

## **Complessità "potenziali" nelle interpretazioni di *Aguas de Março* di Antônio Carlos Jobim**

Enrico Bianchi

### **Indice**

1. Il genere della bossa nova
  2. La metodologia analitica
  3. Analisi paradigmatica
  4. Analisi con il MGSM
  5. Potenzialità del materiale e arrangiamento
  6. Conclusioni
- Riferimenti bibliografici  
Discografia  
Note al testo

Il presente contributo illustra l'analisi di uno dei più celebri esempi del genere bossa nova: *Aguas de Março* di Antônio Carlos Jobim. In primo luogo verrà definito il contesto storico in cui la canzone nasce, unitamente ad alcune considerazioni riguardanti le versioni prese in esame e la descrizione delle caratteristiche degli strumenti analitici impiegati. Infine sarà proposta un'analisi che tenderà a dimostrare come *Aguas de Março* sia un brano caratterizzato dalla messa in campo di pochissimi elementi, continuamente combinati e reiterati in un discorso musicale solo apparentemente povero e rudimentale. Attraverso la disamina delle micro-elaborazioni del materiale musicale, si intende porre in evidenza complessità che si celano dietro la relativa semplicità del livello di superficie. Tali complessità – già presenti nella versione originale, seppure in uno stato embrionale – sono da ritenersi "potenziali, in quanto vengono portate pienamente in luce soltanto da successive interpretazioni.

### **1. Il genere della bossa nova**

La bossa nova – letteralmente l'espressione significa "nuova tendenza" – è un genere musicale che nasce alla fine degli anni "50 nei caffè di frequentazione colta di Ipanema e Copacabana, alla cui base figurano esperienze diverse: deriva dal samba e, attraverso questo, dal repertorio popolare, e presenta contaminazioni jazzistiche, in particolare dal cool jazz. Le influenze jazzistiche possono ricondursi alla rapida diffusione che la musica nord americana ebbe in quegli anni. In particolare, la nuova generazione di cantautori e strumentisti brasiliani fece proprie alcune delle caratteristiche formali dello stile jazzistico, sintetizzandole in una nuova espressione il cui influsso ebbe poi un forte ascendente non solo sulle successive generazioni di musicisti brasiliani, ma anche all'interno dello scenario internazionale della popular music e del jazz.

Nel 1972 (anno di nascita di *Aguas de Março*) il fenomeno bossa nova è affermato da oltre un decennio e Jobim è un cantautore la cui fama oltrepassa abbondantemente i confini del Brasile, grazie a brani come *Garota de Ipanema* e *Desafinado*, che rimangono ancora oggi tra i più

nobili e amati esempi del genere canzone. *Aguas de Março*, apparsa per la prima volta nel singolo *Disco de Bolso* [Jobim 1972], non raggiunge subito la reputazione internazionale di cui godrà successivamente; suscita però la curiosità di altri interpreti e arrangiatori, che nel corso di un brevissimo periodo di tempo pubblicano nuove versioni del brano. Tra esse si distingue l'interpretazione di Elis Regina[1] nel disco *Elis* con arrangiamento di Cesar Camargo Mariano[2] [Carvalho Costa 1972], mentre l'anno successivo lo stesso Jobim reinterpreta il brano avvalendosi della collaborazione dell'arrangiatore e compositore Claus Ogerman[3] [Jobim 1973]. Sempre nel 1973 esce un nuovo disco di João Gilberto[4] in cui il musicista presenta una nuova versione del pezzo [Prado De Oliveira 1973]. Il 1974, anno in cui viene pubblicato *Elis & Tom* [Carvalho Costa-Jobim 1974] con arrangiamenti di Jobim e Camargo Mariano, è un momento cruciale nella storia di *Aguas de Março*: il disco è un lavoro di sintesi delle esperienze interpretative di Jobim e Elis Regina e contiene una nuova interpretazione della canzone in duo vocale, che ne decreta un successo tale da imporla impropriamente come la versione originale del brano.

## 2. La metodologia analitica

Ai fini analitici, sono state prese in considerazione tre interpretazioni-arrangiamenti del brano: la versione originale [Jobim 1972], l'interpretazione del duo Elis Regina-Jobim [Carvalho Costa-Jobim 1974] e la più recente e sofisticata rilettura di Rosa Passos [Passos 2001]. Unitamente a procedimenti ormai entrati nella tradizione analitica, come il metodo paradigmatico proposto da Nicolas Ruwet [1972], sono stati impiegati nuovi strumenti di indagine che permettono di allargare il campo di ricerca alla valutazione della ricezione dell'opera musicale da parte dell'ascoltatore. L'utilizzo del metodo di Ruwet, che di norma prevede l'analisi separata dei diversi parametri, è stato qui utilizzato per l'osservazione parallela di due livelli, ovvero per esplicitare i principi di combinazione tra armonia e melodia. Posizionando sull'asse verticale (paradigmatico) le figure melodiche armonizzate e le loro ripetizioni si può infatti individuare un sistema normativo che consiste nella commutazione di moduli armonici intercambiabili su moduli melodici caratterizzati da una frequente reiterazione: ciò ha consentito di cogliere il modo in cui elaborazioni complesse di un parametro (armonia) bilanciano la relativa semplicità di un altro (melodia).

Successivamente, mutuando da Simha Arom l'idea di un quadro riassuntivo in grado di visualizzare le combinazioni tra parametri,[5] è stato possibile comparare le diverse versioni del brano, e stimare il loro differente grado di sfruttamento delle potenzialità armoniche. Un'ulteriore fase dell'analisi ha fatto riferimento al Modello Generale di Segmentazione Melodica (d'ora in poi denominato MGSM) messo a punto da Fabio Cifariello Ciardi a partire dai risultati della psicologia sperimentale [Cifariello Ciardi 2003]. Il modello è basato sull'ipotesi che l'ascolto di una linea melodica sia influenzato dalla ripartizione del flusso sonoro in segmenti, in base alla rilevazione di discontinuità e continuità all'interno dello stesso flusso; il MGSM ci permette di avere a disposizione una rappresentazione che a partire da discontinuità e continuità rilevate su più dimensioni dell'evento sonoro, "...si propone di produrre delle ipotesi di segmentazione considerate come le più probabili" [Cifariello Ciardi-Curinga 2004, 64] fra quelle prodotte nell'ascolto di una melodia. Diversi studi hanno dimostrato come micro-variazioni di durata, intensità e timbro possono comportare una aggiunta di informazione che, aiutando la segmentazione, facilita l'elaborazione cognitiva dell'ascoltatore. Tale modello si è

rivelato quindi particolarmente adatto a palesare i criteri di ripartizione melodica nelle diverse interpretazioni qui considerate, e ha consentito di verificare come l'arrangiamento abbia la possibilità di amplificare, soprattutto attraverso scelte timbriche e non solo, discontinuità e continuità percepite dall'ascoltatore.

Prima di iniziare l'esposizione dell'indagine analitica è necessario introdurre alcune considerazioni riguardanti l'importanza della fase interpretativa nel genere musicale "non colto". In un brano di popular music l'interpretazione non è mai mera riproduzione delle intenzioni dell'autore, ma è parte integrante del processo creativo [Russo 1992]. La prassi dell'arrangiamento assume valenza di "...forma d'arte in se stessa, capace di determinare da sola la riuscita di un brano, l'impatto sul pubblico, e quindi a decretarne il successo commerciale, la permanenza nelle pieghe della memoria" [Ibid, 199]; di conseguenza l'indagine comparata dei diversi arrangiamenti si rivela un esame assai proficuo nell'analisi del fenomeno musicale popolare. Inoltre è opportuno ricordare che nello studio di questi repertori, spesso la registrazione sonora rappresenta l'unica testimonianza veramente completa e realmente disponibile dell'arrangiamento, tanto da farne la "fonte principale" per l'analisi. In quest'ottica sono state trascritte le registrazioni e redatte delle partiture funzionali all'analisi; si tratta di trascrizioni che non tentano di rilevare tutti i fenomeni acustici percepibili ma che, tenendo conto degli ampi margini di tolleranza degli interpreti, escludono deviazioni melodiche e ritmiche ritenute non significative. L'obiettivo principale è quello di uniformare il materiale melodico delle differenti versioni del brano e individuare così un terreno comune per il confronto tra le diverse interpretazioni.

