

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA

**O ENSINO DE HARMONIA EM CURSOS LIVRES DE MÚSICA:
HARMONIA FUNCIONAL?**

BRUNO PY

RIO DE JANEIRO
2002

O ENSINO DE HARMONIA EM CURSOS LIVRES DE MÚSICA:
HARMONIA FUNCIONAL?

Por:

BRUNO PY

Monografia apresentada para conclusão do curso de Licenciatura em Educação Artística
com Habilitação em Música.

Universidade do Rio de Janeiro, CLA/IVL.

Orientador: Professor Antônio Guerreiro.

RIO DE JANEIRO

Py, Bruno Maia de Azevedo.

O Ensino de Harmonia em Cursos Livres de Música:

Harmonia Funcional?/ Bruno Maia de Azevedo Py. - Rio de Janeiro, 2002.

vi, 43f.: il.

Monografia (Licenciatura em Música) – Universidade do Rio de Janeiro - UNIRIO, Instituto Villa-Lobos – CLA, 2002.

Orientador: Antônio Guerreiro de Faria

I. Música – Educação. 2. Harmonia. I. Guerreiro, Antônio (Orient.). II. Universidade do Rio de Janeiro. Instituto Villa-Lobos. III. Título.

AGRADECIMENTOS

A Antônio Guerreiro pela paciência, incentivo e dedicação.

A José Nunes pela confiança e sinceridade.

A Paulo Pinheiro, sempre disponível e pronto a ajudar.

A Cláudio Bergamini por ceder prontamente as apostilas e pelas conversas sempre esclarecedoras.

A Gabriel Santiago pelo companheirismo.

Aos colegas de curso pelo incentivo.

A Uni-Rio

À minha "família" no Rio de Janeiro: Wesley e Marília.

A Ana Lúcia pela cumplicidade, dedicação, paciência e escuta.

A meus pais e meus irmãos, sem os quais não haveria motivos para continuar lutando...

RESUMO

A PESQUISA QUE SE SEGUE PRETENDE ESTABELECEER UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE OS CONTEÚDOS DOS CURSOS DE HARMONIA EM ESCOLAS LIVRES DE MÚSICA E TRATADOS DE HARMONIA CONHECIDOS. A REFERÊNCIA DIRETA OU INDIRETA À TEORIA DA HARMONIA CONHECIDA COMO *HARMONIA FUNCIONAL* PARECE DELIMITAR UM CAMPO DE ESTUDOS COERENTE COM AS ELABORAÇÕES E CONCEITOS PROPOSTOS POR TAL ABORDAGEM. NO ENTANTO, O QUE SE VÊ É UM RAZOÁVEL AFASTAMENTO DOS CONTEÚDOS APRESENTADOS PELAS APOSTILAS DOS CURSOS EM RELAÇÃO AOS CONCEITOS E SIMBOLOGIA UTILIZADOS PELA *HARMONIA FUNCIONAL*. HÁ, EM VÁRIOS ASPECTOS, UMA APROXIMAÇÃO MUITO MAIOR COM UMA ABORDAGEM ESTRUTURAL DA HARMONIA. PARA ALCANÇARMOS OS OBJETIVOS PROPOSTOS, NECESSARIAMENTE PASSAMOS POR UMA BREVE DELIMITAÇÃO DE FRONTEIRAS ENTRE OS ASPECTOS FUNCIONAIS E ESTRUTURAIIS DA HARMONIA TONAL, ASSIM COMO OBSERVAÇÕES ACERCA DAS CARACTERÍSTICAS DO DISCURSO HARMÔNICO NA PRÁTICA PREPONDERANTE NAS ESCOLAS LIVRES DE MÚSICA. NAS COMPARAÇÕES APLICAM-SE DUAS UNIDADES DE ANÁLISE, FOCALIZANDO A SIMBOLOGIA UTILIZADA E AS CLASSIFICAÇÕES DE ACORDES PERTINENTES ÀS ANÁLISES HARMÔNICAS APLICADAS PELOS MODELOS INVESTIGADOS.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Circulo Dialético (música/teoria musical)	5
- Figura 2: Circulo Dialético (estrutura/ função)	14
- Figura 3: Sarau para Radamés	19
- Figura 4: Meu Amigo Tom Jobim	20
- Figura 5: Meu Amigo Radamés	20
- Figura 6: Meu Amigo Tom Jobim	20
- Figura 7a: Harmonização da escala maior – tétrades	21
- Figura 7b: Campo Harmônico	21
- Figura 7c: Tétrades diatônicas do modo maior	21
- Figura 8a: Acordes de sétima	22
- Figura 8b: Acordes de sétima	22
- Figura 9a: Análise harmônica	24
- Figura 9b: Análise funcional	25
- Figura 9c: Sistema russo de análise	26
- Figura 10: Funções secundárias	29
- Figura 11a: Função tônica	31
- Figura 11b: Função dominante	31
- Figura 11c: Função subdominante	31
- Figura 12a: Acordes diatônicos e áreas	33
- Figura 12b: Áreas em harmonia menor	33

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
Capítulo 1: FRONTEIRAS	4
1.1. Trilhas e rumos	
Capítulo 2: HARMONIA OU HARMONIAS?	9
2.1. Sobre o conceito de harmonia funcional	
2.2. Contrastes	
Capítulo 3: IDENTIFICANDO OS SISTEMAS DE ANÁLISE	16
Capítulo 4: CLASSIFICANDO ACORDES	28
4.1. O acorde bII como exemplo de lógicas distintas	
CONCLUSÃO	38
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	41
ANEXO	43

INTRODUÇÃO

A busca de conhecimentos relativos à harmonia representa um salto significativo em direção a uma melhor compreensão dos fenômenos musicais e a um crescente apuramento técnico. O domínio da teoria da harmonia apresenta-se como um instrumento de competência e legitimação diante do discurso e da prática musical em todos os seus meios. Tais afirmações são, em certo sentido, verdadeiras, entretanto, a pluralidade do discurso musical situa o estudo da harmonia numa perspectiva bem definida. *À semelhança da linguagem escrita e falada, o estudo isolado da sintaxe ou da fonética nunca trará o verdadeiro entendimento do conjunto das palavras e expressões usadas por um povo, por uma nação, e o conjunto de regras de sua gramática.* O fato é que a ciência musical que pretende dar conta das combinações de notas soando simultaneamente para produzir acordes e sua utilização sucessiva para produzir encadeamentos de acordes (SADIE, 1994:407) assume um papel superestimado no estudo da música, sobretudo entre músicos populares e freqüentadores de cursos livres de música. Soma-se a isso a omissão por parte dos educadores e o conseqüente desconhecimento, por parte dos estudantes, das várias abordagens ou teorias da harmonia que pretendem, cada qual, responder a uma prática e a uma estética, própria de um determinado meio e cultura.

O que se vê, na grande maioria das instituições de ensino musical formal com perfil didático independente ou livre, é a discriminação do ensino da harmonia voltado para a teoria da harmonia funcional. A referência direta entre os conteúdos destes cursos e a *Harmonia Funcional* parece não carecer de maiores esclarecimentos. No entanto, basta uma breve observação ao material didático oferecido aos alunos, para notarmos a ausência de referências a respeito da fundamentação teórica, fato que levanta suspeitas acerca da fidelidade a algum sistema conhecido.

Foram escolhidas para a pesquisa as escolas Musiarte, CIGAM e Centro Musical Antônio Adolfo, todas situadas na cidade do Rio de Janeiro. Esta escolha baseia-se na representatividade exercida por tais escolas diante do aspecto quantitativo da formação de músicos atuantes no cenário musical carioca. De posse das apostilas oferecidas aos alunos, o que se pretende é desenvolver uma análise dos conteúdos apresentados por estas escolas e uma comparação com tratados de harmonia, orientando-os a um contexto definido. O referencial teórico utilizado para tanto inclui, além de dicionários, enciclopédias, apostilas, depoimentos e anotações, o manual de Harmonia Funcional de H.J. Koellreutter e diversos tratados de harmonia, como o *Traité de l'harmonie* de J. P. Rameau (1722), *Harmonia Tradicional* de Hindemith e *Harmonia* de Schoenberg. Koellreutter contribui significativamente para esta pesquisa, uma vez que faz uso da Teoria das Funções Harmônicas, criada por Hugo Riemann em fins do século XIX (1893), apresentando sua terminologia e simbologia tal como foi concebida originalmente.

O primeiro capítulo desta monografia discute questões acerca da importância e da qualidade do estudo da harmonia e as relações existentes entre a prática e a teoria musical, além de estabelecer fronteiras, trilhas e rumos para a pesquisa que se segue, justificando o título do capítulo e do primeiro e único tópico.

O capítulo 2 aborda a questão da utilidade e do perfil das teorias da harmonia, ou seja, os objetivos por trás das teorias e o ambiente estético para onde se dirigem. Trata-se de uma espécie de introdução à pluralidade dos discursos de harmonia, enfatizando as diferenças entre as teorias da harmonia conhecidas por *Harmonia Funcional* e *Harmonia Tradicional*. O primeiro tópico deste capítulo cuida de identificar a gênese da Teoria das Funções Harmônicas ou Harmonia Funcional, trazendo uma breve descrição de seu funcionamento. O segundo

tópico procura identificar os contrastes ou principais diferenças entre os aspectos funcional e estrutural da harmonia, estabelecendo critérios de observação e análise.

