Harmonia Funcional

UNICAMP
Universidade Estadual de Campinas

Reitor
José Tadeu Jorge

Coordenador Geral da Universidade
Alvaro Penteado Crósta

EDITORA UNICAMP

Conselho Editorial

Presidente
Eduardo Guimarães

Elinton Adami Chaim– Esdras Rodrigues Silva
Guita Grin Debert – Julio Cesar Hadler Neto
Luiz Francisco Dias – Marco Aurélio Cremasco
Ricardo Antunes – Sedi Hirano

CARLOS ALMADA

Harmonia Funcional

EDITORA UNICAMP

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

AL61h Almada, Carlos.
Harmonia Funcional / Carlos Almada. – 2ª ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

1. Harmonia (Música). 2. Música popular. 3. Samba. 4. Choros (Música). 5. Música – Análise, apreciação. I. Título.

CDD 781.3
780.42
781.781
784.5
781

ISBN 978-85-268-0969-7

Índices para catálogo sistemático:

1. Harmonia (Música)	781.3
2. Música popular	780.42
3. Samba	781.781
4. Choros (Música)	784.5
5. Música – Análise, apreciação	781

Copyright © by Carlos Almada
Copyright © 2013 by Editora da Unicamp

2ª reimpressão, 2015

Direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19.2.1998.
É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização,
por escrito, dos detentores dos direitos.

Printed in Brazil.
Foi feito o depósito legal.

Direitos reservados à

Editora da Unicamp
Rua Caio Graco Prado, 50 – Campus Unicamp
CEP 13083-892 – Campinas – SP – Brasil
Tel./Fax: (19) 3521-7718/7728
www.editora.unicamp.br – vendas@editora.unicamp.br

Dedicado ao meu querido filho Roberto

Agradecimentos

Em primeiro lugar, ao grande e saudoso amigo Flavio Henrique Medeiros, a partir de quem veio a idéia de escrever este livro. E não apenas por esse motivo, mas também pelas inúmeras conversas a respeito das novas abordagens pretendidas, pelas incontáveis (e sempre boas e pertinentes) sugestões propostas e por ter aceitado tão entusiasticamente, na companhia de outro excelente amigo, Thiago Lyra, experimentar o processo didático desenvolvido pelo curso: ambos tornaram-se, por dizer, as primeiras e valiosas "cobaias", comprovando com grande sucesso a validade deste trabalho. A Thiago devo ainda uma inestimável ajuda na "condução de vozes" que, no nosso jargão pessoal, significa uma revisão profunda do texto, não só quanto aos aspectos gramaticais, como estilísticos. Devo mencionar ainda Sérgio Benevenuto, mestre e amigo, a pessoa que, por seu contagiante entusiasmo, demonstrado nas maravilhosas aulas de Harmonia Funcional nos já longínquos anos 1980, despertou em mim definitivamente a busca desinteressada pelo saber. A Carlos (Guto) Augusto e Manoel, outros dos confrades "villienescos", pelo apoio e pelo constante interesse demonstrado pelo assunto.

Sumário

Apresentação 11

PARTE I – *Introdução*

1 *Revisão da Teoria Musical* 19
1. Intervalos 19
2. A escala maior 26
3. Tonalidade e armadura de clave 28
4. O círculo das quartas 30
5. Introdução à cifragem harmônica 33

2 *Formação dos acordes* 35
1. Tríades 36
2. Tétrades 41
3. *Voicings* 45
4. Inversões 47
5. Observações adicionais 48

PARTE II – *Harmonia Funcional*

1 *Acordes diatônicos* 59
1. Tríades diatônicas 61
2. Movimentos de fundamentais 65
3. O Trítono 69
4. Cadências 70
5. Métrica e ritmo harmônico 74
6. Harmonização e rearmonização 76
7. Tétrades diatônicas 81
8. Escalas de acordes 82
9. Análise melódica 89
10. Análises harmônicas sugeridas 102

2 *Expansão da função dominante* 103
1. Dominantes secundários 103
2. Acordes SubV 124
3. Tétrades diminutas 132
4. Alterações em acordes dominantes 142
5. Análises harmônicas 144

3 *Acordes de empréstimo* 145
1. Empréstimos a partir da região dominante 146

2. Empréstimos a partir da região subdominante 149
3. Empréstimos a partir da região homônima menor 152
4. Harmonização e rearmonização com empréstimos 158
5. Análises harmônicas 163