### 3. Analisi paradigmatica

Nella Fig. 1a è stato riportato l'incipit del manoscritto originale,[6] redatto in Si maggiore, e nella Fig.1b la trascrizione in partitura ricavata dall'ascolto della prima parte della versione originale in Do maggiore [Jobim 1972][7]. Nel manoscritto di Jobim la notazione usualmente usata in queste circostanze viene leggermente modificata in due punti: nell'indicazione della nota posta al basso (segnalata con un piccolo numero collocato sotto la lettera della fondamentale (vedi batt. 2) e nell'uso del "+" al posto del "maj" per indicare un intervallo di settima maggiore (batt. 5).[8] Nella trascrizione le parentesi orizzontali superiori contraddistinte da lettere maiuscole indicano i moduli melodici di 4 battute; essi sono ulteriormente suddivisi in motivi indicati da lettere minuscole, infine le parentesi inferiori, contrassegnate con numeri, mostrano i relativi moduli armonici. Sebbene i moduli di 4 battute siano già percepibili all'ascolto, occorrerà chiarire i relativi criteri di segmentazione.

La costruzione melodica del pezzo è basata sostanzialmente su due motivi melodici costantemente reiterati e variati per diminuzione. Il primo, indicato con "a" nella Fig. 1b, viene prima variato con la ripetizione del primo Mi e con l'aggiunta della nota di passaggio Re (vedi batt. 2, a'), mentre successivamente una ulteriore aggiunta di note dell'accordo e note di passaggio consente di trasformare il profilo iniziale di semiminime in crome (vedi batt. 17, a''). Il secondo motivo, indicato con "b" consiste invece nella ripetizione di uno stesso suono seguito da un intervallo ampio, inizialmente di 4ta (vedi batt. 9) e successivamente variato (vedi batt. 10, indicato come b' e bb. 15 e 16, b'' e b'''). Le divisioni più importanti - evidenziate attraverso l'analisi dei motivi - sono quelle che percepiamo a batt. 9 e a batt. 13,

dove la figurazione melodica passa dal motivo a al motivo b, e a batt. 17 dove viene ripreso definitivamente il motivo a (vedi fig. 1b).

Figura 1a. Manoscritto di Jobim.



Figura 1b. Versione originale [Jobim 1972].

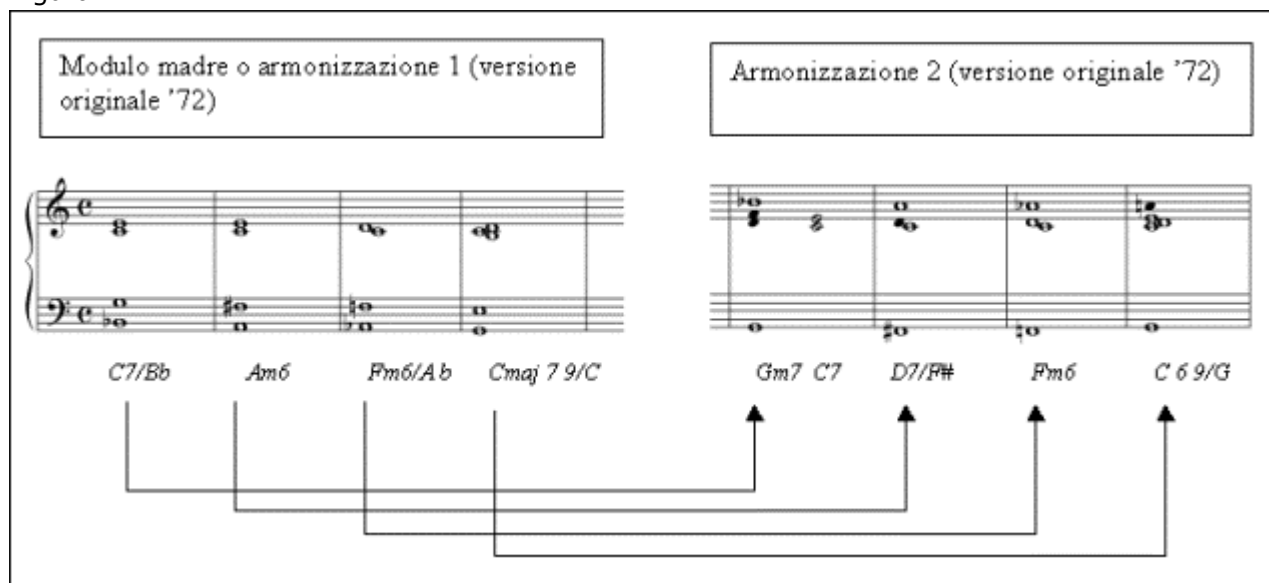


Le parentesi quadre orizzontali sopra il pentagramma illustrano l'analisi dei motivi, mentre le parentesi sotto il pentagramma indicano i moduli armonici.

► [Esempio audio 1](#)

L'ulteriore articolazione formale in gruppi di 4 battute (AA'BB'A''A''') viene ottenuta osservando la struttura armonica del pezzo. Tale struttura si caratterizza per la presenza di successioni armoniche di 4 battute, come si può evincere dall'osservazione dell'ultima sezione A, con la ripetizione di un modulo armonico costituito da una successione accordale (Gm7 C7 – D7/F# – Fm6 – C6 9/G) e nella prima sezione A', dove lo stesso modulo era stato utilizzato per armonizzare la ripetizione della sezione A' (bb. 6-9). La successione armonica con cui la canzone esordisce sarà d'ora in avanti denominata modulo madre o armonizzazione 1, mentre la seconda successione verrà definita armonizzazione 2.

Figura 2.



Le note nere rappresentano suoni che non compaiono nel modulo madre, le frecce sotto i pentagrammi indicano le rispettive sostituzioni degli accordi del modulo madre. La fig. 2 mostra come la seconda successione armonica (armonizzazione 2) sia derivata dalla prima (armonizzazione 1) secondo precisi criteri. La 1a batt. dell'armonizzazione 2 deriva dalla 1ma batt. del modulo madre per aggiunta del relativo II grado. Infatti nella prassi armonica del jazz, un accordo di settima di dominante può essere sostituito con una successione II-V grado che mentre accelera il ritmo armonico mantiene la funzione cadenzale. La 2a batt. dell'armonizzazione 2 deriva dalla 2a batt. del modulo madre per sostituzione di una nota (il Mi con il Re). In questo caso nel modulo madre il Am6 può essere interpretato anche come primo rivolto di un accordo di settima di terza specie che in gergo jazzistico viene definito accordo semidiminuito (con fondamentale Fa#). Tale accordo può essere sostituito con un accordo di settima di dominante la cui fondamentale si trova una terza maggiore sotto; la motivazione di tale procedimento si trova nel fatto che l'accordo semidiminuito può essere interpretato come un accordo di nona di dominante (Re-Fa#-La-Do-Mi) senza la fondamentale al basso.

La 3a batt. dell'armonizzazione 2 deriva dalla 3a batt. del modulo madre per cambio del basso; specificamente si tratta della sostituzione di un accordo in primo rivolto con lo stesso accordo in posizione fondamentale. La 4a batt. dell'armonizzazione 2 deriva dalla 4a batt. del modulo madre per sostituzione della 7maj con la 6. In questo caso la sostituzione è una sorta di nuova colorazione armonica che non muta la sua funzione di tonica. [9] La forma completa della versione originale analizzata nella Fig.1b - dovuta alla rilevazione degli aspetti motivici e all'individuazione dei moduli armonici di 4 battute- è riportata nella Tavola 1.

Tavola 1.