No terceiro capítulo, são estabelecidos critérios de identificação dos sistemas de análise. Diante do sistema geral de classificação proposto por teorias da harmonia e pelos cursos investigados, são feitas comparações e considerações a respeito da fidelidade a uma ou outra abordagem. *O conteúdo deste capítulo cuida da primeira unidade de análise do presente estudo, identificada como sistemas de análise ou modos de representação.*

A segunda unidade de análise é apresentada no quarto capítulo. Nele, as classificações de acordes apresentadas pelas apostilas dos cursos são confrontadas com tratados que estabelecem pontos em comum ou semelhanças com as classificações observadas. O acorde bII é utilizado como modelo para a observação de contrastes entre lógicas opostas, como mostra o primeiro e único tópico do capítulo.

Capítulo 1

FRONTEIRAS

O estudo da harmonia parece oferecer ao estudante de música a revelação dos segredos e mistérios que envolvem a elaboração de toda a música ocidental. Ouvimos falar em tonalidade, modulação, cadência, entre vários outros conceitos abordados pelo estudo da harmonia, como o extrato fundamental para o entendimento e compreensão dos fenômenos musicais. Tal importância deve-se, sobretudo, ao sentido musical oferecido pelos encadeamentos de acordes, principalmente dentro de uma composição de textura homofônica. No entanto, o comprometimento exclusivo ao aspecto harmônico de uma obra musical nunca *trará o verdadeiro entendimento das relações sonoras da obra e dos propósitos do compositor. Além disso, não podemos deixar de considerar que tais análises servem ao estudante de música como um modelo, isto é, como exemplos para suas próprias elaborações.* Assim, num primeiro momento, o estudo da harmonia pretende abordar um segmento do discurso musical e, ao mesmo tempo, oferecer um grande número de possibilidades à mente do músico criativo.

Num segundo momento, ao admitirmos que a teoria da harmonia descende da prática musical, ou seja, primeiro a música depois a teoria, não podemos deixar de considerar a condição subordinada da última para com a primeira. Entretanto, a teoria, entendida aqui enquanto prática discursiva (FAIRCLOUGH, 2001), pode tanto reproduzir um sistema de conhecimento como também pode contribuir para transformá-lo. Nesta perspectiva dialética, além de estabelecer relações, a teoria parece ganhar vida e configurar-se como fenômeno. Desta maneira, o estabelecimento de hierarquias limita-se ao sentido em que se apresenta o movimento:

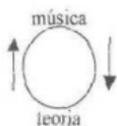


Figura 1 – Círculo Dialético (música / teoria musical)

Este poder, intrínseco ao pensamento lógico, se coloca diante do estudante como uma espécie de oráculo. A teoria musical apresenta-se como fonte de saber e poder. Dominá-la significa conhecer os segredos e as artimanhas da arte musical.

Para um estudante de música um pouco mais adiantado, esta concepção de teoria se revela impraticável e distante da realidade. Certamente, o domínio da teoria contribuirá significativamente na evolução de qualquer músico, independentemente da sua área de atuação, mas a obediência cega a qualquer método ou teoria contribuirá, igualmente, para sua estagnação. Espera-se que a aquisição e a transmissão de conhecimento configure-se como uma busca, num duplo sentido, daquele que aprende e daquele que ensina. Tal postura se configura como uma “concepção do mundo” (SCHOENBERG, 2001:32) daquele que produz. Apenas o movimento é produtivo. Estagnação, portanto, faz oposição ao movimento. O movimento, por sua vez, representa organicidade e vida. Não importa a ordem do ditado, a arte imita a vida ou a vida imita a arte, o tempo gera o movimento a qual ambas pertencem e participam.

Diante desta relação dialética, o presente estudo deve considerar o suporte teórico como referência, assim como a prática musical no contexto investigado. Neste caso, uma investigação do aparato conceitual utilizado no ensino da harmonia em escolas livres de

música, pretende estabelecer relações entre os fundamentos teóricos e aquilo que é transmitido ao aluno por meio de apostilas e outros materiais didáticos oferecidos.

Algo a ser considerado é o fato dos materiais didáticos adotados serem, em todos os casos, elaborações dos próprios professores, sem qualquer referência bibliográfica, ou seja, a fonte dos conceitos é sempre omitida. A ausência de tais referências dificulta a análise dos conteúdos de maneira a estabelecer relações com as origens dos conceitos abordados. Não obstante, a formação comum entre a maioria dos professores revela, em parte, a origem do suporte teórico e da didática utilizada. De fato, o *Berklee College of Music* participa, direta ou indiretamente, da formação ou aperfeiçoamento musical de grande parte dos músicos profissionais e/ou professores atuantes não só no cenário carioca, mas em todo país. O ensino da harmonia baseado na canção popular americana (*standard*) parece atender a uma demanda por conhecimento de um grande número de músicos e aspirantes. Vale dizer que, na maioria das vezes, este ensino se confunde ou se interpenetra com o de improvisação e arranjo. Tal fato se deve, sobretudo, à abordagem constante de re-harmonizações de melodias e escalas de acordes somadas a suas aplicações e permutações dentro do contexto improvisativo, sempre aliado a uma análise harmônica. Este caráter híbrido parece ser uma solução teórica criada para atender a uma estética específica, ou seja, este aparato conceitual encontra-se numa perspectiva bem definida.

O que se coloca em questão, ao se pensar o ensino de harmonia em cursos livres de música, não é a validade dos métodos utilizados, pois a procura e os resultados destes métodos provam sua eficácia, mas a falta de clareza e a aparente incompatibilidade em relação a vários tratados de harmonia publicados e conhecidos. As conseqüências estilísticas próprias da *apropriação deste sistema teórico* são, certamente, assuntos pertinentes e merecedores de um

estudo detalhado. No entanto, uma abordagem voltada para a análise e comparação dos sistemas de conhecimento aplicados parece ser mais urgente.

1.1 Trilhas e rumos

Uma questão central apresenta-se na identificação do sistema teórico utilizado. Decerto, as várias abordagens da harmonia remetem a um sistema de análise próprio, utilizando códigos e símbolos na representação dos conceitos relacionados. Entende-se que a compreensão da harmonia de um dado período histórico ou de um compositor só é possível "através de uma metalinguagem que a justifique" (NATTIEZ, 1984:245). Este "processo de simbolização" torna os fenômenos harmônicos acessíveis, uma vez que os organiza e os transforma em algo inteligível. Assim, para que "uma combinação de notas soando simultaneamente" (SADIE, 1994:407) possa ser entendida como acorde, "é necessário defini-la a partir do stock taxonômico dos acordes, proposto por uma teoria harmônica" (NATTIEZ, 1984:248). A isto (*stock taxonômico*) entende-se um sistema geral de classificação, um conjunto de códigos e símbolos que, uma vez assimilado, torna-se o vocabulário usado para a identificação das entidades e fenômenos ocorridos na teoria e na prática investigada. "Isto significa que uma análise harmônica organiza e manipula, de um modo específico, os componentes de um acorde" (NATTIEZ, 1984:248) em função da abordagem utilizada¹.

Desta maneira, uma simples observação ao sistema de análise ou *stock taxonômico* [daqui em diante em itálico referindo-se ao sentido proposto por Nattiez] oferece elementos fundamentais na discriminação da origem do material teórico. Entende-se por origem a fonte

¹ Um exemplo clássico a este respeito é a discussão que envolve a análise do primeiro acorde do prelúdio da ópera *Tristão e Isolda*, do compositor alemão R. Wagner. Este único acorde, denominado *acorde do Tristão*, acumula uma grande diversidade de interpretações de acordo com a abordagem teórica proposta por quem promove tal análise - decerto que a ambigüidade do acorde em questão permite esta diversidade dos critérios de análise, sobretudo diante do momento histórico em que tal fenômeno ocorre.

primária, isto é, a primeira aparição de termos cunhados para representar determinados conceitos. No nosso caso, os sistemas de análise utilizados por todas as escolas em seus cursos de harmonia são praticamente idênticos e serão observados no momento adequado.

Capítulo 2

HARMONIA OU HARMONIAS?

A noção de que um sistema teórico, por mais completo e elaborado que seja, dá conta da totalidade das variáveis dos eventos observados é, nos tempos atuais, totalmente equivocada. Imaginar que um tratado de harmonia possa descrever todas as possibilidades de combinações de notas de maneira a atingir um resultado satisfatório é, igualmente, uma afirmação ingênua e equivocada. O próprio resultado que se espera, isto é, a noção estética que orienta o que se entende por “resultado satisfatório” é alvo de uma discussão recorrente e dependente de várias questões que envolvem a prática musical.

Podemos afirmar que, por trás de qualquer teoria, há um objetivo a ser atingido. A ideia de que o ensino da harmonia se apresenta como um dos setores em que se divide o ensino da composição musical (SCHOENBERG, 2001) parece orientar a elaboração de alguns tratados para um objetivo bem definido. A clareza dos procedimentos e a confiança nas proposições certamente são produto de um acordo entre aquele que ensina e aquele que aprende. A consciência daquilo que se pretende com o estudo da harmonia direciona a busca para um campo de conhecimento adequado às expectativas. No contexto da proposta de Schoenberg (2001) em seu tratado de harmonia, por exemplo, suas referências teóricas são embasadas fundamentalmente nas tradições tonais. Embora sua originalidade e espírito crítico *questionem severamente a tradição do ensino musical e os teóricos da música, sua intenção é* tão somente promover o ensino da composição à tarefa de “proporcionar ao aluno tal habilidade que o coloque em condições de criar algo de *comprovada eficácia*” [grifo do autor] (SCHOENBERG, 2001:47). Os modelos utilizados para tanto são, além de sua própria obra,

as obras daqueles considerados os grandes mestres da música ocidental. De Bach a Wagner encontram-se a gênese, a cristalização e os limites da música tonal, assim como uma tradição de ensino voltada para a manipulação desta linguagem e suas aplicações. Assim, uma vez identificado o ambiente em que nos encontramos, aquela noção de “resultado satisfatório”, antes tida como algo difícil de ser definido, transforma-se num elemento importante para o cumprimento dos objetivos pretendidos. A “boa etiqueta” da tradição harmônica aconselha uma série de procedimentos para o uso adequado do sistema tonal, sempre na intenção de revelar toda sua potencialidade.

