

Bossa nova in 2/4 oppure in 4/4?

Jolanda Giardiello Candido Madeira

La vasta cultura musicale del Brasile, che si riflette in una larga gamma di generi e stili diversi, è dovuta alla sua popolazione multiethnica. Erede di un ricco patrimonio ritmico, le cui radici risiedono in Africa, la musica brasiliana si è amalgamata con elementi indigeni ed europei e ha generato raffinati ritmi sincopati. I musicisti brasiliani hanno indubbiamente una destrezza ritmica ineguagliabile, che si manifesta attraverso una cadenza particolare, un caratteristico e inimitabile *swing*.

Un brano di bossa nova, per esempio, interpretato dalla scuola nordamericana ha un certo andamento, e si trasforma letteralmente, quando è eseguito da musicisti nativi del Brasile. In realtà lo stesso genere musicale è percepito e interpretato in maniera diversa: possiamo, infatti, distinguere tra la bossa nova originaria dal Brasile e quella nata dalla fusione del jazz nordamericano con il samba.

1 Alcuni cenni storici

La data di nascita della bossa nova è siglata nel 1958 con l'uscita del disco *Canção do amor demais* della cantante Elizeth Cardoso, nel quale ha interpretato le composizioni di Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. Il successo del brano *Chega de saudade* fu clamoroso, soprattutto l'accompagnamento del chitarrista João Gilberto, addirittura definito *violão gago*, cioè "chitarra balzubiente", a causa del suo carattere fortemente sincopato.

Nel 1962 il sassofonista Stan Getz importò negli Stati Uniti i ritmi brasiliani, integrandoli nel disco *Jazz Samba*, che contò con la partecipazione del chitarrista Charlie Byrd, e il cui titolo descrive questa miscela particolare di jazz e samba. Due anni più tardi nel 1964, la bossa nova raggiunse fama mondiale con il disco *Getz/Gilberto* che conteneva i brani *Girl from Ipanema*, versione inglese di *Garota de Ipanema*, e *Corcovado*, resi celebri dalla voce di Astrud Gilberto, che affiancò João Gilberto in questo progetto.

2 Gli elementi della bossa nova

La bossa nova consiste nella semplificazione del samba tradizionale, il quale è contrassegnato dalla frazione di 2/4 (De Andrade 1989:453-456). Le funzioni degli strumenti armonici e ritmici, tra i quali il *violão* (chitarra classica), il *cavaquinho* (piccola chitarra a quattro corde) e le percussioni *pandeiro*, *tamborim* e *surdo*, sono affidate alla sola chitarra. La voce sussurra soavemente il testo di una canzone, distaccandosi così dai criteri estetici del *samba canção* (letteralmente "samba canzone") degli anni '50 del secolo scorso, nei quali era di norma l'impostazione di una voce forte e vibrante.

Il *surdo* svolge un ruolo fondamentale nel samba tradizionale. Questo grande tamburo a due membrane, una battente e l'altra risonante, si suona con la cinta a tracolla o in vita. Il suo caratteristico suono grave esercita la funzione di *marcação*, ponendo l'accento ritmico sul secondo tempo di una misura di 2/4:

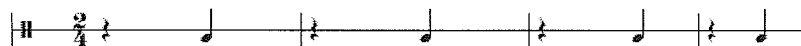


Figura 1: Gli accenti del surdo nel samba tradizionale

Il suono emesso con il mazzuolo sulla membrana si lascia echeggiare, in modo da ricadere sulla prima battuta della misura seguente, per poi attutirlo con il palmo dell'altra mano.

Il surdo inverte gli accenti ritmici di una misura semplice binaria, nella quale di norma il primo battito è forte, mentre il secondo è debole. Tale differenza è fondamentale e influenza considerevolmente

l'andamento di un brano. È da notare che i percussionisti accompagnano i colpi sul surdo con dei passi cadenzati e con determinati movimenti del corpo, tradotti in una particolare *ginga*¹ morbida e sensuale. Possiamo trasferire questa dicotomia prodotta dal surdo in sensazione corporale, immaginando di trovarci direttamente nei pressi di una spiaggia, dove l'asfalto duro della strada lascia spazio alla sabbia friabile. Supponiamo che per un breve tratto camminiamo con il piede sinistro sull'asfalto e con il piede destro sulla sabbia (o viceversa). Il primo passo eseguito con il piede sinistro sull'asfalto emette un tonfo secco, e rappresenta il primo tempo debole. Sul secondo tempo, che equivale al suono grave del surdo, affondiamo letteralmente nella sabbia il piede destro. Per riprendere il cammino sull'asfalto con il piede sinistro, dobbiamo sollevare con la gamba destra tutto il peso del nostro corpo. Questo momento di sollevamento corrisponde al tempo che la membrana del surdo impiega per riecheggiare.