A	a- a'-a'-a'	armonizzato con 1
A'	a'-a'-a'-a'	armonizzato con 2
B	b- b'-a-a'	armonizzato con 2
B'	b- b'-b''-b'''	armonizzato con 2
A''	a''-a''-a''-a''	armonizzato con 2
A''	a''-a''-a''-a''	armonizzato con 2

In definitiva ai primi quattro accordi corrispondenti al primo modulo succede un secondo nucleo composto da sostituzioni accordali del primo, mentre la frase melodica viene ripetuta e quindi armonizzata secondo entrambe le modalità proposte; nel momento in cui la melodia viene modificata è riproposto il secondo modulo armonico. Questo procedimento può considerarsi una sorta di gioco di combinazione di elementi armonico-melodici che offrirà ampie possibilità di sfruttamento a tutte le successive interpretazioni di questo pezzo. L'analisi paradigmatica della trascrizione della versione originale del brano [Jobim 1972], rivela come l'intera canzone sia quindi originata dalla combinazione di due moduli armonici diversi (uno derivato dall'altro) e due sezioni melodiche diverse (A e B) opportunamente reiterate e variate, secondo una idea compositiva sperimentata nelle prime 8 battute e semplicemente applicata nel corso dell'intero pezzo: in altre parole, se frammenti melodici sostanzialmente uguali possono essere armonizzati con successioni armoniche diverse, allora successioni armoniche uguali potranno essere utilizzate per frammenti melodici diversi.

Figura 3.



The musical score in Figure 3 is organized into two main sections, A and B, with various sub-sections (A', A'', B', B''). Each section contains musical notation with chord symbols and bar numbers. Horizontal brackets under the notes indicate harmonic modules, and vertical brackets on the right indicate melodic modules.

**Section A:**

- 1: C7/Bb, Am6, Fm6/Ab, Cmaj7 9/G

**Section B:**

- 2: Gm7, C7, D7/F#, Fm6, C6 9/G

**Section A':**

- 2: Gm7, C7, D7/F#, Fm6, C6 9/G

**Section A'':**

- 2: Gm7, C7, D7/F#, Fm6, C6 9/G

**Section B':**

- 2: Gm7, C7, D7/F#, Fm6, C6 9/G

**Section B'':**

- 2: Gm7, C7, D7/F#, Fm6, C6 9/G

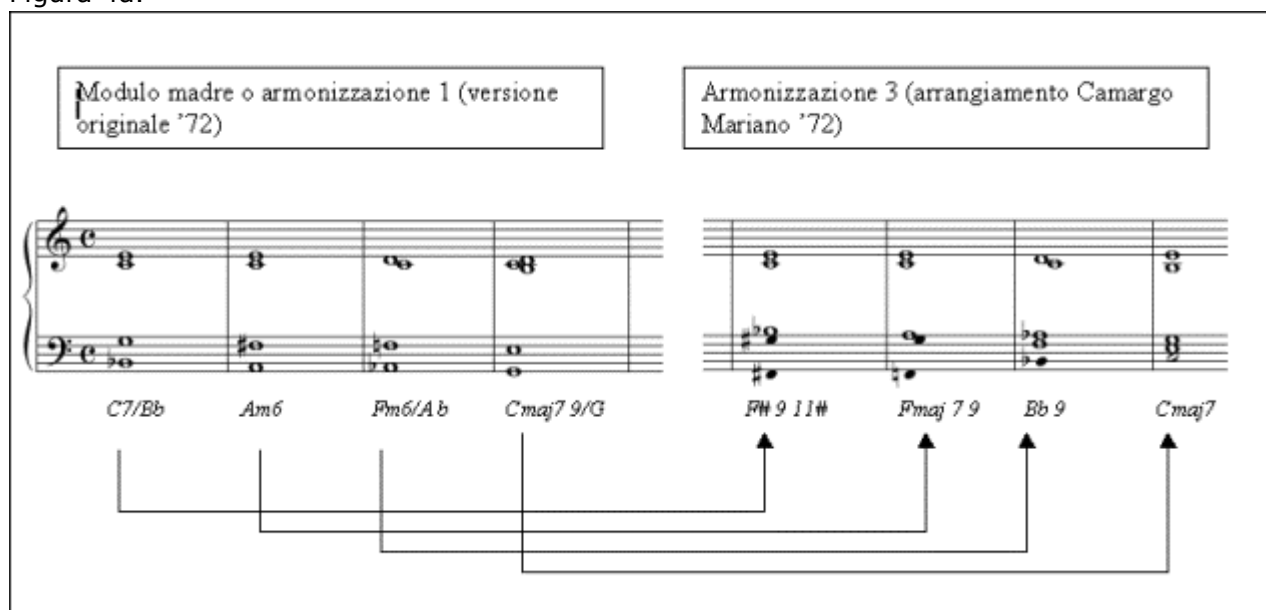
Le parentesi quadre in alto riguardano la distinzione tra parte A e B dei moduli melodici di quattro battute già mostrata in fig. 1b, mentre le parentesi quadre orizzontali sotto il rigo evidenziano i moduli armonici, si tratta del modulo Madre (armonizzazione 1) e derivato



(armonizzazione 2) descritti in fig. 2. Nella Fig. 3 Le parentesi quadre in alto riguardano la distinzione tra parte A e B dei moduli melodici di quattro battute già mostrata in fig. 1b, mentre le parentesi quadre orizzontali sotto il rigo evidenziano i moduli armonici, il modulo Madre (armonizzazione 1) e il suo derivato (armonizzazione 2). Il modello analitico di Ruwet, basato sulla collocazione in verticale di segmenti melodici uguali o simili col proposito di evidenziare le ripetizioni melodiche, è adattato alle specifiche esigenze del presente lavoro. L'analisi paradigmatica parte dall'assunto che fra tutti i parametri che potrebbero influire sulla segmentazione, altezza e durata sono i più rilevanti. Tuttavia, nel nostro caso il parametro di riferimento risulta essere piuttosto l'armonia, che seziona l'intero brano in segmenti di quattro battute.

L'allineamento episodico di brevi segmenti melodici dissimili (ad esempio la prima battuta del modulo A e la prima battuta di A') deriva pertanto dall'esigenza di conservare la lunghezza delle quattro battute del segmento armonico come base per l'osservazione dei principi di somiglianza melodica. L'analisi non prevede un'applicazione letterale del metodo paradigmatico ma ne mantiene lo spirito, al fine rilevare la misura in cui moduli melodici uguali o simili possano essere armonizzati con moduli accordali potenzialmente sostituibili. Come si può osservare il modulo derivato (armonizzazione 2) trova applicazione sia nella parte A che nella parte B, mentre il modulo madre (armonizzazione 1) si limita ad armonizzare la parte melodica A. Risulta dunque ancora evidente che si tratta di una canzone basata su due moduli melodici e su un solo modulo armonico variato. La versione di Aguas de Março del 1972, di Elis Regina con arrangiamento di Camargo Mariano [Carvalho Costa 1972] e quella del 1973 di Jobim con arrangiamento di Ogerman [Jobim 1973], hanno un'importanza determinante nell'evoluzione successiva della canzone. E' possibile mostrare come gli apporti di questi due nuovi arrangiamenti confluiscono nella versione del '74 (Elis Regina e Jobim con arrangiamento di Camargo Mariano e Jobim) [Carvalho Costa-Jobim 1974]; si tratta di apporti armonici, precisamente di due nuove armonizzazioni di quattro battute che vengono proposte come potenziali alternative al modulo madre (armonizzazione 1) e derivato (armonizzazione 2) della versione originale.