Neste momento, faz sentido falar em uma *Harmonia Tradicional*. Certamente, tal termo se refere a uma perspectiva bem definida. A idéia relativa à tradição, ou seja, a transmissão de práticas, fatos e conhecimentos de geração a geração, aplica-se a um sistema de ensino que apresenta claramente este perfil. Isto não significa que a teoria da harmonia a qual nos referimos se apresente a mesma desde seu primeiro tratado. As constantes inovações propostas pelos compositores e as transformações derivadas da própria teoria, como foi dito anteriormente, fundaram novos paradigmas musicais através dos tempos. Contudo, as bases da teoria foram pouco ou quase nada modificadas. Desde o *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* de Rameau (1722) até o ensino da harmonia nas universidades nos dias de hoje, ao menos na cidade do Rio de Janeiro, os conteúdos básicos dos cursos são praticamente os mesmos. Este fato representa a transmissão de um conhecimento sólido e confiável, baseado em estudos e reflexões conduzidos ao longo de séculos de história da música e aplicados dentro de um ambiente estético próprio. Significa dizer que o estudo da *Harmonia Tradicional* carrega consigo noções típicas da elaboração do discurso tonal partindo de suas raízes.

Não obstante a crescente emancipação das dissonâncias, a admissão de modalismos e a busca gradual de novas sonoridades e texturas colocam as tradições tonais em uma posição delicada nos finais do século XIX. Desde então, a busca por novos métodos de composição e novas estruturas de acordes que pudessem revelar resultados sonoros por vezes análogos ao do tradicional tonalismo, passam a ser uma espécie de cartilha a ser seguida. Também repensar as teorias da harmonia com a intenção de sintetizar e adaptar conceitos tonais a uma nova realidade expressiva representa um esforço adequado e urgente de compositores e educadores musicais, sobretudo no que se refere à harmonia. Neste contexto, o aparecimento da *Harmonia Funcional* tenta dar conta de um novo paradigma estético, dirigindo um novo olhar aos conceitos tonais.

2.1 Sobre o conceito de Harmonia Funcional

A noção de que os princípios da teoria da harmonia dita “funcional” são adotados por todas as escolas investigadas parece unânime. Vale dizer que, dentre estas escolas, apenas uma traz no título do curso e da apostila o termo *Harmonia Funcional*. No entanto, mesmo não havendo qualquer tipo de orientação à abordagem adotada, a idéia a respeito da fundamentação teórica parece não necessitar de maiores esclarecimentos. O “mito da *Harmonia Funcional*”, de alguma maneira, permeia o discurso do ensino de harmonia voltado para a música popular em geral. Diante deste fato, uma breve análise sobre a origem e o significado do termo pode auxiliar na compreensão de sua apropriação nos dias de hoje.

Harmonia Funcional define-se como um sistema de análise harmônica desenvolvido principalmente pelo escritor e teórico alemão Hugo Riemann, posteriormente aperfeiçoado por Max Reger e Hermann Grabner. Cabe a Riemann o estabelecimento de uma teoria de contraponto, fraseado e harmonia funcional em uma publicação de três volumes, elaborada

entre 1902 e 1913, chamada *Grosse Kompositionslehre*, em que promove uma análise da música baseada em princípios de gênero e estilo histórico (Sadie, 1994:784). A **Teoria das Funções Harmônicas** aparece como uma tentativa de simplificar os métodos tradicionais de ensino de harmonia, dando ênfase e clareza aos encadeamentos harmônicos dentro de uma composição musical (Apel, 1975:337). O caráter **funcional** da teoria estabelece um procedimento típico de observação de seu funcionamento:

Função é uma grandeza susceptível de variar, cujo valor depende do valor de uma outra. Na harmonia, entende-se por função a propriedade de um determinado acorde, cujo valor expressivo depende da relação com os demais acordes da estrutura harmônica. Esta é determinada pelas relações de todos os acordes com um centro tonal, a tônica (...). O sentido da função resulta do contexto, do relacionamento, consciente ou inconsciente, de fatores musicais, antecedentes e conseqüentes, e varia, oscila, entre os conceitos de repouso (tônica) e movimento (subdominante, dominante), afastamento (subdominante) e aproximação (dominante). (Koellreutter, 1978:13)

Deste modo, a idéia de funcionalidade resume-se pelo fato de que, dentro de uma tonalidade dada, existem apenas três acordes diferentes, “funcionalmente” nomeados *tônica*, *dominante* e *subdominante*. Todos os outros acordes, qualquer que seja seu grau de complexidade estrutural, são variações de um destes três acordes, ou seja, têm *função-tônica*, *função-dominante* ou *função-subdominante*. Assim, um acorde é determinado, não como fenômeno isolado através de sua hierarquia dentro do sistema tonal, mas como elemento que cumpre um papel representado pela sua função em uma série de encadeamentos (Apel, 1975:337).

2.2 Contrastes

O caráter funcional da harmonia é um fator que separa e, ao mesmo tempo, une correntes opostas de sistematização da harmonia tonal. Esta oposição, no entanto, acontece apenas diante da importância dada a alguns aspectos do discurso harmônico, de maneira a

estabelecer procedimentos e análises adequados ao sistema utilizado. Em outras palavras, o que muda é o foco ou a direção do olhar sobre os fenômenos harmônicos. A idéia de oposição, aplicada a um contexto determinado, estabelece contrastes e diferenças encontradas dentro da própria unidade representada, ou seja, o sistema tonal permite a observação de seu funcionamento de diferentes maneiras. Neste caso, tratamos de todos os conceitos aplicados à harmonia tonal, priorizando o caráter **estrutural** ou **funcional** dos acordes. Aqui se encontra a principal diferença entre as abordagens da harmonia conhecidas como *Harmonia Tradicional* e *Harmonia Funcional*. No entanto, ao enfatizar estes contrastes, devemos considerar o fato de que **estrutura e função** são *variáveis inerentes ao sistema harmônico tonal*. Isolá-los em unidades distintas é destruir o complexo de relações que compõem as características do tonalismo. Tentar compreender estas variáveis como elementos independentes gera um ambiente artificial, congela o movimento e distorce o entendimento dos fenômenos musicais. Assim, a ênfase no aspecto estrutural dos acordes, por exemplo, desencadeia um processo de análise e construção da harmonia baseados, preferencialmente, no comportamento ou, melhor dizendo, no movimento das notas que formam este acorde. A ordem e a posição destas notas traçam o perfil do acorde e gerenciam a análise harmônica, isto é, o pensamento que norteia tanto a elaboração quanto a análise baseia-se na estrutura interna dos acordes. Estes são formados de acordo com a condução das vozes que participam do trecho ou do todo de uma composição. Desta maneira, é privilegiado o aspecto horizontal da composição.

Uma abordagem funcional parece estabelecer outras preferências ou prioridades. A importância dada à estrutura dos acordes tende a ocupar um lugar mais baixo na escala de valores. Não importa tanto, a princípio, a ordem e a posição das notas que formam o acorde. Tais características podem não influenciar na elaboração. O que vale aqui é a função representada pelo acorde. Esta sim (a função) vai direcionar o raciocínio empregado na

construção do discurso musical. Assim, é privilegiado o aspecto vertical da composição. Contudo, é necessário ter a consciência de que “a independência das vozes, refletida na maior variedade possível de relações intervalares, é condição da gramática tonal...” (SENNA, 2002:4). Vale ainda lembrar a ressalva feita por Senna citando Leon Dallin em seu “Techniques of Twentieth Century Composition”: “A ligação dos acordes por movimento paralelo tende a reduzir o valor funcional dos acordes e enfatizar o aspecto colorístico da harmonia...” (SENNA, 2002:4).

O que causa uma aparente confusão ao estabelecer limites entre uma abordagem e outra é o fato de ambas estarem intrinsecamente relacionadas. Não há limites precisos. Ao contrário, a relação é de total interdependência. Isso não representa um paradoxo, apenas estabelece critérios diferenciados de um único sistema. Encontramos aqui uma dialética interna: o estabelecimento de hierarquias, novamente, depende da direção em que se apresenta o movimento:



Figura 2 – Círculo Dialético (estrutura / função)

Assim, qualquer harmonia descreve uma estrutura e representa uma função. O que distancia a abordagem estrutural da funcional é o estabelecimento de prioridades. Na primeira, o que mais importa são os caminhos percorridos pelas vozes e como elas se relacionam no momento em que descrevem um acorde. Na segunda, a função harmônica tem a prerrogativa, ou seja, o que importa é representar a função previamente determinada por uma série de encadeamentos, mesmo que, para isso, seja necessário interromper certa fluência das vozes

que formam o acorde. Esta característica dialetante do discurso harmônico tonal permite um comportamento um pouco mais moderado ou um tanto radical, tanto quanto for a preferência por qualquer um dos aspectos apresentados.