4 *A tonalidade menor* 165
1. Escalas menores 167
2. Determinação dos acordes diatônicos de uso prático 169
3. Funções tonais 172
4. Modos 173
5. Harmonização e rearmonização com acordes diatônicos 177
6. Dominantes secundários 178
7. Empréstimos 179
8. Análises harmônicas 180

5 *Modulação* 181
1. Definições básicas 182
2. Tipos de modulação 188
3. Análises harmônicas 206

PARTE III – *Harmonia Aplicada*

1 *Samba* 211
1. Relação dos sambas analisados 213
2. Classes de acordes mais utilizadas em sambas 232
3. Forma 234
4. Relação entre melodia e harmonia 236
5. Principais fórmulas harmônicas 237
6. Conclusões 241

2 *Choro* 243
1. Relação dos choros analisados 245
2. Classes de acordes mais empregadas em choros 253
3. Forma 255
4. Relação entre melodia e harmonia 257
5. Fórmulas harmônicas 257
6. Considerações finais 260

APÊNDICE 1 – *Acústica e harmonia* 261

APÊNDICE 2 – *Proposta para uma nova cifragem* 267

APÊNDICE 3 – *Quadros de apoio* 271

Lista de músicas para análise 281

Bibliografia 283

Apresentação

A Harmonia representa o núcleo da formação consistente de um músico. Seja ele voltado à prática erudita ou popular, seja ele um instrumentista, um professor, um pesquisador, um regente ou compositor, não pode deixar de conhecer ao menos os fundamentos do assunto.

Contrariando alguns autores, o ensino de Harmonia não se deve limitar a uma simples catalogação de acordes ou a uma série de informações impostas, desconexas entre si, ou de "macetes" com finalidades imediatas e superficiais. É reduzir e banalizar algo tão importante. Não são todos os que realmente se dão conta de que estudar Harmonia significa algo muitíssimo mais profundo: é conhecer a própria *matéria* da Música. Compreender os complexos laços funcionais que ligam hierarquicamente as notas de uma tonalidade e, conseqüentemente, a rede de acordes por elas gerada. Observar a organização tonal e descobrir que o sistema harmônico *como um todo* é deduzido inteiramente de suas premissas.

No caso da música popular o problema se agrava, principalmente pela carência de bons livros — com louváveis exceções, a visão utilitarista e superficial é predominante nos textos existentes. A chamada Harmonia Funcional[1] é relativamente recente. A formação de sua teoria baseou-se naquela que é regularmente ensinada nos cursos acadêmicos de Música, a Harmonia Tradicional ou Clássica. Desde o início buscou-se sempre, com objetivos de praticidade, a adaptação dos ensinamentos tradicionais às particularidades da música popular, o que acarretou inevitáveis simplificações e reduções. Uma importante distinção entre elas, por exemplo — básica, por sinal —, reside no fato de que, enquanto na Harmonia Tradicional as seqüências de acordes emergem da condução das vozes (essencialmente quatro) que os compõem, na Harmonia Funcional os acordes são considerados como blocos "prontos", re-

1 Esta denominação não é adequada, pois pretende-se com ela não só definir como diferenciar o estudo da harmonia voltada para a música popular daquele que é correspondente à erudita. Insinua, portanto, que esta última não seja funcional, o que de modo algum é verdade: como teremos oportunidade de observar neste livro, é completamente absurda a idéia de uma harmonia "não-funcional"! Infelizmente essas designações são já tão consagradas que não poderemos evitá-las.

presentados por *cifras*, que resumem as relações entre as vozes que os formam. Nela, portanto, a condução de vozes (a não ser em casos bem específicos, e quase sempre relacionados à parte mais aguda ou ao baixo) não entra em questão. Outras muitas diferenças, não tão evidentes, acontecem. Foram surgindo à medida que a teoria dessa nova harmonia foi sendo consolidada, certamente fruto das necessidades da prática. Podemos talvez comparar as duas teorias com o processo de derivamento de uma nova língua a partir de uma outra preexistente (como, por exemplo, o português em relação ao latim). De início a nova linguagem adota a estrutura e muito do conteúdo daquela que lhe deu origem, mas os fatores que provocaram a dissidência vão, como uma cunha, aprofundando gradualmente as diferenças, até que, através do uso, das necessidades e do afastamento mútuo, tornem-se claramente distintas, embora mantendo eternamente as mesmas raízes.