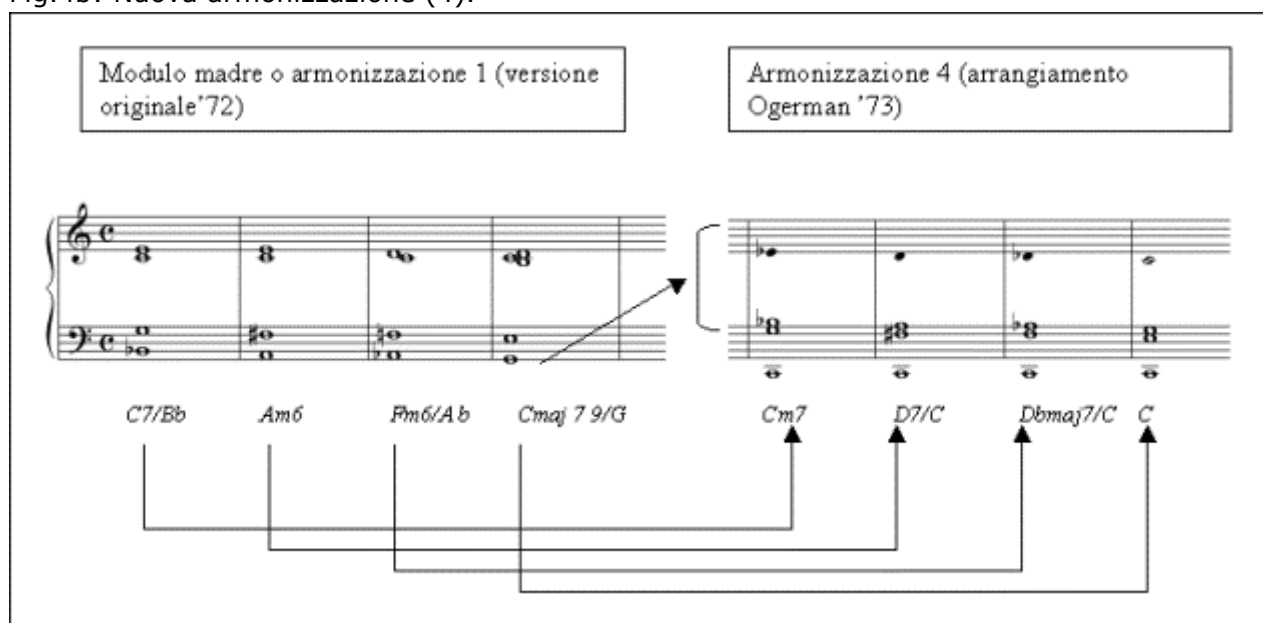
Figura 4a.



La nuova armonizzazione (3) basata sul medesimo principio di sostituzione di alcuni suoni visto nella versione originale. Le note nere rappresentano suoni che non compaiono nel modulo madre, le frecce sotto i pentagrammi indicano le rispettive sostituzioni degli accordi del modulo madre. La fig.4a mostra come la nuova armonizzazione (3) sia derivata dall'armonizzazione 1 (modulo madre) secondo precisi criteri. La 1a batt. dell'armonizzazione 3 deriva dalla 1a batt. del modulo madre per sostituzione di accordo e aggiunta di 9 e 11# [10].

La 2a batt. dell'armonizzazione 3 deriva dalla 2a batt. del modulo madre per cambio di una nota (Fa# con Fa) e aggiunta della 9. In questo modo, sostituendo sia la prima che la seconda battuta, l'armonizzazione 3 presenta, rispetto al modulo madre, una diversa successione cromatica (IIb-I), in altri termini nega la dominante (DO) per proporre la tonica (FA). La 3a batt. dell'armonizzazione 3 deriva dalla 3a batt. del modulo madre secondo lo stesso procedimento che avevamo descritto in precedenza; infatti l'accordo del modulo madre puo essere considerato il secondo rivolto di un accordo semidiminuito con fondamentale Re che viene sostituito con un accordo di nona di dominante che si trova una terza maggiore sotto. Infine la 4a batt. dell'armonizzazione 3 deriva dalla 4a batt. del modulo madre per semplificazione dell'accordo: l'eliminazione della 9 maggiore e l'uso della posizione fondamentale non modifica comunque la funzione di tonica. [11]

Fig.4b: Nuova armonizzazione (4).



The diagram illustrates the derivation of Armonizzazione 4 from the Modulo madre. The Modulo madre consists of four chords: C7/Bb, Am6, Fm6/Ab, and Cmaj 7 9/G. Armonizzazione 4 consists of four chords: Cm7, D7/C, Dbmaj7/C, and C. Arrows show the following relationships: C7/Bb and Am6 from the Modulo madre lead to Cm7 in Armonizzazione 4; Fm6/Ab and Cmaj 7 9/G from the Modulo madre lead to D7/C in Armonizzazione 4; and Cmaj 7 9/G from the Modulo madre leads to Dbmaj7/C in Armonizzazione 4. The final chord C in Armonizzazione 4 is a simplification of the Cmaj 7 9/G chord.

Viene collocato al basso un pedale di tonica (do), che è l'unica nota in comune tra i quattro accordi del modulo madre mentre la successione cromatica discendente presente al basso viene spostata nelle voci superiori. La figura 4b mostra i criteri di derivazione dell'armonizzazione 4 dall'armonizzazione 1 (modulo madre). Il basso cromatico utilizzato nel modulo madre potrebbe essere alla base della nuova armonizzazione: infatti gli ultimi tre accordi dell'armonizzazione 4 hanno le fondamentali a distanza di semitono discendente e per completare la successione cromatica nella voce superiore il Mi della prima battuta viene sostituito da un Mib.

Parallelamente, per dare al frammento una sua connotazione armonica più stabile, viene collocato al basso un pedale di tonica (Do), che è l'unica nota in comune tra i quattro accordi del modulo madre. Di conseguenza la parentela tra le due armonizzazioni non deriva in questo caso da un'analogia funzionale tra i singoli accordi componenti i moduli come osservato precedentemente, ma dal fatto che in ogni battuta del modulo armonico 4 compaiono ben tre suoni del modulo madre.[12] È interessante notare come questa armonizzazione è collocata nella parte finale del pezzo quasi a rappresentarne l'imminente conclusione. Nella versione del '74 [Carvalho Costa-Jobim 1974] sono state utilizzate tutte le quattro possibili armonizzazioni dei due moduli melodici. I moduli melodici e le nuove armonizzazioni sono combinati tra loro in un gioco che l'analisi paradigmatica mette chiaramente in evidenza (Fig. 5).[13]

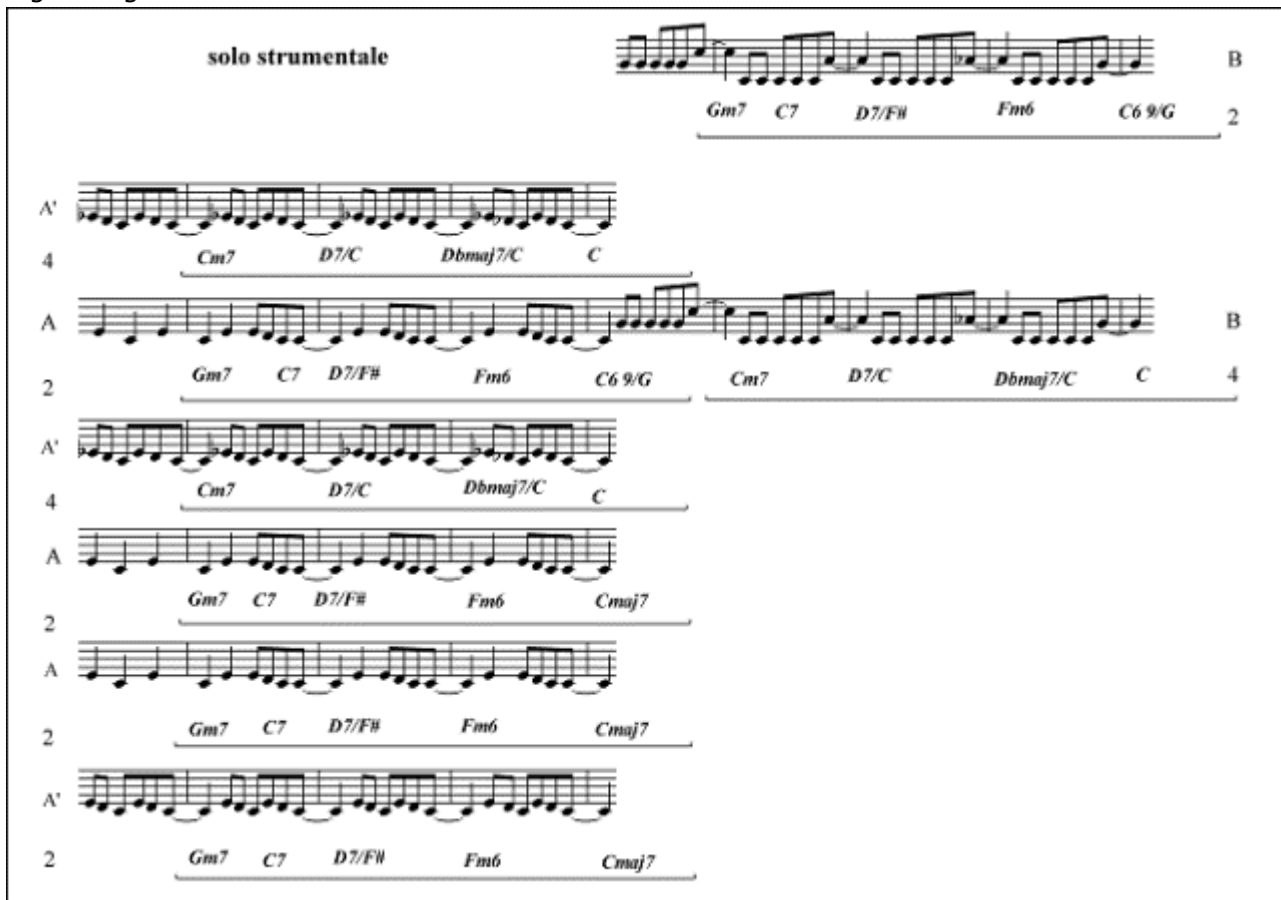
Fig 5. Analisi Paradigmatica della versione contenuta in Elis & Tom [Carvalho Costa-Jobim 1974].