Capítulo 3

IDENTIFICANDO OS SISTEMAS DE ANÁLISE

Segundo o “Harvard Dictionary of Music”, por *Harmonia Funcional* entende-se “um sistema relativamente novo de **análise harmônica** (...)”. Partindo desta afirmação podemos concluir que, antes de tudo, o que define um sistema harmônico como *Funcional* é a correspondência estabelecida entre os sistemas de análise observados. Desta maneira, ao discriminarmos o *stock taxonômico*, ou sistema geral de classificação apresentados nas apostilas dos cursos investigados, e relacioná-los com sistemas conhecidos, podemos chegar a conclusões irrefutáveis acerca do sistema harmônico utilizado.

O que chama a atenção e representa uma grande novidade apresentada por Riemann em seu “Manual de Harmonia Funcional” é a simbologia criada por ele na denominação dos acordes em seu sistema (ver anexo). Observa-se claramente nestes símbolos a qualidade funcional dos acordes representados por eles. Ao representar o acorde de primeiro grau como “T” e não como “I”, da mesma maneira o de quarto grau como “S” e não como “IV” e o de quinto grau como “D” ao invés de “V”, fica nitida a intenção de trazer embutida na cifra ou símbolo a qualidade de tônica, subdominante e dominante dos respectivos graus e acordes.

Encontra-se aqui um critério sólido para o estabelecimento de limites entre abordagens distintas de harmonia. Se buscarmos compreender o método ou o raciocínio utilizado pelo compositor em função das características apresentadas pela obra, isto é, se há um sotaque mais estrutural ou funcional na elaboração do discurso harmônico, na maioria dos casos, permanecemos no campo da especulação. Devemos considerar o fato de que a obra em si nos permite um entendimento dos resultados atingidos pelo compositor, nunca dos conflitos e das

escolhas feitas por ele na concepção da composição. Como foi discutido anteriormente, qualquer harmonia descreve uma estrutura e uma função. É perfeitamente possível fazer uso de uma abordagem funcional mantendo a atenção na estrutura, assim como é bastante comum o uso de um pensamento estrutural com ênfase nos aspectos funcionais dos acordes. O sistema de Koellreutter, apropriando-se da “Teoria das Funções Harmônicas” de Riemann em sua publicação “Harmonia Funcional” é um exemplo disto. As conduções de vozes, as posições de acordes e diversas outras características voltadas para a estrutura dos acordes não são colocadas de lado; ao contrário, tais princípios são rigidamente utilizados. O que justifica o uso do termo no título da obra é, principalmente, o sistema de análise utilizado. Obviamente, soma-se a isso uma série de interpretações a várias ocorrências na harmonia que enfatizam o foco na qualidade funcional dos acordes, reiterando e justificando os contrastes entre distintas abordagens.

A respeito da harmonia ou do discurso harmônico praticado pelos compositores de canções e músicos populares, principais frequentadores de cursos livres de música, sobretudo das escolas investigadas, o tratamento com a formação e encadeamentos de acordes é bastante peculiar. Os acordes são concebidos como uma imagem ou como uma forma adequada ao instrumento em que são praticados os encadeamentos. Entendidos desta maneira, estes acordes parecem adquirir uma autonomia determinante no discurso musical. Já não dependem mais do relacionamento entre as vozes que participam da composição, ao contrário, tornam-se elementos totalmente independentes da condução de vozes e da elaboração da melodia. Isso não quer dizer que tais conduções não aconteçam, pois em um encadeamento de acordes há, inevitavelmente, ligações melódicas entre as vozes que compõem estes acordes. Entretanto, quando nos referimos à condução, esta significa a ocorrência de uma manipulação consciente das linhas melódicas que participam do encadeamento, ou seja, uma condução no sentido

denotativo do termo. O que acontece, na maioria das vezes, é uma escolha baseada no “colorido” dos acordes e não na qualidade do relacionamento entre as vozes. Concebidos assim, assumem um papel parecido com uma “roupa” que “veste” uma linha melódica. Tal afirmação baseia-se na condução de acordes praticada sobretudo por músicos populares, para quem o hábito de tocar harmonias quase sempre parte da representação dos acordes através de uma simbologia específica, derivada do uso de letras do alfabeto romano para a representação das notas do sistema temperado.

A cifragem utilizando letras do alfabeto traz embutida algumas informações a respeito da formação dos acordes. Especificamente, descreve tríades, isto é, acordes de três sons: C = dó - mi - sol; D = ré - fá# - lá; E = mi - sol# - si; F = fá - lá - dó; G = sol - si - ré; A = lá - dó# - mi; B = si - ré# - fá#. Observa-se claramente nesta cifragem o caráter independente dos acordes. Não há qualquer vínculo ou referência a alguma tonalidade ou função, são apenas acordes isolados. Este sistema de cifragem² facilita sobremaneira a execução do acompanhamento, sobretudo na música popular. Como afirma Ian Guest na apostila de harmonia oferecida pelo CIGAM, “com o uso da cifra, evita-se a notação do acorde em pauta, o que não somente simplifica a sua leitura, mas também, e principalmente, dá liberdade ao músico para escolher a posição do acorde, a mais favorável à sua sensibilidade criativa e aos recursos de seu instrumento” (Guest, sem data:2).

Segundo depoimento informal de Antônio Guerreiro citando Guerra Peixe, o pioneiro no uso da cifra [daqui em diante em itálico referindo-se ao uso do termo no Brasil] no país foi Radamés Gnattali, na Rádio Nacional. De fato, o volume de produção de arranjos a partir da

² No Brasil, tal sistema de cifragem é identificado apenas como *cifra*. Entretanto, o uso da palavra *cifra* no contexto musical pode se referir a qualquer cifragem, inclusive analíticas, como, por exemplo, a funcional, a russa, o baixo cifrado, etc. Não por acaso, a língua inglesa usa o termo *chord symbol*, referindo-se diretamente a apenas um símbolo que representa um acorde.

década de 1940, principalmente nas rádios, exigia o uso crescente de recursos práticos, tanto para o compositor ou arranjador quanto para o músico, intérprete e copista. O fator tempo era determinante num ambiente onde a necessidade de música ao vivo significava muito mais que distração ou pura contemplação. A otimização do tempo era uma condição fundamental para o funcionamento da engrenagem programática das rádios e televisões. Segundo músicos da época, na maioria das vezes, nem mesmo ensaios ocorriam antes dos programas irem *para o ar*. A adoção da *cifra*, portanto, responde a uma demanda prática, circunstancial na elaboração do que seria tocado e, fundamentalmente, no ganho de tempo em todos os níveis. Deste modo, no momento da elaboração de um arranjo, o hábito de escrever todo o acompanhamento, seja para piano, violão ou guitarra é, aos poucos, substituído pelo uso da *cifra*. Nos exemplos abaixo, observamos o seu uso de diferentes maneiras.

Na Figura 3, a *cifra* funciona como uma opção extra num determinado trecho, em que o pianista pode montar o acorde ao seu modo, olhando apenas a *cifra* e respeitando a divisão rítmica proposta, ou fazer uma leitura literal da partitura.

The image shows a musical score for 'Sarau para Radamés'. It consists of two staves. The top staff is for piano (piano) and the bottom staff is for guitar. The piano part has a melody with some notes marked with a '3' above them, indicating a triplet. The guitar part has a chordal line. Below the guitar staff, there are chord symbols: Dm7, G7, C, Dm, G9, C7+, Dm6/B, and E9. The score is in 4/4 time and the key signature has one flat (B-flat).

Figura 3 – *Sarau para Radamés* (Fonte: Arranjos de Radamés Gnattali)

Uma indicação de uma ou mais notas longas na pauta acrescida da *cifra* também é bastante comum, como mostra a Figura 4. Ou ainda somadas de idéias rítmicas (Figura 5).

Figure 4 shows a musical score for 'Meu Amigo Tom Jobim'. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first measure contains a [sic] marking and a Dm7 chord. The second measure contains a Dm chord. The third measure contains a G7 chord. The melody is written in the treble clef.

Figura 4 – *Meu Amigo Tom Jobim* (Fonte: Arranjos de Radamés Gnattali)

Figure 5 shows a musical score for 'Meu Amigo Radamés'. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first measure contains an Fm chord. The second measure contains a D7 chord. The third measure contains an E chord. The fourth measure contains an Es+ chord. The melody is written in the treble clef.

Figura 5 – *Meu Amigo Radamés* (Fonte: Arranjos de Radamés Gnattali)

Seu uso exclusivo também encontra lugar, normalmente acompanhado de indicação a respeito do gênero sugerido (Figura 6).

Figure 6 shows a musical score for 'Meu Amigo Tom Jobim'. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first measure contains a 'Ritmo de Marcha' marking. The second measure contains a C7+ chord. The third and fourth measures contain a 2/4 time signature. The melody is written in the treble clef.

Figura 6 – *Meu Amigo Tom Jobim* (Fonte: Arranjos de Radamés Gnattali)

O que importa aqui é o fato de o uso da *cifra* ter sido difundido e adotado por uma grande maioria de músicos populares, sobretudo nas Américas. Conseqüentemente, tal fato reflete diretamente em todos os aspectos do fazer musical, incluindo o abandono completo da *partitura*. A ausência ou dispensa do uso da pauta para tocar e escrever harmonias talvez tenha sido a principal conseqüência causada pelo uso irrestrito da *cifra*. No entanto, como podemos observar, esta simbologia apenas substitui a notação das alturas ou notas que compõem os acordes, o que não dispensa uma cifragem adequada para a realização de uma análise harmônica. É justamente nesta cifragem que encontramos a unidade de análise própria para identificarmos o *stock taxonômico* utilizado pelos cursos e estabelecermos comparações.