3 Analisi

Per chiarire ulteriormente questo concetto fondamentale, citeremo a scopo illustrativo un estratto del brano *Desafinado* di Antonio Carlos Jobim, inciso nel 1959 da João Gilberto, che potremmo definire contemporaneamente il manifesto della bossa nova. Celebre è, infatti, la prima frase del testo, che riassume un nuovo concetto ritmico e armonico. Essa recita: “Se você disser que eu desafino amor / saiba que isso em mim provoca imensa dor [...]” (in: Chediak 1990:61-62), che può essere tradotta in: “Se dici che stono, tesoro / sappi che questo provoca in me un dolore immenso.” Le parole *desafino amor* nella terza e quarta misura corrispondono al re bemolle, che equivale all'alterazione della quinta diminuita b5 (rispettivamente dell'undicesima aumentata #11) dell'accordo dominante di sol, rilevando così il carattere dissonante della bossa nova. Questa “audacia” armonica, inserita nella musica popolare, sbalordì il pubblico brasiliano dell'epoca:



Figura 2: Le prime quattro misure di *Desafinado* (edizione brasiliana in Chediak 1990:61-62) con la caratteristica dissonanza

Osservando le prime otto misure del brano nella figura 3 in notazione 4/4 di edizione statunitense (Sher/Bauer 1988:65-66), vedremo che sulla dimensione delle crome gli accenti si producono sul controtempo dei rispettivi tempi (1 +, 2 +, 3 +, 4 +) e sulle sincopi di tempo:



Figura 3: *Desafinado* versione in 4/4, tratto da *The new Realbook*, editata negli Stati Uniti

Questo comporta la valorizzazione eccessiva del controtempo. La fluidità del testo è rallentata, il flusso ritmico è frenato e le parole si pronunciano in modo stentato e faticoso, a maggior ragione, quando il tempo è abbastanza lento.

¹ Il termine *ginga* indica il passo base della capoeira che si esegue tracciando con le gambe un triangolo. È il movimento fondamentale dal quale partono tutti i colpi di attacco, le schivate difensive e gli elementi acrobatici. Per estensione indica un movimento ondulante del corpo.

Nel prossimo esempio della figura 4 la cellula ritmica è stata addirittura tradotta in terzina di semiminime:



Figura 4: *Desafinado* versione in 4/4, tratto da *Bossa Novas*, edizione Aebersold (1984:5-6), Stati Uniti

L'elemento ritmico della terzina non rientra nel concetto sincopato del samba, né è proprio della sua convenzione di notazione né del suo linguaggio. Bisogna considerare che le tre note contenute nella cellula ritmica, che producono la sincope di suddivisione, non sono di uguale durata come nella terzina. La croma centrale, infatti, è accentata, ed è lievemente più lunga delle due semicrome che le fanno da cornice. Ciò contribuisce a creare quel caratteristico andamento cadenzato, ma allo stesso tempo scorrevole. Le due figure ritmiche sono in antitesi per quanto concerne la suddivisione binaria e ternaria della pulsazione ritmica di base:

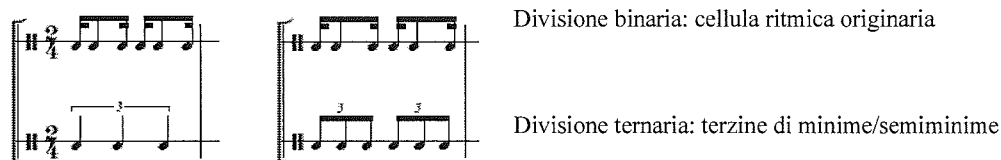


Figura 5: Figure ritmiche a confronto

Il prossimo esempio mostra il passaggio identico del brano in 2/4, tratto dal *Songbook* (Chediak 1990:61-62) editato in Brasile. L'andamento è ben diverso, nonostante il numero delle note e la quantità degli accenti siano rimasti uguali alle versioni in 4/4:



Figura 5: *Desafinado*, versione in 2/4, editata in Brasile

A prima vista non cambia nulla, ma la differenza fondamentale sarà evidente, sottoponendo gli stessi passaggi in versione 4/4 e in 2/4 alle scansioni del surdo. Per rappresentare meglio questo concetto, sono stati evidenziati gli accenti prodotti sul controtempo e sulle sincopi di tempo:



Figura 6: *Desafinado* versione 4/4 (Sher/Bauer 1988:65-66), comparata agli accenti del surdo

Ogni misura è sottoposta a due accenti ritmici, esattamente sul secondo e quarto tempo. Anche se in un brano *alla breve* sono eseguiti in levare, sono enfaticizzati eccessivamente, perché continuano a essere precipiti come tempi forti, appesantendo di conseguenza la frase musicale. La melodia non è inserita nelle scansioni del surdo.

È facile riprodurre l'andamento del brano, cantando le prime quattro misure e battendo contemporaneamente le mani sui tempi due e quattro, come indicato sopra. La melodia sembra che perda il suo slancio, è eccessivamente estesa, e pare che si diluisca letteralmente durante il suo corso.

L'esempio in 2/4, attinente alle tradizioni del samba, mostra come lo stesso segmento melodico contenuto in una misura è sottoposto all'accento ritmico soltanto una volta, esattamente sul secondo tempo:



Figura 7: *Desafinado* versione 2/4 in relazione agli accenti del surdo

Gli accenti cadono sulla croma e/o sulla quarta semicroma di ogni tempo. Cantando lo stesso passaggio e battendo le mani sul secondo tempo, per imitare i colpi del surdo, si percepisce la notevole differenza e si avverte chiaramente il leggero andamento della versione brasiliana.

Questa funzione fondamentale del surdo è mantenuta viva dai musicisti in Brasile. Ascoltando con attenzione è possibile, infatti, percepire le scansioni del surdo, che oserei definire "accenti fantasma," perché non sono realizzati da nessuno strumento, ma sono presenti nella coscienza collettiva dei membri di un gruppo. Effettivamente è come se la bossa nova contenesse in sé l'estratto di tutti gli strumenti ritmici del samba quali il surdo, l'agô, il pandeiro, ecc., anche quando è ridotta alla sola voce e chitarra.

4 Due forme di pensiero musicale

Con riferimento ai conservatori degli Stati Uniti, che hanno istituzionalizzato il jazz dagli anni '40 del secolo scorso, si è consolidata a livello internazionale la notazione in 4/4 della bossa nova. Negli istituti europei si coltiva, parallelamente all'uso dei *Realbooks*, anche lo studio della collana Jamey Aebersold. L'edizione offre un vasto materiale organizzato in volumi e suddiviso per tema con le rispettive basi musicali, ed è indubbiamente una preziosa fonte di studio per l'improvvisazione jazzistica.

In territorio elvetico il metodo base per l'approccio ai ritmi e al repertorio brasiliani, è in particolar modo il volume N° 31, intitolato *Bossa Novas*. Il quaderno ha per tema i classici della bossa nova quali *Desafinado*, *Meditação*, *Girl from Ipanema*, *One note samba (Samba de uma nota só)* ecc.

Per facilitare la lettura dei brani a prima vista, anche i relativi esercizi ritmici, gli accenti e le sincopi sono scomposti in 4/4, con la convinzione di offrire un approccio didatticamente valido agli studenti europei, che non hanno familiarità con i ritmi sincopati afro-brasiliani. In questa maniera lo studente è allontanato dal contesto autentico, e si confronta con un concetto musicale ben diverso da quello dei musicisti del *balanço* brasiliano. La bossa nova è quindi semplificata, schematizzata e adattata alla propria percezione musicale, che è influenzata fortemente dalla tradizione jazzistica. Come mostrato in precedenza, il rapporto tra la misura di 2/4 con il suo specifico accento ritmico sul secondo tempo e gli accenti prodotti dalla cellula ritmica è, invece, fondamentale.