As semelhanças e as diferenças entre ambas as teorias harmônicas tornam-se, sim, evidentes àquele estudante que tenha tido a oportunidade de conhecê-las apropriadamente. Infelizmente isso é um tanto raro, pois os músicos costumam tomar partido de uma ou de outra vertente: generalizações à parte, aqueles de formação erudita criticam a suposta superficialidade e os atalhos da Harmonia praticada nos gêneros populares em relação à teoria clássica, enquanto os músicos populares evitam a Harmonia Tradicional justamente por suas maiores complexidades e por ser ela – segundo os mais radicais – desprovida de aplicações práticas. Muitos destes consideram que a disciplina deveria ser chamada de "História da Harmonia". Desnecessário dizer que ambas as "correntes" estão equivocadas. Seja qual for a área de atuação musical — popular ou erudita —, o conhecimento aprofundado de ambas as teorias tem apenas um resultado: o enriquecimento intelectual e, conseqüentemente, o crescimento musical.

Este livro é fruto de uma tentativa de minimizar a superficialidade com que é normalmente tratado o ensino da Harmonia Funcional. Como professor, sempre senti a necessidade de aprofundar as bases desse ensino, de reaproximá-lo de sua origem (ou seja, da teoria tradicional), principalmente nos pontos em que se apresenta mais fragilizado, e, ao mesmo tempo, demarcar o mais claramente possível os caminhos próprios criados pelas exigências da música popular. Um equilíbrio difícil, mas possível, de acordo com minhas convicções. Empenhei-me sempre em procurar explicações e derivações de fenômenos negligenciados pela pressa e pela busca exclusiva da praticidade. Através da experiência adquirida ao longo dos anos no ensino das duas disciplinas, senti-me à vontade para reformular quase todos os tópicos habituais, mudando a ordem com que são normalmente apresentados (almejando uma lógica que auxiliasse o aprendizado), e para acentuar certas tendências que, também resultado da filosofia utilitária, foram deixadas de lado, como becos sem saída.

É o caso, por exemplo, da questão da expansão da *função dominante*. Resolvi tratá-la como um capítulo especial, reunindo todas as classes harmônicas correlatas: os dominantes secundários e os II cadenciais, os acordes SubV e os diminutos com função dominante. É simples e lógico, porém não corresponde ao que normalmente se considera como o progra-

ma do curso de Harmonia Funcional: tais assuntos são espalhados entre outros, dificultando ao estudante a compreensão de que de fato formam um bloco homogêneo e afim.

Há diversos exemplos semelhantes que se apresentarão por si próprios com o desenrolar da leitura.

A estrutura básica deste livro é subdividida em três partes: na primeira (em dois capítulos) encontra-se uma breve revisão da Teoria Musical, nos aspectos diretamente relacionados ao estudo da Harmonia, ou seja, seus principais pré-requisitos, incluindo a questão da formação dos acordes, na qual as estruturas harmônicas são apresentadas apenas quanto ao seu processo construtivo, ainda não vinculadas às relações funcionais da Tonalidade. A experiência me ensinou que mesmo os alunos iniciantes que afirmam já possuir base teórica necessitam dessa espécie de nivelamento dirigido. A segunda parte consiste na apresentação propriamente dos cinco capítulos referentes à teoria da Harmonia Funcional. E a terceira traz o que chamo de Harmonia Aplicada. Talvez possa surgir daí uma questão lógica: "Sendo a principal crítica feita à teoria da Harmonia Funcional justamente sua obstinada preocupação com a prática, por que acentuá-la (isto é, a crítica) com tais 'aplicações' (sejam elas o que forem)?". Não é difícil responder. Podemos relacionar algumas razões:

a) é verdade que a busca pela prática sempre norteou a elaboração da teoria da Harmonia Funcional, porém, como foi mencionado acima, este livro tem por objetivo, entre outros, contrabalançar um pouco essa tendência, adensando o que é inconsistente, preenchendo lacunas e investigando motivos e razões;
b) os aspectos práticos aos quais sempre nos referimos ao falar da Harmonia Funcional têm relação principalmente com a realidade de um gênero em especial: o *jazz*. Entenda-se isso não como uma crítica ressentida, mas como uma pura e fria constatação: é perfeitamente natural que o *jazz*, com suas particularidades e necessidades, tenha sido o modelo prático a partir do qual se deduziu uma teoria harmônica, justamente para "servi-lo". Afinal de contas, a teoria daquilo que se convencionou chamar de Harmonia Funcional é criação norte-americana, mais especificamente, fruto do ambiente jazzístico. Não se pode negar a origem. É também compreensível que toda essa teoria tenha sido exportada para diversas culturas do planeta, principalmente através dos estudantes estrangeiros (grande parte de brasileiros, por sinal) das escolas de Música dos Estados Unidos (mais particularmente, a famosa *Berklee College of Music*), e através de livros e outros tipos de textos, não nos esquecendo da onda de globalização cultural mais recente, via Internet. Tais estudantes/músicos, de volta a seus países, passaram a sentir a necessidade de adaptar os gêneros nacionais àquela novidade, uma nova gramática, tão diferente da tradicional, demasiadamente rígida e alheia às particularidades da música popular de cada cultura. No Brasil não aconteceu diferente, e uma das tendências trazidas por alguns "repatriados" foi de, ao mesmo tempo, enaltecer cegamente o novo e considerar o antigo como harmonicamente superado, simplório e atrasado. Na minha concepção, trata-se de um