Vejamos alguns exemplos extraídos das apostilas:

I 7M	IIIm7	IIIm7	IV 7M	V7	VIIm7	VIIIm7(b5)
C7M	Dm7	Em7	F7M	G7	Am7	Bm7(b5)

Figura 7 a – Harmonização da escala maior – *tétrades* (Fonte: Ian Guest)

I 7M	IIIm7	IIIm7	IV 7M	V7	VIIm7	VII 7
C7M	Dm7	Em7	F7M	G7	Am7	Bm7(b5)

Figura 7 b – *Campo Harmônico* (Fonte: Musiarte)

I	II	III	IV	V	VI	VII
I 7M	IIIm7	IIIm7	IV 7M	V7	VIIm7	VIIIm7(b5)

Figura 7 c – *Tétrades diatônicas do modo maior* (Fonte: Antônio Adolfo)

Como podemos observar (Figuras 7a, 7b, 7c), os códigos ou sistemas de análise são praticamente os mesmos. O uso de *numerais romanos referindo-se às notas e aos acordes* formados pela escala maior e menor é um recurso típico do tonalismo. Encontramos este sistema de análise e classificação em diversos tratados de harmonia, sobretudo de harmonia tradicional, como mostram as Figuras 8a e 8b:

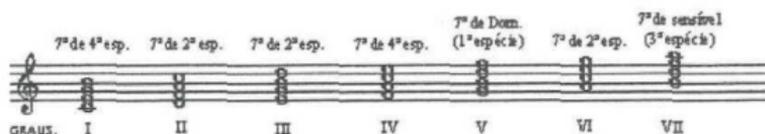


Figura 8 a – *Acordes de sétima* (Fonte: Zamacois)

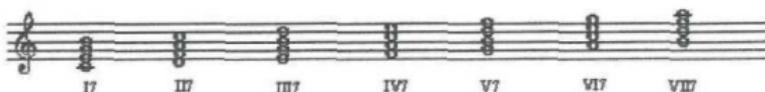


Figura 8 b – *Acordes de sétima* (Fonte: Hindemith)

A diferença mais marcante entre a cifragem usada pelos cursos e a usada pelos tratados de harmonia nos exemplos acima é o tratamento dado à estrutura dos acordes e à qualidade dos intervalos de sétima. Nota-se uma preocupação excessiva na descrição da qualidade dos intervalos que formam os acordes (Figuras 7a, 7b, 7c). Ocorre aqui uma cifragem híbrida, meio analítica, meio *cifra*. A princípio, não haveria necessidade de referir-se à qualidade dos acordes diatônicos, uma vez que estes já adquirem um perfil determinado pela tonalidade, ou seja, se a tonalidade é dó maior, obviamente o acorde formado sobre a fundamental do primeiro grau da escala do tom terá uma terça maior, uma quinta justa e uma sétima maior

formando sua tétrede, sobre a fundamental do segundo grau, uma terça menor, quinta justa e sétima menor, e assim sucessivamente nos outros graus da escala. Assim é aplicada a cifragem nos sistemas de análise utilizados nas Figuras 8a e 8b. Com exceção da categorização ou denominação dos intervalos de sétima proposta por Zamacois, descrições dos intervalos que formam os acordes, além da indicação da presença da sétima, são claramente redundantes. No entanto, ao que parece, o ato de agregar à análise harmônica informações a respeito da estrutura dos acordes atende a um “uso prático da análise: A primeira aplicação da análise é facilitar a transposição de uma música para um outro tom”. (Musiarte, sem data, aula 6:4)

Contudo, o objetivo aqui é identificar os sistemas de análises partindo de comparações com outros sistemas correlatos. Podemos concluir, a partir dos exemplos extraídos das apostilas dos cursos, que a adoção de um sistema de análise comum e específico é muito mais que mera coincidência. Como foi dito anteriormente, apesar da omissão por parte dos autores das apostilas sobre a fonte dos conceitos e a fundamentação teórica, as características deste material didático remetem diretamente à sistematização da música popular norte-americana, ocorrida a partir da primeira metade do século XX e muito difundida no Brasil. Tal correspondência se confirma por vários fatores:

- A formação em comum de um grande número de músicos, compositores, arranjadores e professores;
- A importação de técnicas de arranjo por profissionais influentes e atuantes no meio artístico e cultural brasileiro;
- A forte influência da cultura norte-americana no país, sobretudo no período pós-guerra;

O que importa dizer é que este material didático apresenta características próprias, desenvolvidas para atender a uma prática e a uma estética musical específicas. Diante deste fato, tais características saltam aos olhos. A peculiaridade do sistema harmônico a que nos

referimos revela-se, justamente, na miscelânea de códigos, símbolos e conceitos conhecidos na elaboração da sua teoria. O sistema de análise harmônica utilizado é um exemplo disso: apropria-se da representação por graus das notas que formam a escala do tom teorizada no século XVIII e associa-se a uma descrição da estrutura dos acordes derivada da prática musical do século XX. Num primeiro momento, não há qualquer incompatibilidade aparente, o que se pretende aqui é constatar um fato.

Sobre a descrição do aspecto funcional da harmonia em relação à cifragem ou análise adotada, podemos chegar a algumas conclusões partindo dos textos disponíveis nas apostilas:

Escrever os números romanos por cima das cifras é determinar a sua localização dentro do tom e, portanto, sua função na progressão harmônica. Chamamos isso de análise harmônica. (Guest, sem data)

Os acordes que participam de uma progressão, não são estruturas isoladas; na verdade, exercem funções harmônicas específicas que conferem à harmonia movimento e coerência. Quando atribuímos graus aos acordes de um determinado tom, estabelecemos não apenas o "lugar" de cada acorde como também determinamos a função do acorde na progressão. (Musiarte, sem data)

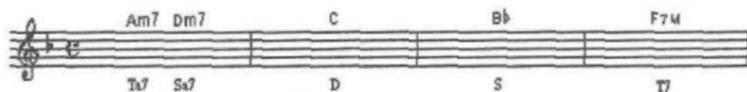
Segundo as indicações acima, ambos os autores concordam que, no momento em que são determinados os graus dos acordes num encadeamento, as funções destes acordes já estão entendidas. Isso acontece, obviamente, por suposição, ou seja, devemos saber antecipadamente quais as funções harmônicas exercidas pelos graus dentro da tonalidade. Neste caso, a cifragem analítica não oferece qualquer pista a respeito das funções dos acordes, ao contrário, a única indicação é relativa à estrutura (Figura 9).

The figure shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The staff is divided into four measures. Above the staff, Roman numerals are placed above each measure: IIIm7, VIm7, V, IV, and I7M. Below the staff, chord symbols are placed below each measure: Am7, Dm7, C, Bb, and F7M. The staff contains a few notes in the first measure, including a whole note G4 and a half note F4.

Figura 9a – Análise harmônica (Fonte: Musiarte)

A análise acima (Figura 9a) indica que o acorde de lá menor, por exemplo, ocupa o terceiro grau da tonalidade e contém, em sua estrutura, uma terça menor, uma quinta justa e uma sétima menor. Não há aqui, como foi dito, qualquer indicação sobre a função deste acorde, apenas que ele corresponde ao acorde do terceiro grau da tonalidade, informação esta que permite o conhecimento de sua função através de um estudo prévio. Isto é, este acorde pode representar a função tônica ou dominante porque sabemos que esta é uma característica do acorde do terceiro grau tonal. O mesmo raciocínio vale para os outros acordes do encadeamento mostrado no exemplo (Figura 9a).

Este tipo de cifragem analítica, portanto, descreve muito mais a estrutura dos acordes do que a função que eles representam. A cifragem proposta por Riemann e utilizada por Koellreutter, por outro lado, tenta descrever, acima de tudo, a função dos acordes através de sua simbologia. O mesmo encadeamento mostrado na Figura 9a, analisado através do sistema proposto pela *Harmonia Funcional*, aparece na Figura 9b.



Onde: Ta – tônica anti-relativa com sétima acrescentada;

Sa – subdominante anti-relativa com sétima acrescentada;

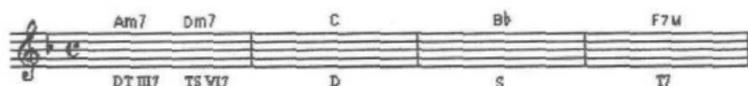
D – dominante;

S – subdominante;

T – tônica com sétima acrescentada.

Figura 9 b – Análise funcional

O sistema russo de análise harmônica, influenciado diretamente pelas teorias de Riemann, oferece ainda outro tipo de análise funcional:



Onde: DT III7 – terceiro grau dominante/tônica com sétima;

TS VI7 – sexto grau tônica/subdominante com sétima;

D – dominante;

S – subdominante;

T – tônica com sétima.

Figura 9 c – Sistema russo de análise

Os exemplos acima (Figuras 9b, 9c) mostram tipos de análises voltados para o caráter funcional dos acordes. Nestas cifragens, a descrição da função tem a prioridade. Aqui, é a qualidade dos intervalos que formam os acordes ou a estrutura dos acordes que são subentendidos.