The figure displays a musical score with harmonic analysis for two sections, A and B. Section A is marked with 'A' and contains four measures (1, 3, 1, 3). Section B is marked with 'B' and contains four measures (2, 2, 2, 2). The chords for section A are C/Bb, Am6, Fm6/Ab, and Cmaj7 9/G. The chords for section B are Gm7, C7, D7/F#8, Fm6, and C6 9/G. The analysis shows how these chords relate to the parent module through various inversions and voicings.

Fig 5. Pagina 2.

**solo strumentale**



The musical score consists of six systems, each with a melodic line and a corresponding chord progression below it. The systems are labeled with letters and numbers:

- System 1: Melody line B, chord progression  $Gm7$   $C7$   $D7/F\#$   $Fm6$   $C6\ 9/G$ , measure counts 2.
- System 2: Melody line A', chord progression  $Cm7$   $D7/C$   $Dbmaj7/C$   $C$ , measure counts 4.
- System 3: Melody line A, chord progression  $Gm7$   $C7$   $D7/F\#$   $Fm6$   $C6\ 9/G$   $Cm7$   $D7/C$   $Dbmaj7/C$   $C$ , measure counts 2 and 4.
- System 4: Melody line A', chord progression  $Cm7$   $D7/C$   $Dbmaj7/C$   $C$ , measure counts 4.
- System 5: Melody line A, chord progression  $Gm7$   $C7$   $D7/F\#$   $Fm6$   $Cmaj7$ , measure counts 2.
- System 6: Melody line A, chord progression  $Gm7$   $C7$   $D7/F\#$   $Fm6$   $Cmaj7$ , measure counts 2.
- System 7: Melody line A', chord progression  $Gm7$   $C7$   $D7/F\#$   $Fm6$   $Cmaj7$ , measure counts 2.

► [Esempio audio 2](#)

I quadri riassuntivi che seguono consentono una comparazione complessiva dei due arrangiamenti appena descritti unitamente ad una ultima versione di Rosa Passos [14] registrata nel 2001 e presentata prima nel mercato internazionale nel disco *Me and My Heart* [Passos 2001] e successivamente in Brasile con *Eu e Meu Coração*.

Figura 6a. Quadri riassuntivi versione originale [Jobim 1972].

Figura 6b. Quadri riassuntivo versione del 74 [Carvalho Costa -Jobim 1974].

Figura 6c. Quadro riassuntivo versione Rosa Passos [Rosa Passos 2001].

Nelle figure 6a, 6b e 6c le sigle alfabetiche corrispondono ai segmenti melodici mentre le cifre indicano i moduli armonici (i numeri 1, 2, 3 e 4 corrispondono ai moduli armonici sopra indicati come modulo madre, armonizzazione 2, armonizzazione 3 e armonizzazione 4). I riquadri colorati corrispondono alle combinazioni armonico-melodiche sfruttate (cliccare per ascoltare) mentre quelli bianchi indicano combinazioni tra i due parametri rimaste inesplorate.

Nelle figure 6a e 6b vengono presentati due quadri, un primo che rende conto nel dettaglio di tutte le variazioni melodiche e un secondo più sintetico in ordine alle medesime variazioni, in cui compaiono le sole divisioni fra i moduli A e B. Esso indica le combinazioni effettivamente realizzate: nel caso della fig. 6a l'armonizzazione 1 viene usata solo per il frammento A, mentre l'armonizzazione 2 si trova sia in A che in B.

Mentre la versione originale [fig. 6a, Jobim 1972] presenta un gioco combinatorio limitato e un numero esiguo di elementi armonici, l'interpretazione del '74 [fig. 6b, Carvalho Costa-Jobim 1974] aggiunge nuove armonizzazioni e mantiene sostanzialmente l'assetto melodico della canzone, sfruttando in modo più esteso l'idea di combinare gli elementi melodici e armonici a disposizione. Le uniche possibilità lasciate inesplorate sono le combinazioni B1, B3 (quadro sintetico). La recente interpretazione di Rosa Passos [fig. 6c, Passos 2001] mostra come sia possibile interagire con le precedenti versioni del brano, mantenendone contemporaneamente i tratti distintivi[15]: scegliendo di utilizzare le sole armonizzazioni 1 e 3, l'arrangiatore le combina con i moduli melodici A, e B sfruttandone ogni possibilità, e nel contempo esplora soluzioni lasciate inutilizzate dalle versioni precedenti come B1 e B3.[16] Sfruttare la "complessità potenziale" presente nel sistema mostrato significa combinare le diverse armonizzazioni con i moduli melodici in maniera tale da arricchire la relativa semplicità del discorso melodico attraverso una struttura armonica di più complessa concezione, ma sempre in stretta correlazione con la versione originale del brano. In quest'ottica, Aguas de março si presta particolarmente a nuove interpretazioni, le quali nella loro eterogeneità mostrano una forte continuità con le idee compositive che ne hanno favorito la creazione.

#### 4. Analisi con il MGSM

Prima di iniziare l'analisi con il MGSM, verranno introdotti alcuni aspetti del metodo di Cifariello Ciardi e indicato il modo d'impiego. Lo strumento analitico che ci accingiamo a descrivere considera la percezione dell'oggetto sonoro "melodia" a prescindere dal linguaggio compositivo adoperato svincolandolo di conseguenza dall'eventuale ambito armonico. In altre parole viene ipotizzata l'audizione da parte dell'ascoltatore della sola melodia sprovvista di ulteriori elementi. Se da un lato tale definizione potrebbe rappresentare un limite ai fini del presente lavoro, in quanto la melodia viene considerata un accadimento sonoro privo di contesto, d'altro lato non impedisce tuttavia al modello di rilevare certe peculiarità del materiale melodico attraverso la simulazione dei percorsi per mezzo dei quali un evento sonoro viene colto dal nostro sistema percettivo. Il modello ipotizza che la strategia dell'ascoltatore risulti influenzata dalla rilevazione di mutamenti e regolarità su una o più dimensioni dell'evento sonoro melodico.

I concetti di mutamento e regolarità sono associati a quelli omologhi di discontinuità e continuità: esse agiscono come forze indipendenti che contribuiscono nella loro interazione, all'organizzazione del flusso sonoro. La rilevazione di discontinuità può dipendere, ad esempio, da una rapida variazione di altezza o dall'inversione del profilo melodico, mentre una continuità può essere rilevata dall'assenza di variazioni o dalla presenza di variazioni esigue dal punto di vista percettivo. Inoltre la rilevazione di continuità può sorgere anche da una regolarità nelle variazioni percepite (continuità nella discontinuità). Il modello si propone di individuare un insieme finito di segmentazioni a partire da discontinuità rilevate su tre parametri: la durata,

l'altezza e il profilo melodico. Un ulteriore fattore considerato dal modello è la pulsazione metrica. Il metro viene considerato come una dimensione non autonoma dell'evento sonoro, in quanto la sua percezione deriva dall'individuazione di una periodicità nelle variazioni percepite su altre dimensioni dell'accadimento acustico.