grande equívoco: o novo não deve ser a *única* via possível somente por ser novo. É arrogante a postura (quase colonial) de tentar "melhorar" o que é supostamente menos sofisticado. Por outro lado, aquilo que é considerado tradicional não precisa se manter eternamente imutável (afinal, é bastante problemático determinar *quando* começa uma tradição...). Como sempre, o caminho mais adequado parece estar na posição intermediária em relação aos extremos.

No samba e no choro (os capítulos que compõem a terceira parte do livro), que considero os formadores da viga-mestra da música popular brasileira, a harmonia é um fator de enorme importância na *caracterização estilística*. Nessa terceira seção observaremos os conhecimentos apresentados na parte central do livro sendo confrontados com aspectos inteiramente — aí sim — *práticos* desses gêneros. Os fatos serão demonstrados e discutidos a partir de uma série de análises de vários choros e sambas conhecidos.

Três apêndices complementam a estrutura do livro: o primeiro trata da questão mais *básica* de todas no que se refere não só à Harmonia, como à Música como um todo, justamente a Acústica. Nele são abordados, além das informações primordiais (para os que não conhecem esse importante assunto), os elementos diretamente ligados aos fenômenos harmônicos. Aconselho que ele não seja relegado a uma mera posição de leitura "opcional" ou ilustrativa. Por sua relevância, deve ser lido *antes* do capítulo 1 da segunda parte (ou, pelo menos, simultaneamente a ele). O segundo apêndice apresenta uma nova proposta de cifragem harmônica que, ainda que não seja adotada, desnuda as várias incoerências e os equívocos do sistema atual. Por último, uma série de quadros e tabelas (apêndice 3) resume vários dos assuntos apresentados na parte teórica.

É necessário ainda acrescentar algumas observações:

– A análise é um dos mais importantes e eficientes recursos para o aprendizado da Harmonia. Pensando nisso, preparei uma lista com cem títulos de composições, dos mais diversos autores, nacionalidades, gêneros e épocas. Por óbvios motivos de espaço, as partituras dessas peças não foram incluídas neste livro, porém acredito que possam ser facilmente conseguidas em *songbooks* específicos ou mesmo pela Internet (de qualquer maneira, sempre são sugeridos vários exemplos para cada tópico, no caso de haver dificuldades de encontrar este ou aquele título).
– Como se pode observar pelo índice, optei por não tratar de assuntos que escapam da esfera da Tonalidade, tais como a chamada Harmonia Modal. Por motivos semelhantes, deixei também fora do livro tópicos que considero mais apropriadamente circunscritos ao estudo do Arranjo, a saber: os *voicings* em quartas, em *clusters* e em tríades superiores.
– Com o objetivo de evitar mal-entendidos desnecessários, preferi chamar os "gêneros" tonais de *tonalidades* e não de *modos*, como se costuma fazer. Assim, por exemplo, o ca-

pítulo 4 da segunda parte possui o título de "A tonalidade menor", para não haver nenhum tipo de confusão com os *modos* menores litúrgicos (*dórico*, *frígio* e *eólio*).

– Por último, optei por compor todos os exemplos que são utilizados neste livro, em vez de extraí-los de composições conhecidas (com a exceção de algumas cantigas infantis utilizadas). A razão é fazer com que o exemplo apresente exatamente o que se pretende demonstrar (a exemplificação contextualizada dos ensinamentos — o contato do estudante com a literatura musical existente, em suma, com a "vida real" — fica perfeitamente contemplada com as análises propostas).

Niterói, setembro de 2007

PARTE I

Introdução

CAPÍTULO I

Revisão da Teoria Musical

O estudo da Harmonia não pode prescindir do conhecimento de certos aspectos da Teoria Musical. Devido a sua importância optei por abordar tais fundamentos teóricos neste capítulo introdutório, porém de uma forma já direcionada para sua aplicação na Harmonia Funcional. Portanto, serão abordados os seguintes assuntos: intervalos, construção da escala maior, tonalidades, armaduras de clave e o círculo das quartas. Sugiro ao estudante que já possui uma sólida formação teórica que passe diretamente para o próximo capítulo, embora eu considere sempre proveitosa a obtenção de informações — mesmo aquelas já conhecidas — sob uma perspectiva diferente.