Como podemos observar, o sistema de análise em uso pelos cursos apresenta características peculiares. O caráter híbrido da cifragem ou código de análise aponta para um tipo de organização da harmonia que não permite uma associação direta a qualquer tratado de harmonia conhecido ou adotado por universidades ou escolas de música, ao menos na cidade do Rio de Janeiro. Vale lembrar que o estabelecimento de relações entre os conteúdos apresentados pelos cursos e a origem dos conceitos abordados é de vital importância para o cumprimento dos objetivos pretendidos. Desta maneira, o que se vê, na verdade, são numerosas publicações sobre harmonia e harmonia funcional que repetem ou ratificam os

conteúdos abordados pelos cursos em questão e, à semelhança das apostilas, não trazem qualquer indicação a respeito da origem dos conceitos, elaborações ou análises adotadas. O que torna o estado das coisas preocupante é, sobretudo, a referência direta à *Harmonia Funcional* apresentada por diversos métodos e materiais didáticos, publicados ou não, disponíveis em livrarias e cursos de música na cidade do Rio de Janeiro. Tal referência passa por uma afirmativa, isto é, ao anunciar um curso de *Harmonia Funcional*, espera-se que os estudos realizados gravitem em torno dos conteúdos apresentados pela teoria correspondente, incluindo seus conceitos e códigos de análise; fato este que, parcialmente, não se confirma, como mostramos acima.

Capítulo 4

CLASSIFICANDO ACORDES

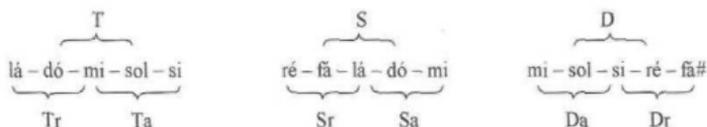
Uma segunda unidade de análise se encontra na classificação dos acordes nas diversas teorias da harmonia. Em nosso caso, esta classificação acontece diante da qualidade funcional exercida pelos acordes de acordo com a interpretação dada pelo sistema ou teoria representada. À semelhança da identificação dos sistemas de análise, a correspondência entre símbolos, códigos e conceitos acontece diante de comparações entre tais unidades e as teorias que representam, de maneira a estabelecer contrastes e analogias. Portanto, a comparação entre os sistemas ou códigos de análises permitiu o estabelecimento de proximidades e afastamentos entre variadas abordagens da harmonia, sobretudo entre aquelas utilizadas pelos cursos livres de música e a teoria da *Harmonia Funcional*. Aqui, é a função representada por determinados acordes que vai indicar relações e correspondências entre tais abordagens.

Para Koellreutter, utilizando-se da teoria de Riemann, “todos os acordes da estrutura harmônica relacionam-se com uma das três funções principais: tônica, subdominante, dominante (T, S, D)” (KOELLREUTTER, 1978:14). Não há novidade alguma nessa afirmação, ao contrário, tal raciocínio representa a noção de funcionalidade e sua principal característica: estabelecer substituições e permutações de acordes que exercem a mesma função tonal. Com relação às funções dos acordes diatônicos à escala maior, ao estabelecer comparações, há poucos pontos contrastantes. Tendo em vista que o modo maior natural serve de base para toda a elaboração da música tonal, espera-se que a fidelidade a suas características seja condição fundamental para o discurso harmônico correspondente. Desta maneira, as funções representadas pelos acordes formados a partir das fundamentais da escala

maior, aparecem praticamente as mesmas em ambas as teorias, a saber: *Harmonia Funcional* e apostilas dos cursos. No entanto, quando se trata das funções dos acordes diatônicos aos modos menores, há diferenças significativas.

Tomemos como primeiro exemplo a *Harmonia Funcional* de Koellreutter:

Em dó-maior:



Em dó-menor:

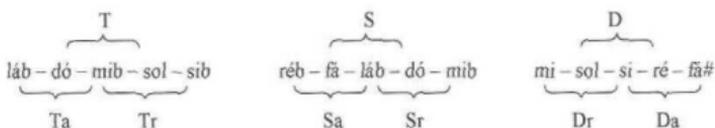


Figura 10 a – Funções secundárias (Fonte: Koellreutter)

Têm função secundária,

acordes diatônicos, vizinhos de terça, cujas fundamentais se encontram a uma distância de terça, maior ou menor, da função principal (T, S ou D); dividem-se em acordes vizinhos de terça inferior e vizinhos de terça superior. O conceito "diatônico" aplica-se aqui ao tom do acorde da respectiva função principal. (Koellreutter, 1978:26)

Desta maneira, temos como funções principais a *função-tônica*, *subdominante* e *dominante* e como secundárias as *funções tônica relativa* e *anti-relativa (Ta/Tr)*, *subdominante relativa* e *anti-relativa (Sr/Sa)* e *dominante relativa* e *anti-relativa (Dr/Da)*. Ao tomarmos como exemplo o modo menor, o acorde de primeiro grau ou *tônica* é *dó menor*, o de

quarto grau ou subdominante é fá menor e o de quinto grau ou dominante é sol maior. Este último identifica o uso, pela *Harmonia Funcional*, do acorde de dominante sempre maior, tanto no modo menor quanto no maior. Como afirma Koellreutter, os acordes que representam as funções secundárias são vizinhos de terça inferior ou superior das funções principais partindo de suas **tonalidades** correspondentes. Isso significa que, para encontrarmos a subdominante anti-relativa no tom de dó menor, por exemplo, temos que identificar o acorde que ocupa a função principal de subdominante (fá menor) e considerá-lo como um novo tom para, agora sim, encontrarmos seu anti-relativo ou vizinho de terça (superior, em tonalidades menores). Neste caso, o acorde é ré bemol maior, pois, na tonalidade de fá menor, temos quatro bemóis: si, mi, lá, ré. Esta característica permite, no modo maior, a ocorrência de um acorde de quinta justa formado a partir da fundamental do sétimo grau (si). Isso acontece porque o acorde de si é anti-relativo de sol (tonalidade maior), ou seja, é vizinho de terça inferior e, portanto, assume a armadura do acorde que ocupa a função principal dominante (sol maior).

Ao compararmos a lógica utilizada pela teoria da *Harmonia Funcional* exposta acima e o sistema em uso pelos cursos, podemos chegar a algumas conclusões. Para tanto, é necessário uma breve observação das teorias e dos exemplos expostos nas apostilas:

The diagram illustrates chord functions on a staff with a treble clef and one flat. The notes and their functions are: Eb (relative), G (base), Bb (anti-relative), Eb (base), and Bb (relative). Roman numerals Vkn, I, and IIIkn are placed above the first three notes, with a bracket labeled 'SUBSTITUTOS' above them. To the right, another bracket labeled 'SUBSTITUTO' spans from bII (Bb) to (bII+) (B).

Figura 11 a – *Função tônica* (Fonte: Ian Guest)



Figura 11 b – Função dominante (Fonte: Ian Guest)



Figura 11 c – Função subdominante (Fonte: Ian Guest)

Algumas diferenças são evidentes ao comparar os exemplos das Figuras 10 e 11a, 11b e 11c. Em relação aos acordes formados pelas fundamentais da escala maior, como foi dito, a única diferença encontra-se no acorde do sétimo grau. Para Koellreutter, “acordes diminutos ou aumentados não podem ser relativos nem anti-relativos” (KOELLREUTTER, 1978:27). No caso específico da tríade diminuta do sétimo grau, na *Harmonia Funcional*, este acorde seria apenas o de sol maior com sétima sem a sua fundamental: (sol) - si - ré - fá. Diferentemente do acorde de dominante anti-relativo, formado a partir da fundamental si (vizinho de terça superior), que assume a tonalidade do acorde representante da função principal (dominante), portanto: si - ré - fá#.

A adoção de acordes aumentados e diminutos como representantes de funções secundárias, assim como a negação da tonalidade sugerida pelos acordes que representam as funções principais, geram as principais diferenças encontradas nos métodos em uso por Ian

Guest e Musiarte em comparação com a *Harmonia Funcional*. Entretanto, percebemos o uso de uma terminologia semelhante na apostila do CIGAM, denominando os acordes que representam a mesma função de relativos e anti-relativos (Figuras 11a, 11b, 11c). Contudo, os critérios para o estabelecimento de tais relações funcionais não são os mesmos. Nas três funções principais observam-se contrastes significativos, principalmente em tonalidades menores. A começar pela função tônica menor, o acorde relativo pode ser tanto maior quanto aumentado e o anti-relativo simplesmente não existe (Figura 11a). Na função dominante, o anti-relativo, no modo maior, e o relativo, no modo menor, não encontram lugar, enquanto o terceiro grau aumentado assume a função de anti-relativo no modo menor e o acorde de sétimo grau diminuto aparece como opção, mas não é contemplado com o *status* de relativo ou anti-relativo em ambos os modos (Figura 11b). Já no quadro da subdominante menor ocorre um fato curioso (Figura 11c): o anti-relativo é representado por um acorde gerado, segundo a *Harmonia Funcional*, pela tonalidade do representante da função principal subdominante (fã menor). No entanto, o segundo grau formado pela tônica aparece no quadro como uma opção e, à semelhança do sétimo grau na função dominante, não é considerado anti-relativo. A origem deste acorde (bII) no sistema harmônico em uso pelo CIGAM e por outros cursos, será investigada posteriormente.