5 Conclusione

La bossa nova, e molti altri generi musicali del Brasile quali *baião*, *chorinho*, *maracatu*, *sambaião*, *samba (partido alto, sambão, ecc.)*, ad eccezione di alcuni generi di origine europea come, per esempio, lo *xote*, si fondano, infatti, sulle semicrome. I relativi *patterns* ritmici si ricavano da una coppia di quartine di semicrome, che è sottoposta alla pulsazione ritmica di base:²



Figura 8: Coppia di quartine di semicrome, matrice dei patterns ritmici

La tenuta del tempo in avanti, in leggero anticipo alla battuta, è peculiare dello stile brasiliano. Nel jazz, invece, il *laid-back*, letteralmente "calmo, rilassato", è un mezzo stilistico usato per ritardare consapevolmente le note sul controtempo, e gioca un ruolo fondamentale per intensificare l'espressività di una frase musicale. Da questa tradizione deriva purtroppo l'abitudine di enfatizzare eccessivamente, e di ritardare quindi gli accenti in levare, fatto che contribuisce a rendere un brano bossa nova in 4/4 pesante e a bloccare il flusso. Si nota che l'interpretazione di scuola statunitense è più "piatta, un po' goffa", è priva di una certa "scioltezza e disinvoltura ritmica." Manca il riferimento del surdo, che contribuisce a creare quel *groove* distintivo.

Di non minore importanza è la differenza nella disposizione di un assolo. Nel jazz l'improvvisazione è fondata principalmente sulle basi armoniche del brano. In linea di massima il solista per creare il suo assolo si slega dal tema del *lead sheet*, usandolo come base per variazioni melodiche oppure astruendo completamente la melodia. Può anche comporre un assolo basandosi sulle armonie, arricchendole di *options* e fare ricorso a cromatismi.

L'improvvisazione nella MPB (abbreviazione di *música popular brasileira*), termine generale che indica vari generi popolari come il *samba*, *musica pop*, *folclore*, ecc., e che include anche la bossa nova, s'impone invece su una base lineare-melodica.³ Ciò è costatabile in particolar modo negli arrangiamenti della nuova generazione, che fa largo uso dell'improvvisazione strumentale.

² Per questo concetto di pulsazione ritmica di base sviluppato dagli esempi del continente africano cfr. Kubik 1984:69.

³ Questo è comune anche per altri generi vocali del mondo, e molto diffuso, ad esempio, tra i popoli arabi.

Bisogna avere molta accortezza nel trasferire il concetto d'improvvisazione jazzistica alla bossa nova, perché per mantenere la sua autenticità stilistica non si possono adattare semplicemente i *patterns* e i *licks* dal fraseggio ternario a quello binario. La MPB possiede un vasto vocabolario ritmico che deve essere scelto accuratamente. Come un determinato lessico è proprio di un linguaggio, ogni ritmo è specifico di un genere, e deve quindi integrarsi completamente nel rispettivo accompagnamento armonico-ritmico. Segue una selezione, senza pretese di completezza, di alcune combinazioni ritmiche che sono comuni nel linguaggio musicale del Brasile:



Figura 9: Repertorio ritmico brasiliano (selezione)

Queste figure ritmiche possono fornire lo spunto per lo studio di esercizi tecnici, per la creazione di formule melodiche e per l'arricchimento del proprio vocabolario d'improvvisazione.

Uno studio approfondito della bossa nova, in funzione della sua integrità culturale e stilistica, offre, infatti, un ottimo percorso di studio a chi vuole avvicinarsi alla musica popolare del Brasile e conoscere tutte le sue sfaccettature.

Bibliografia di riferimento

- Aebersold, Jamey (ed. 1984): *Bossa Novas (Play-Along-Series 31)*. New Albany, in: Abersold
 Chediak, Almir (ed. 1990): *Songbook Bossa Nova (Vol. 3)*. Rio de Janeiro: Lumiar
 De Andrade, Mário (1989): *Dicionário musical brasileiro*, Belo Horizonte
 De Oliveira Pinto (1990), Tiago: *Capoeira, Samba, Candomblé*, Berlin
 Kubik, Gerhard (1984): Einige Grundbegriffe und -konzepte der afrikanischen Musikforschung, in: *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde 11:57-102*
 Béhague, Gerhard H. (2002): Bossa Nova, in: Stanley Sadie (ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, London, Vol. 3:66-67
 Castro, Ruy (1990): *Chega de saudade*, São Paulo
 Santos Neto, Jovino: *Ginga: A Brazilian way to groove*, scaricabile sul sito www.jovisan.net
 Sher, Chuck e Bob Bauer (ed. 1988): *The new Real Book (C and Vocal Version)*. Petaluma/CA: Sher Music