La pulsazione metrica viene quindi definita come continuità causata dal ritorno periodico delle discontinuità rilevate su altezza durata e profilo melodico. Per stabilire un metro occorre ricordare che una continuità derivante da una pulsazione costante può essere causata da discontinuità a intervalli di tempo regolari, mentre la mutabilità della pulsazione dipende dalla rilevazione di discontinuità non regolarmente distribuite. A ciascuna discontinuità viene assegnato un grado di rilevanza forte o debole, indicato rispettivamente con i simboli x e o sotto il pentagramma, mentre le continuità derivanti dalla pulsazione vengono indicate con una x sopra il rigo. La Tavola n. 2 illustra i criteri secondo cui, per ciascuna dimensione considerata è possibile rilevare su un determinato suono una discontinuità o una continuità e il relativo grado di intensità.

Tavola 2. Condizioni in cui il MGSM rileva delle discontinuità o delle continuità. [Cifariello Ciardi-Curinga 2004].

A) Discontinuità considerate  
Altezza (intervalli)

Dati due suoni separati da un intervallo melodico (per una velocità d'articolazione maggiore di 100 millisecondi)			
intervallo rilevato	unisono, 2m, 2M	3m,3M	>3M
tipo di discontinuità	non rilevante	debole sul secondo suono	forte sul secondo suono

Durata

Dati due suoni (per una velocità di articolazione tra 120 e 1800 millisecondi)			
differenza di durata rilevata	la differenza fra le durate è uguale o inferiore a 1/8 del suono più breve	il secondo suono è più breve del primo	il secondo suono è più lungo del primo
tipo di discontinuità	non rilevante	debole sul secondo suono	forte sul secondo suono

**Profilo**

Dati tre suoni (s1, s2, s3)					
rilevazione del profilo	assenza di direzionalità (unisoni successivi)	s3 conferma il profilo affermato da s1 e s2	s3 inverte il profilo affermato da s1 e s2 ed è stata rilevata una discontinuità di altezza tra s1 e s2.	s3, ripetendo l'altezza di s2, interrompe la direzionalità definita da s1 e s2	S3 definisce una nuova direzione melodica dopo un'assenza di direzione
tipo di discontinuità	non rilevante	non rilevante	debole sul secondo suono (s2)	forte sul secondo suono (s2)	forte sul terzo suono (s3)

**B) Continuità considerate**  
**Raggruppamento metrico**

Dato un suono (dopo un minimo di due suoni marcati da una discontinuità)		
rilevazione	in assenza di discontinuità	con discontinuità rilevate se il suono è il primo di un gruppo binario/ternario
tipo di discontinuità	non rilevante	forte sul suono

Il modello procede individuando tutti i possibili segmenti delimitati da una o più discontinuità/continuità, ma con dei limiti di durata. I segmenti da considerare percettivamente significativi risultano essere quelli distribuiti su un arco temporale compreso tra 250 ms e 15 secondi, all'interno di questo decorso si stabilisce di individuare due livelli di diversa durata: il "primo livello", collocabile su uno arco temporale compreso tra 250 millisecondi e 4-5 secondi, e il "secondo livello", di durata assoluta tra 4 e 15 secondi. Il MGSM prevede dei criteri di organizzazione temporale dei segmenti in quanto ipotizza che l'ascoltatore tende a collocare segmenti di durata simile su un medesimo livello. Nella Figura n. 7 è riportata la segmentazione di Aguas de Março. Per stabilire le continuità della pulsazione è stato individuato un primo mutamento percettivamente significativo sul secondo suono di batt.2. Il ritorno periodico di tale insieme di discontinuità in tutte le battute fino alla batt.9 stabilisce un "raggruppamento metrico" che viene contraddetto solo alla fine di batt. 9 dalla rilevazione di discontinuità non in linea con le precedenti: la non coincidenza tra la pulsazione fin qui rilevata e le nuove discontinuità fa emergere l'esigenza di una nuova ipotesi di pulsazione.

Nella realtà dell'ascolto di una canzone il metro che scaturisce dalla melodia è da considerarsi un sistema ritmico virtuale in quanto la presenza della sezione ritmica e il ritmo prodotto dall'avvicendamento degli accordi ne occultano la percezione. La sezione ritmica viene disposta da uno strumento basso (contrabbasso o basso elettrico) batteria e chitarra: mentre la chitarra esegue una formula ritmica tipica del genere bossa nova, basso e batteria articolano una serie

di pulsazioni e un metro che orientano l'ascolto. Il metro che viene ricavato dal tessuto melodico può pertanto emergere solo nel caso in cui l'arrangiamento e l'interpretazione ne permettano l'esplicitazione. Ai fini della segmentazione, il modello individua inizialmente tutti i segmenti non ulteriormente divisibili (composti da un minimo di due suoni) in cui sia il suono finale che quello iniziale siano marcati da una o più discontinuità/continuità. Attraverso tale procedura spesso si ottengono dei segmenti molto brevi che definiscono il cosiddetto "livello provvisorio"[17]. Tale livello, a causa della brevità dei segmenti che produce, non risulta essere percettivamente significativo ma è funzionale alla definizione dei due livelli principali: il "primo livello", composto di massimo tre segmenti del livello provvisorio, e il "secondo livello", che si compone di due o tre segmenti di "primo livello". Le segmentazioni sono indicate sotto il pentagramma con gruppi di parentesi quadre orizzontali sovrapposte; ogni ipotesi di segmentazione comprende un sistema di due graffe orizzontali che rappresentano il primo e il secondo livello. [Cifariello Ciardi 2003].



Figura 7. Segmentazione di Aguas de Março secondo il MGSM.

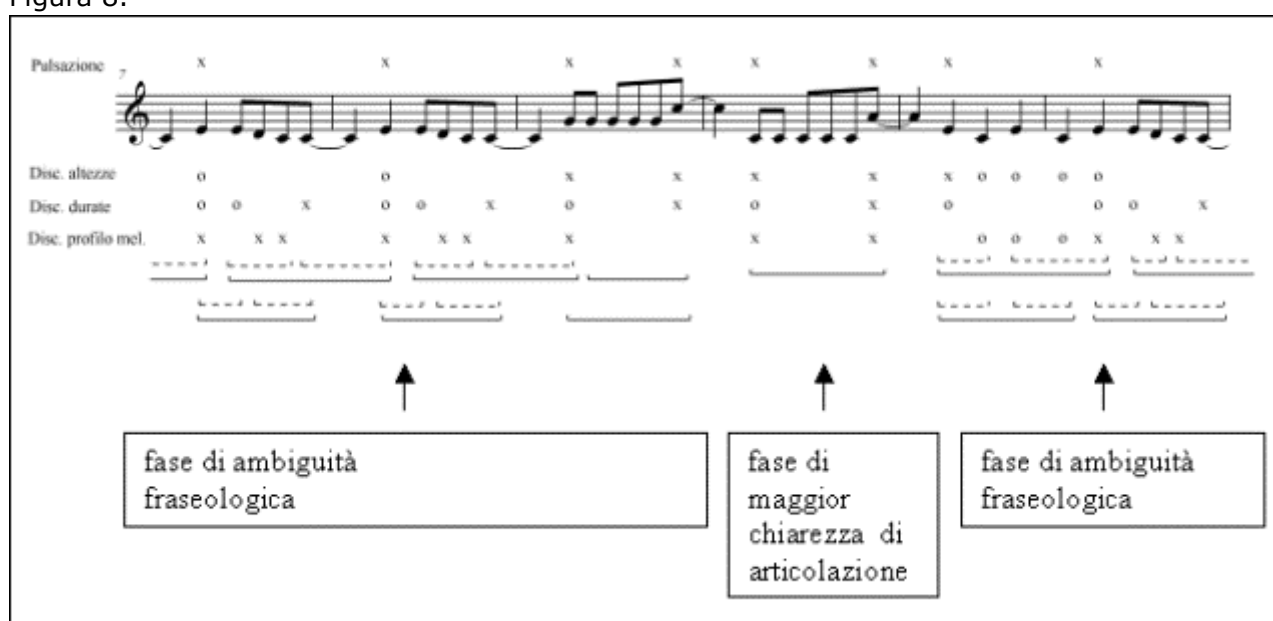


A causa della rilevazione di discontinuità/continuità non coincidenti sono state individuate a volte due ipotesi di segmentazione, mentre in altri casi compare una sola ipotesi di segmentazione da considerare la più probabile dal punto di vista percettivo. E' ipotizzabile che la casistica appena descritta possa evidenziare un aspetto anche percepibile all'ascolto, ovvero

una certa ambiguità dal punto di vista dell'articolazione fraseologica nelle fasi con due ipotesi di segmentazione e una maggior chiarezza d'articolazione nelle fasi con una sola ipotesi di segmentazione. Una considerazione che discende dall'analisi fin qui condotta riguarda pertanto il passaggio da una fase di ambiguità fraseologica verso una fase di maggior chiarezza della segmentazione.