Com relação ao tratamento dado às funções secundárias pela sistematização da harmonia utilizada pela Musiarte, observa-se claramente o objetivo prático de sua aplicação, como mostram os exemplos abaixo:

ÁREA TÔNICA	I7M, VI7m e III7m
ÁREA SUBDOMINANTE	IV7M e II7m
ÁREA DOMINANTE	V7 e VII7m(b5)

Figura 12 a – *Acordes diatônicos e áreas* (Fonte: Musiarte)

ÁREA TÔNICA MENOR	É composta dos acordes: Im, bIII7M e VI7m(b5). O acorde Im pode ser Im7, Im6 e Im(7M). O acorde bIII pode ser bIII7M(#5). O acorde VI7m(b5) é obtido da melódica menor ou do modo dórico.
ÁREA SUBDOMINANTE MENOR	É composta dos acordes: IV7m7, II7m7(b5), bVII7, bVI7M, bII7M.
ÁREA DOMINANTE	É composta dos acordes V7 e VII7 obtidos da escala menor harmônica.

Figura 12 b – *Áreas em harmonia menor* (Fonte: Musiarte)

Apesar de apresentarem de maneiras diferentes os acordes e suas funções, os resultados são praticamente os mesmos, comparando as apostilas dos cursos CIGAM e Musiarte. Como foi observado anteriormente, o fato de a *Harmonia Funcional* adotar, para a representação de funções secundárias, acordes que pertençam à tonalidade do representante da função principal, gera contrastes e diferenças significativas entre as qualidades dos acordes representantes destas mesmas funções nos sistemas dos cursos em questão. Este fato permite a adoção de

lógicas diferentes para o uso e origem de acordes comuns na prática da harmonia tonal. Uma observação mais detida em alguns destes acordes e como eles se apresentam em distintos sistemas harmônicos certamente contribuirá para a melhor compreensão dos rumos tomados e das consequências geradas pelo contraste de lógicas descrito acima.

4.1 – O acorde bII como exemplo de lógicas distintas

A origem deste acorde na *Harmonia Funcional* já foi explanada e utilizada como exemplo (ver página 28). No entanto, faz-se necessária uma breve recapitulação para uma observação mais detida. Trata-se de um acorde encontrado em tonalidades menores, precisamente como subdominante menor anti-relativo. No tom de dó menor, por exemplo, o acorde de subdominante é fã menor e, portanto, seu anti-relativo ou vizinho de terça inferior com sétima acrescentada é o acorde: réb, fã, láb, dó. Como sabemos, o réb é gerado pela tonalidade de fã menor (subdominante de dó menor).

Já no sistema utilizado tanto pelo CIGAM quanto pela Musiarte, a origem deste acorde encontra explicações muito parecidas:

Outro acorde de uso comum é bII7M. É semelhante ao bVII7 no tom maior, pois é obtido ao abaixar a nota fundamental por 1/2 tom do acorde m7(b5) diatônico. Sendo bII7M derivado do tom menor (e também inclui b6 do tom), é considerado subdominante menor. (Guest, sem data)

O acorde bII7M é muito encontrado em empréstimo modal. Ele corresponde na verdade ao acorde bVII7M que examinamos em harmonia Maior (...). Usando o mesmo princípio adotado para obter o bVII7M em harmonia Maior iremos abaixar em 1/2 tom a fundamental do acorde m7(b5). (Musiarte, sem data)

Segundo as explicações dadas acima, temos, para o acorde em questão, as seguintes características:

- É gerado através do abaixamento da fundamental do acorde de segundo grau de tonalidades menores;
- É um acorde muito usado em tonalidades maiores, como empréstimo modal do modo menor;
- Sua origem é semelhante à do acorde bVII7M em tonalidades maiores, produto do abaixamento da fundamental do acorde de sétimo grau diatônico;

Diante de tais características, percebemos, novamente, um razoável afastamento entre a teoria da harmonia utilizada pelos cursos e a *Harmonia Funcional*. Um ponto que chama a atenção e não pode ser desconsiderado é a aparente dificuldade em “nacionalizar” o acorde, como mostra a explicação descrita acima. Apesar de tão comum e de uso constante, tal acorde passa por um processo desgastante e complexo para ganhar forma. Primeiro a alteração de um acorde diatônico e, em seguida, expropriado de seu contexto original para o uso comum. De qualquer maneira, o que importa é que o fato de alterar a fundamental do acorde de segundo grau em 1/2 tom descendente indica muito mais proximidades com uma abordagem tradicional do que com qualquer outra.

Na teoria da harmonia conhecida como *Harmonia Tradicional*, o acorde em questão é conhecido como *acorde de sexta napolitana*:

Chama-se Sexta Napolitana ao acorde sII com alteração descendente da fundamental no modo menor e alteração descendente da fundamental e da 5ª no modo maior³. (...) Este acorde é normalmente usado na 1ª inversão (de onde deriva parte de seu nome – Sexta Napolitana). (SENNÁ, 2002:122)

Neste sistema (tradicional), a alteração de um acorde diatônico é assumida em ambos os modos (maior e menor) de maneira a originar o acorde bII. Aqui, o caráter de empréstimo

³ Scana utiliza aqui a cifração russa que, neste caso (sII), representa o acorde de segundo grau no modo menor.

modal perde o sentido, uma vez que o abaixamento da fundamental do segundo grau, no modo menor, e da fundamental e quinta, no modo maior, gera o resultado esperado. Em todo caso, a idéia de empréstimo modal não é tão absurda quanto parece. Em tese, a interpretação deste acorde pela *Harmonia Funcional* envolve o intercâmbio entre modos paralelos. Mesmo na *Harmonia Tradicional*, a derivação da subdominante menor foi descartada pelo uso, como aponta Schoenberg:

(...) É um acorde de sexta obtido através da relação da subdominante menor, acorde esse que, tanto em Dó-Maior quanto em Dó-menor, soa fá-láb-réb; nesta condição aparece como próprio da escala de Fá-menor, atribuindo-se aí o VI grau (e, respectivamente, o IV grau em Láb-Maior). Dentro de Fá-menor, o seu encadeamento com o V não traz novidades. Porém, o seu aparecimento típico é como imitação do II grau na cadência. Por isso, tem-se admitido que ele seja uma nova transformação cromática do II grau. Contudo, o justo é mencioná-lo como um representante do II grau. (SCHOENBERG, 2001:338).

Em suma, segundo as apostilas dos cursos, tal acorde é gerado pelo abaixamento da fundamental do segundo grau em tonalidades menores, à semelhança da abordagem tradicional da harmonia. Como este acorde é muito usado em tonalidades maiores, o princípio de empréstimo modal é usado pelo sistema teórico apresentado nas apostilas como subterfúgio para tal acontecimento. Ao contrário da lógica aplicada pela abordagem tradicional, que admite alterações em ambos os modos como origem do acorde em discussão, a utilização de duas linhas de raciocínio para explicar um único evento parece dificultar a compreensão de uma ocorrência muito comum na harmonia tonal.

Já o uso de tal acorde em tonalidades maiores, dentro do sistema da *Harmonia Funcional*, envolve exclusivamente a noção de empréstimo modal, identificado como “dilatação da tonalidade”. Fato que exclui qualquer tipo de alteração, uma vez que se trata originalmente do subdominante menor anti-relativo.

O acorde bII nos serve, portanto, como um modelo para o estabelecimento de comparações entre lógicas distintas de observação dos eventos harmônicos. O que acontece, em decorrência do uso de raciocínios diferenciados, parece configurar muito mais do que contrastes isolados entre diferentes abordagens. Trata-se de princípios básicos que forjam as propriedades inerentes a cada uma dessas abordagens. Assim como o acorde em questão, a pluralidade de interpretações de vários outros acordes assumem características análogas às observações acima. Um estudo detalhado de outros acordes certamente seria enriquecedor e, ao mesmo tempo, um tanto extenso. A julgar pela semelhança diante das ocorrências de contrastes entre interpretações diferenciadas, o modelo acima oferece pistas suficientes acerca das possibilidades de análise e dos resultados esperados. Além disso, com o auxílio das referências bibliográficas do presente estudo, o interesse em levar à diante estudos detalhados sobre assuntos correlatos, encontra diversos caminhos.

CONCLUSÃO

Diante das evidências levantadas acima, a pergunta formulada pelo título da presente pesquisa encontra uma resposta óbvia. A correspondência entre os cursos de harmonia investigados e a teoria da *Harmonia Funcional*, como podemos observar, não se confirma. Tal afastamento acontece não apenas em pontos isolados da teoria, mas praticamente em todos os níveis, desde os conceitos até a simbologia utilizada.

Conseqüentemente, a adoção do termo por diversos cursos de harmonia oferecidos no mercado de educação musical formal e informal carece de maiores esclarecimentos. Até o momento, podemos afirmar, com absoluta certeza, que, ao adotar tal termo como referência para um curso, não se trata da teoria que dá origem à sistematização da harmonia conhecida por *Harmonia Funcional*, mas possivelmente de uma elaboração paralela. Isso leva a crer que não há a intenção de estabelecer tal correspondência. Neste caso, a confusão se estabelece já no primeiro momento. A referência a um termo que encontra lugar na teoria como uma sistematização fundamentada e sólida em seus princípios e conceitos, remete-nos diretamente a uma estreita relação entre sistemas correlatos. No entanto, o distanciamento observado sugere uma total incompatibilidade entre os modelos da teoria da harmonia apresentados pelos cursos livres de música e a *Harmonia Funcional*. Também relações com outros sistemas teóricos são apenas iniciais, como mostram as análises dos capítulos 3 e 4.

