baixos da progressão II V I estão distantes entre si de intervalos de quintas.

A seguir minha sugestão é que a progressão II V I para Eb seja buscada na linha dos contra baixos usando o B da linha dos baixos como referência. Retornando novamente para a linha dos baixos ao se buscar o II V I para G. A partir deste momento em que se está na região de G na linha dos baixos, sugiro que se combine as duas linhas dentro de um mesmo movimento II V I, ou seja, que se alcance o C#m7 (II) na linha dos contra baixos e logo em seguida finalize a progressão (V-I) em B retornando para a linha dos baixos ao se tocar o F#7 e o B. Neste momento a mão do acordeonista já se encontrará na região de B permitindo que salte novamente à linha dos contra baixos para se executar o II V I em Eb e logo em seguida retornar para o II V que conduzirá ao início da peça. É muito importante que o acordeonista crie novas referências e relações entre tais tonalidades, por exemplo, o intervalo de trítone entre B na linha dos baixos e F na linha dos contra baixos quando se parte de B em busca do II V I em Eb onde o primeiro acorde é Fm7. Esta relação, assim como os acordes exemplificados, devem ser exaustivamente praticadas em toda a extensão dos baixos do acordeão e em todas as tonalidades. Por fim, para que o acordeonista possa então incorporar as progressões em terças e memorizar nos baixos as distâncias e posições das tonalidades em questão, aconselho que seja feito um trabalho prévio de treinamento em II V I de três maneiras: primeiro iniciando na linha dos baixos, depois na linha dos contra baixos e posteriormente combinando as duas linhas dentro da progressão. Para tanto é necessário compreender que os acordes realizados na linha dos baixos terão pequenas diferenças em sua formação em relação aos acordes realizados na linhas dos contra baixos, como exemplificado anteriormente. Neste sentido, o acordeonista deverá então dominar tal progressão de acordes como um todo e em posições distintas do baixo.

5. Considerações finais

Não faz parte do universo do acordeão um referencial teórico contundente no que diz respeito a uma abordagem em relação à construção de acordes e harmonias que não as tríades encontradas nas diagonais referenciadas, como visto anteriormente na Figura 1. Alguns métodos tradicionais e de carácter simplista são encontrados, porém, não servem como fundamento teórico para se estudar um repertório que dialogue com linguagens musicais mais modernas.

Ao se deparar com questões tais como as aqui apresentadas, o acordeonista precisa buscar soluções através de uma prática solitária, a partir do diálogo com músicos mais experientes ou ainda através

de referências teóricas desenvolvidas para o piano - e como consequência fazer as adaptações necessárias, o que muitas vezes pode não funcionar ao seu propósito. Neste sentido, a contribuição



deste artigo vai de encontro à essa lacuna teórica que se faz presente no universo do acordeão. Minha intenção não é discutir ou teorizar o ciclo de terças em si mas propor ao instrumentista uma prática onde seja possível realizar tais procedimentos harmônicos nos baixos do acordeon.

Também considero relevante o estudo de uma composição tal qual *Giant Steps*, onde o acordeonista pode ampliar seu campo de entendimento e compreensão das regiões dos baixos, construindo novas imagens e mapas para se localizar em suas harmonias. Outra colaboração que o estudo aprofundado de um repertório que dialoga com harmonias e ciclos de terça proporciona ao instrumentista é a introjeção de outras maneiras de se construir os acordes, a partir da recombinação de baixos fazendo com que o acordeonista rompa as barreiras da visualização limitada associadas ao repertório tradicional, passando a entender os baixos como uma gama de possibilidades combinatórias muito maior e capaz de representar diversos acordes e harmonias.

Referências

- FREITAS, S. P. R. de. "Ciclos de terças em certas canções da música popular no Brasil". Per Musi, Belo Horizonte, n.29, 2014, p.125-146
- MCGILL, Thomas Scott. "Dennis Sandole's Unique Jazz Pedagogy." *Current Research in Jazz* 5, (2013)
- SLONIMSKY, Nicolas. "Thesaurus of scales and melodic patterns". New York: Amsco Publications, 1975
- DEMSEY, David. 1967. "Chromatic third relations in the music of John Coltrane"
- GIANT STEPS: "John Coltrane" (compositor, intérprete, saxofone). Atlantic Records SD 1311, vinyl record.
- THE REAL BOOK, 1988. Last Edition USA: Hal Leonard Corporation. Volume I. C instruments.

Notas

ⁱComo não se é possível para o acordeonista visualizar sua própria mão nos baixos do acordeão durante a performance, denomino *mapa mental* a ideia visual que o instrumentista constrói para que, associado ao tato, consiga se localizar entre os 120 botões. Não obstante, as figuras aqui anexadas mostram a mão do acordeonista porém, o ponto de vista é o do observador sendo neste caso de grande utilidade pedagógica aos acordeonistas.

ⁱⁱ Acordes referenciados são a tríades dispostas na mesma fileira diagonal de sua fundamental (ver Fig. 1).

ⁱⁱⁱ Baixos "não referenciados" são aquelas tríades que auxiliam a formação de acordes cujos baixos não fazem parte de sua diagonal. (ver Fig. 1)

^{iv} Apesar de não identificado na partitura, os acordes maiores B, Eb e G, devem ser encarados como acordes maiores com sétimas maiores e ou sextas. Mesmo não havendo menção alguma em relação à sétima do acorde maior, é prática usual entre os músicos de jazz incluírem o sétimo grau maior na formação dos acordes maiores.