La fig. 8 permette di rilevare come più discontinuità non coincidenti possano far emergere diverse ipotesi di segmentazione (si vedano le prime tre battute), mentre se le discontinuità e le continuità tendono a marcare gli stessi suoni la segmentazione ne risulta univoca (quarta battuta). Ad una prima fase che potrebbe essere recepita dall'ascoltatore come un ripetersi costante ma formalmente incerto di una cellula melodica di tre suoni, segue un episodio percettivamente più chiaro nella sua articolazione fraseologica.

Figura 8.



Discontinuità/continuità non coincidenti possono far emergere più ipotesi di segmentazione mentre se le discontinuità e le continuità tendono a marcare gli stessi suoni la segmentazione ne risulta univoca. Le parentesi tratteggiate indicano la presenza di un'ulteriore livello di segmentazione denominato livello provvisorio, esso è funzionale alla definizione del primo livello qui mostrato.

Il punto di incontro tra il metodo di analisi proposto e le versioni della canzone concretamente realizzate consiste nell'ipotesi secondo cui l'arrangiamento offre la possibilità di amplificare, attraverso scelte timbriche ed esecutive, discontinuità e continuità percepite dall'ascoltatore; in alcuni casi sarà possibile verificare come la segmentazione proposta dal modello coincida con quella proposta dagli arrangiamenti in altri come alcune potenzialità implicite del materiale melodico vengano esplicitate dalle versioni prese in esame.

## 5. Potenzialità del materiale e arrangiamento

Nelle interpretazioni prese in considerazione sfruttare le potenzialità insite nel materiale melodico del pezzo ha significato anche sottolineare le zone di trasformazione fraseologica; in altre parole marcare il passaggio verso la fase di maggior chiarezza della segmentazione come pure far emergere le qualità specifiche che caratterizzano le varie fasi attraverso l'arrangiamento e i dettagli dell'esecuzione strumentale e vocale. Non si tratta qui di formulare giudizi sulla qualità delle versioni prese in esame, ma unicamente di sottolineare come arrangiatori e interpreti abbiano l'opportunità di accrescere un'informazione già presente nel materiale melodico del brano e rilevata dall'analisi con il MGSM. Nella fig. 9 è riportato un passaggio molto interessante che corrisponde all'ultimo segmento melodico inserito nella prima delle due A conclusive.

Le discontinuità forti rilevate sul piano delle altezze e del profilo melodico possono far assumere alla melodia la forma di una polifonia; la distanza intervallare e la continua inversione del profilo melodico rendono plausibile una nuova ipotesi di segmentazione. Gli ultimi due pentagrammi in basso mostrano il modulo armonico, in nero le note che emergono dal tessuto melodico. La sostituzione del Do (ultima croma della prima battuta) con un Sib (realizzata da Jobim e Elis Regina nella versione del '74 [Carvalho Costa-Jobim 1974]) è coerente con il modulo armonico di riferimento.

Figura 9.



Le discontinuità forti rilevate sul piano delle altezze e del profilo melodico possono far assumere alla melodia la forma di una polifonia; la distanza intervallare e la continua inversione del profilo melodico rendono plausibile una nuova ipotesi di segmentazione. Gli ultimi due pentagrammi in basso mostrano il modulo armonico, in nero le note che emergono dal tessuto melodico. La sostituzione del do (ultima croma della prima battuta) con un sib è coerente con il modulo armonico di riferimento. Tre casi sembrano essere esemplificativi, rispettivamente legati ad una trasformazione vocale-strumentale, all'esplicitazione della pulsazione metrica scaturente dal materiale e ad una scissione della linea melodica in due voci perfettamente distinte.

Nel primo caso una trasformazione vocale-strumentale può marcare il passaggio da una fase di ambiguità fraseologica verso una fase di maggior chiarezza della segmentazione (vedi fig.9). Negli esempi audio 3, 4, 5 e 6 è possibile verificare attraverso l'ascolto se e in quale maniera le varie versioni del brano amplificano la qualità osservata nel materiale melodico. La versione contenuta in Elis & Tom [Carvalho Costa-Jobim 1974] sottolinea il momento del mutamento di batt. 9 attraverso la strumentazione e la ripartizione melodica tra le due voci: l'entrata del pianoforte e il cambiamento timbrico-vocale dato dall'ingresso della voce maschile segnano il passaggio alla nuova fase.

► [Esempio Audio 3](#)

In un passo successivo lo stesso arrangiamento palesa tale mutamento con ancora maggior enfasi: la doppia sospensione successiva all'intermezzo strumentale mette l'accento sulla differenza tra la prima fase, molto omogenea e niente affatto differenziata dal punto di vista timbrico e la seconda, più ricca e diversificata timbricamente.

► [Esempio Audio 4](#)

In Me and My Heart [Passos 2001], la fase dell'ambiguità fraseologica (dove si assiste ad una quasi-totale perdita di identità del modulo melodico iniziale) è caratterizzata da una grande libertà melodico-ritmica dell'interprete, mentre nella fase successiva la melodia è riprodotta fedelmente.

► [Esempio Audio 5](#)

La versione originale, al contrario delle versioni appena osservate, non marca in alcun modo il passaggio da una fase all'altra. In altre parole contiene una potenzialità del materiale melodico inespresa.

► [Esempio Audio 6](#)

Il secondo caso considerato consiste nella esplicitazione, attraverso la libertà interpretativa, della pulsazione metrica che scaturisce dal materiale melodico di base. Nella versione di João Gilberto [Prado De Oliveira 1973] l'interprete produce uno slittamento temporale dei moduli melodici che finisce per far coincidere il metro suggerito dall'analisi melodica con quello armonico e con la pulsazione della sezione ritmica. Questo rende evidente l'ambiguità metrica contenuta nel segmento melodico.

► [Esempio Audio 7](#)

Un terzo caso osservabile è la fissione di una linea melodica in due flussi distinti. Le discontinuità forti rilevate sul piano delle altezze e del profilo melodico possono far assumere alla melodia la forma di una polifonia "virtuale". Nella versione contenuta in Elis & Tom [Carvalho Costa-Jobim 1974] l'interpretazione dei due cantanti realizza la scissione della melodia in due linee melodiche distinte, suggerite dal relativo modulo armonico e basate sulle discontinuità legate alla distanza intervallare e alla continua inversione del profilo melodico (si veda anche la Fig. 9).