Portanto, o uso do termo referindo-se à harmonia ensinada nos cursos livres de música, ao menos nas escolas investigadas, não significa o ensino da *Harmonia Funcional* segundo a teoria de Riemann e seus seguidores, mas um tipo de elaboração harmônica que pretende dar conta de uma estética específica, para onde tal teoria se dirige.

Retornando à discussão sobre a questão dialética que envolve a teoria e a prática musical, devemos admitir a capacidade de transformação que uma exerce sobre a outra. A importação e apropriação de um sistema teórico forjado para responder a uma determinada manifestação estético-musical de uma cultura específica exige uma consciência objetiva dos resultados esperados. O fato é que a teoria da harmonia em uso pelos cursos tem sua origem na sistematização da prática musical dos arranjadores das chamadas *big-bands* norte-americanas e dos intérpretes/solistas conhecidos por suas habilidades como improvisadores dentro do gênero *Jazz* e suas correntes. Tal sistematização responde, portanto, a uma demanda por instrumentistas e arranjadores que buscam uma formação correspondente. Nesta perspectiva, um sistema harmônico que pretende dar conta de qualidades técnicas e estéticas específicas obrigatoriamente absorve esta prática e a devolve como teoria. Assim, a desterritorialização da prática e da teoria a qual nos referimos, requer cuidados especiais nesse processo.

A quebra desta relação dialética aparece como uma grave consequência do uso da harmonia isolada da função para qual ela foi elaborada. Deste modo, a apropriação de uma harmonia específica com a pretensão de servir a qualquer ambiente técnico e estético torna-se uma artificialização de um modelo teórico. Tal artificialidade é gerada, sobretudo, pela teorização da teoria, ou seja, uma ou várias adaptações de um único modelo teórico. A teoria da teoria *simula um ambiente de aprendizado onde as propostas e os objetivos não são claros*. Não se sabe ao certo o que se espera, na maioria das vezes são conteúdos isolados.

O caráter crítico e incisivo presente nas análises e descrições dos conteúdos apresentados na pesquisa, num primeiro momento, parece contribuir para um rebaixamento ou desqualificação de uma prática comum em várias instituições de ensino musical que adotam um sistema teórico semelhante. No entanto, muito ao contrário, o que se pretende com tais

argumentos é contribuir para uma reflexão pertinente ao plano educacional no contexto em que atuam os cursos livres de música.

A importância deste segmento na formação de técnicos e profissionais é significativa para a configuração de um perfil adequado à demanda por uma competência musical elevada. Apontar falhas e lacunas presentes nos modelos de ensino/aprendizado é obrigação ética do educador, assim como a busca por soluções e o empenho em desbravar novos caminhos não podem sucumbir ao conformismo e ao desinteresse à reflexão.

Há, certamente, inúmeras vantagens nos modelos utilizados pelos cursos. A praticidade que envolve sua elaboração, a liberdade de escolhas e interpretações em vários níveis e o total desprendimento à rigidez conceitual de tratados acadêmicos podem tanto revelar estas vantagens como marginalizar e isolar seus conteúdos. O equilíbrio entre liberdade e responsabilidade é determinante na configuração de um modelo coerente com as práticas atuais. Portanto, o empenho em esclarecer as origens de conceitos que envolvem o ensino e o aprendizado da harmonia em importantes centros de educação musical ultrapassa o preciosismo intelectual. A busca das origens indica uma ligação direta com o movimento inicial, a força motriz geradora de significados. Adaptações e repetições geram artificialidade e projetam caminhos intermitentes, congelando o movimento. Deste modo, o esclarecimento de aspectos conceituais contribui para o re-estabelecimento das conexões iniciais e a compreensão dos verdadeiros objetivos inerentes às teorias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADOLFO, Antônio. *Harmonia: profissionalizante*. Rio de Janeiro: sem data.
- APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Massachusetts, 1975.
- NATTIEZ, Jean-Jaques. *Harmonia*. (V. Melo, trad.) in _____. *Enciclopédia Einaudi*. 3v. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e Mudança Social*. (I. Magalhães, Coord. Trad.) Brasília D.F.: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- GNATTALI, Radamés. *Arranjos de Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- GUEST, Ian. *Harmonia*. Rio de Janeiro: sem data.
- HINDEMITH, Paul. *Curso Condensado de Harmonia Tradicional*. (S. Lima, Trad.) 13. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.
- KOELLREUTTER, Hans Joachin. *Harmonia Funcional*. São Paulo: Ricordi Brasileira Sociedade Anônima Editorial e Comercial, 1978.
- MUSIARTE: *Harmonia Funcional*. Rio de Janeiro: sem data.
- SADIE, Stanley. *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*. Washington D.C.: Macmillian Publishers Limited, 1980.
- _____. *Dicionário Grove de música: edição concisa*. (E. F. Alves, Trad.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. (M. Maluf, Trad.) São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SENNA, Caio. *Curso de Harmonia*. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 2002.
- RAMEAU, Jean-Philippe. *Treatise on Harmony*. (P. Gosset, Translated) New York: Dover Publications Inc., 1971.

- RIEMANN, Hugo. *Teoria General de la Música*. Barcelona: Editorial Labor S.A., 1932.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Tratado de armonía*. Cooper City: Span Press Universitaria., 1997.

TABELA DOS SIMBOLOS E DAS DENOMINAÇÕES DOS ACORDES

Simbólos	Denominações	em Dó-maior	em dó-menor
T	Tônica	dó-mi-sol	dó-mi-sol
S	Subdominante	fa-lá-dó	fa-lá-dó
D	Dominante	sol-si-ré	sol-si-ré
D ₂	Subdominante menor	fa-lá-dó	fa-lá-dó
+S	Subdominante maior	fa-lá-dó	fa-lá-dó
T ₃	Tônica, posição de terça ou terceira posição (a terça encontra-se no soprano)	dó-sol-mi	dó-sol-mi
T ₃	Tônica, primeira inversão (a terça encontra-se no baixo)	mi-sol-dó	mi-sol-dó
S ₃	Subdominante, segunda inversão (a quinta encontra-se no baixo)	dó-fa-lá	dó-fa-lá
D ₃	Dominante, segunda inversão (a quinta encontra-se no baixo)	ré-sol-si	ré-sol-si
D ₄	Acorde de quarta e sexta-aposituras de dominante	sol-dó-mi	sol-dó-mi
D ₄₋₃	resolução do acorde D ₄ em D	—	—
S ₄	Acorde de quinta e sexta acrescentada de subdominante	fa-lá-ré	fa-lá-ré
S ₅	Acorde de quinta e sexta acrescentada de subdominante	fa-lá-dó-ré	fa-lá-dó-ré
D ₇	Acorde de sétima de dominante	sol-si-ré-fa	sol-si-ré-fa
D ₇ ₃	Acorde de sétima de dominante com terça no baixo	si-sol-ré-fa	si-sol-ré-fa
D ₉	Acorde de nona de dominante	sol-si-ré-fa-lá	sol-si-ré-fa-lá
D ₉ ₃	Acorde de nona de dominante com quinta no baixo	ré-sol-si-ré-fa-lá	ré-sol-si-ré-fa-lá
D ₁₃	Acorde de décima terceira de dominante	sol-si-lá-mi	sol-si-lá-mi
D ₁₃	Acorde de sétima de dominante incompleto (sem fundamental)	si-ré-fa	si-ré-fa
D ₁₃	Acorde de nona de dominante incompleto (sem fundamental)	si-ré-fa-lá	si-ré-fa-lá

Simbólos	Denominações	em Dó-maior	em dó-menor
T ₇	Acorde de tônica com sétima acrescentada	dó-mi-sol-si	dó-mi-sol-si
Tr	Relativo da tônica	lá-dó-mi	mi-sol-si-lá
D ₄	Anti-relativo da dominante	si-ré-fa	si-ré-fa
D ₄	Dominante da dominante (segunda dominante)	ré-fa-lá	ré-fa-lá
S ₅	Subdominante da subdominante (segunda dominante)	si-l-ré-fa	si-l-ré-fa
(D) Sr	Dominante individual do Sr	lá-dó-f-mi	mi-l-sol-si-lá
(D ₇) Ta	Acorde de sétima da dominante individual do Ta	si-ré-f-fa-lá	mi-l-sol-si-lá
(D ₇) [S] Sr	Dominante individual da S, em lugar da qual segue a Sr (ordenação intermóplica)	dó-mi-sol-si-lá	dó-mi-sol-si-lá
D ₇ ^{>}	Dominante com quinta alterada descendente	sol-si-ré-lá	sol-si-ré-lá
D ₇ ^{>}	Acorde do sétima de dominante com quinta alterada descendente no baixo	ré-lá-sol-si	ré-lá-sol-si
S ₅ ^{<}	Subdominante com sexta-aposituras alterada ascendente	fa-lá-ré-f	fa-lá-ré-f
S ₅ ^{<}	Subdominante com sexta acrescentada alterada ascendente	fa-lá-dó-ré-f	fa-lá-dó-ré-f
M ₃ ⁺	Mediano inferior, vizinho de terça maior do T	lá-l-dó-mi-lá	lá-l-dó-mi-lá
M ₃ ⁺	Mediano inferior, vizinho de terça menor do T	lá-dó-f-mi	lá-dó-mi
M ₃ ⁺	Mediano superior, vizinho de terça maior do T	mi-sol-f-si	mi-sol-si-lá
M ₃ ⁺	Mediano superior, vizinho de T menor do T	mi-l-sol-si-lá	mi-l-sol-si-lá
—	Função do acorde precedente	—	—
—	Modulação enarmônica	—	—