► [Esempio Audio 8](#)

## 6. Conclusioni

Aguas de Março è un esempio di come sia possibile accrescere la complessità di un brano non attraverso la giustapposizione di nuovi elementi, ma unicamente sfruttando possibilità già insite nella versione originale e da questa non completamente espresse. Proprio lo sviluppo progressivo di elementi potenziali osservato nelle interpretazioni qui considerate, potrebbe aver contribuito a rendere il brano in questione esteticamente tanto persuasivo da determinarne un consenso che si spinge ben oltre gli anni della sua genesi. Da un punto di vista metodologico va notato che la molteplicità delle soluzioni interpretative delle diverse versioni impone come testo di riferimento per l'analisi di una canzone non solo la testimonianza scritta dell'opera ma soprattutto le registrazioni sonore del brano stesso. In questa ottica le osservazioni proposte in questo lavoro andrebbero completate con un'analisi attenta degli aspetti timbrici del suono, volto alla determinazione di ulteriori microvariazioni in punti della forma. Anche a partire da queste considerazioni, l'indagine su questi repertori dovrà essere condotta necessariamente secondo un approccio multidisciplinare nel quale agli strumenti analitici tradizionali occorrerà aggiungerne degli altri nati, ad esempio, dall'incontro fra l'analisi, l'indagine elettroacustica e la psicologia della percezione.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AROM S. (1985), *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale, Structure et Méthodologie*, SELAF, Paris.
- BARONI M. (1996), *Analisi musicale e giudizio di valore nella musica leggera*, in R. Dalmonte (cur.), *Analisi e canzoni*, Università degli Studi di Trento, Trento, 81-102.
- BÉHAGUE G. (1973), *Bossa and Bossas: recent changes in Brazilian urban popular music*, in "Ethnomusicology", 17, 209-233.
- CIFARIELLO CIARDI F. (2003), *Appunti per un modello generale di segmentazione melodica*, in "Rivista di Analisi e Teoria musicale", vol. VIII/I, 77-112.
- CIFARIELLO CIARDI F. -CURINGA L. (2004), *Segmentazione melodica e interpretazione: Syrinx, un esempio applicativo*, in "Rivista di Analisi e Teoria Musicale", vol. IX/II, 65-85.
- DALMONTE R. (1996), *Metodi di analisi per la canzone*, in R. Dalmonte (cur.), *Analisi e canzoni*, Università degli Studi di Trento, Trento, 11-23.
- DE ROSE N. (2002), *Tecnica dell'improvvisazione jazzistica*, Melodi, Milano
- FABBRI F. (1996), *Il suono in cui viviamo*, Feltrinelli, Milano.
- FREEMAN P. (2004), *Complexity, Simplicity and Poetic Invention in Antônio Carlos Jobim's "Aguas de março" (Waters of March)*, in *Popular music: Commemoration, Commodification and communication -Proceedings of the 2004 IASPM Australia New Zealand Conference*, Crowdy, Melbourne, 55-64.
- MIDDLETON R. (1990), *Studying popular music*, Open University Press, Buckingham (trad. it. *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 1994).
- MIDDLETON R. (1998), 'Over and over'. *Appunti verso una politica della ripetizione, (I) e (II)*, in "Musica/Realtà", fasc. 55 e 56, 135/150 e 169/180.
- RUSSO M. (1996), *La prassi dell'arrangiamento nelle canzoni: esempi ed osservazioni*, in R. Dalmonte (cur.), *Analisi e canzoni*, Università degli Studi di Trento, Trento, 197-233.
- RUWET N. (1972), *Metodi di analisi in musicologia*, in *Linguaggio, Musica, Poesia*, Einaudi, Torino, 1983, 86-119 (tit. orig. *Language, musique, poesie*, Edition du Seuil, Paris).

## DISCOGRAFIA

- CARVALHO COSTA E. R. (1972), *Elis -1972*, philips, lp.  
CARVALHO COSTA E. R. - JOBIM A. C. (1974), *Elis & Tom*, philips, lp.  
JOBIM A. C. (1972), *Disco de bolso*, Zen Produtora Cinematografica e Editora, lp.  
JOBIM A. C. (1973), *Matita perê*, philips, lp.  
PASSOS R. (2001), *Me and My Heart*, Velas, lp.  
PRADO DE OLIVEIRA J.G. (1973), *João Gilberto*, Polydor Brasil, lp.

## NOTE AL TESTO

- [1] Elis Regina Carvalho Costa (1945-1982) è stata un'interprete cardine della musica brasiliana, attiva tra gli anni Sessanta e Settanta.
- [2] César Camargo Mariano (1943-viv.) è un pianista e arrangiatore che collabora con molti interpreti di musica brasiliana; all'epoca del disco *Elis e Tom* era il compagno di Elis Regina.
- [3] Claus Ogerman (1930-viv.) è un compositore arrangiatore e direttore di orchestra tedesco, stimato soprattutto per aver scritto memorabili arrangiamenti di brani jazz per grande orchestra.
- [4] João Gilberto Prado Pereira de Oliveira è un chitarrista e cantante considerato insieme a Jobim l'ideatore del genere della bossa nova.
- [5] Si veda il "tableaux des commutations possibles" [Arom 1985, 725-726].
- [6] [http://jobim.com.br/partituras/aguas\\_de\\_marco/aguasmarco\\_part.html](http://jobim.com.br/partituras/aguas_de_marco/aguasmarco_part.html)
- [7] Per opportunità di confronto anche tutte le altre trascrizioni successive vengono presentate in Do maggiore.
- [8] Le sigle accordali si riferiscono alla tradizionale prassi jazzistica per la quale il contenuto di un accordo viene rappresentato con una lettera - la fondamentale dell'accordo, scritta secondo la notazione alfabetica anglosassone (A= La, B= Si ecc...) - e da alcuni numeri che segnalano gli intervalli sovrapposti alla triade di base. Quindi gli accordi di tre suoni vengono rappresentati col nome della fondamentale privo di altri segni se la triade è maggiore (C), seguito da "m" se la triade è minore (Cm). I simboli "6" e "6 9" indicano che alla triade vanno aggiunte rispettivamente una sesta maggiore oppure una sesta maggiore e una nona maggiore (Fm6) (C 6 9). Il "7" indica l'aggiunta di una settima minore alla triade mentre "maj7" aggiunge una settima maggiore (D7) (Cmaj7). Spesso quando all'accordo viene aggiunta l'indicazione della nona (maggiore o minore) si sottintende la presenza della settima minore. Diversamente se si vuole indicare un accordo di nona con un suono diverso dalla 7ma minore occorre specificarlo: ad esempio B maj7 9. Il simbolo "#" dopo un numero indica che l'intervallo a cui il numero si riferisce va aumentato di un semitono; ad esempio B 9 11# significa che alla triade di Si maggiore si deve aggiungere una 7ma minore, una nona maggiore e l'undicesima, ovvero la quarta, aumentata. Il segno "/" posto dopo la sigla e seguito da una nota, indica che quella nota deve essere posta al basso ( in C7/Bb la settima minore, il Si bemolle, è al basso).
- [9] De Rose 2002.
- [10] Tale sostituzione d'accordo si basa sull'equivalenza di un accordo di dominante con 5ta diminuita con un accordo simile la cui fondamentale è posta alla distanza di 5ta diminuita. Tale regola viene estesa agli accordi di settima di dominante senza diminuzione della quinta in virtù della immutata funzione armonica [De Rose 2002]. In un passaggio dominante-tonica, uno degli effetti di tale sostituzione è la trasformazione del basso da successione per salto (V-I) a successione cromatica (IIb-I).
- [11] De Rose 2002.
- [12] De Rose 2002.
- [13] In questa versione compare una sola volta un nuovo modulo melodico che trae la propria origine da B ma se ne differenzia nettamente. Esso prende il posto di B" della versione originale ed è stato qui denominato B"" anche se potrebbe essere indicato come A o addirittura come C, proprio perché viene in sostituzione di un modulo B della versione originale. Inoltre è necessario ricondurre ad una comune norma alcune variazioni da attribuire alla libertà esecutiva degli interpreti al fine di rendere confrontabili le diverse versioni del pezzo. È interessante notare come la variazione melodica appena descritta è divenuta storicamente una consuetudine mai più messa in discussione successivamente, a conferma del grande seguito dell'interpretazione del '74 [Carvalho Costa-Jobim 1974].
- [14] Rosa Passos è una compositrice e cantante brasiliana che, pur mantenendosi nel solco della tradizione, propone delle interessanti evoluzioni stilistiche del genere della bossa nova.
- [15] Questa versione, data la grande libertà melodica dell'interprete, può essere confrontata con le altre soltanto facendo riferimento alle divisioni melodiche A e B; viene pertanto omesso il quadro riassuntivo con le variazioni melodiche più minute.
- [16] L'ultimo accordo dell'armonizzazione 3 (C maj7) viene ulteriormente sostituito con Am 11 (triade di la minore con l'aggiunta di settima, nona e undicesima), probabilmente per evitare la conclusione del modulo sull'accordo di tonica.
- [17] Il livello provvisorio non è esplicitato in figura 7, nell'esempio successivo verrà rappresentato attraverso delle parentesi quadre orizzontali tratteggiate.