1. Intervalos

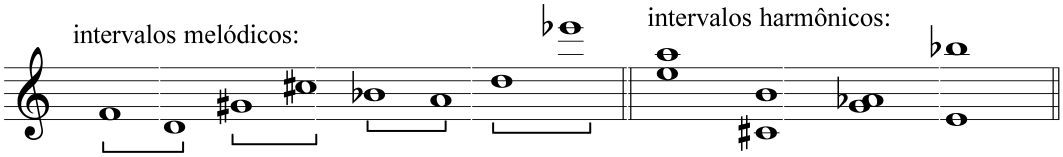
Na linguagem musical um intervalo é a medida da *distância* que separa dois sons.[1] Para a harmonia o intervalo assume importância capital, principalmente por ser considerado uma espécie de unidade construtiva do acorde. No decorrer do nosso curso, a todo momento intervalos são mencionados (por exemplo, terças menores, sétimas, quintas diminutas, décimas terceiras etc.), o que justifica a ênfase que será dada ao assunto no presente capítulo.

Os intervalos são classificados de diferentes maneiras:

a) podem ser harmônicos (quando ambas as notas são tocadas simultaneamente) ou melódicos (quando uma nota é tocada logo após a outra, ou seja, sucessivamente);[2]

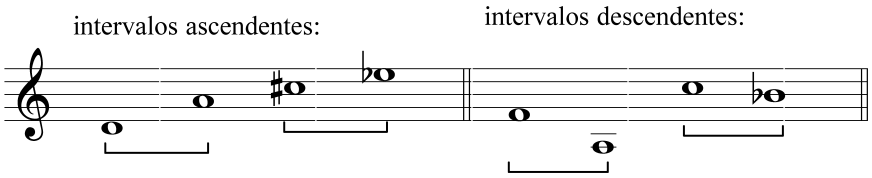
1 Acusticamente, o intervalo entre dois sons (ou notas, ou alturas) é a diferença de suas freqüências absolutas.
2 É fácil concluir que qualquer melodia pode ser considerada uma longa seqüência de intervalos melódicos.

Ex.1-1:



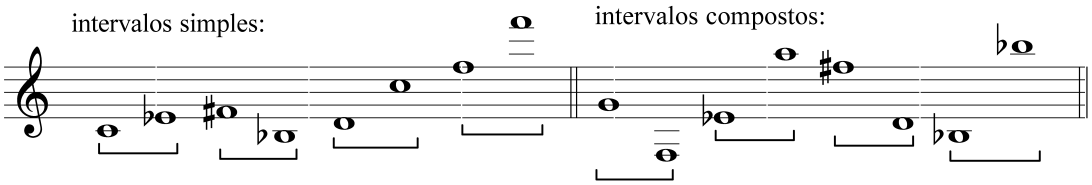
b) quanto à direção (ou orientação), no caso dos intervalos melódicos, podem ser ascendentes ou descendentes;

Ex.1-2:



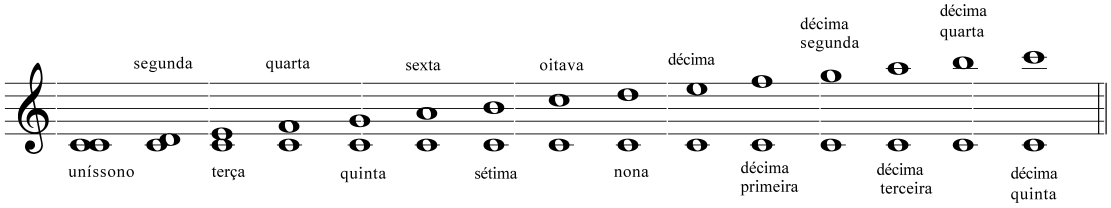
c) também podem ser classificados como simples (menores que uma oitava — incluída nesta categoria a própria oitava) ou compostos (maiores que oitava, mas, na prática, não excedendo a duas oitavas);

Ex.1-3:



d) quanto ao tipo do intervalo (ou seja, quanto a sua *extensão*) podem ser: uníssono, segunda, terça, quarta, quinta, sexta, sétima e oitava (intervalos *simples*); e nona, décima, décima primeira, décima segunda, décima terceira, décima quarta e décima quinta (ou seja, uma dupla oitava), no caso dos intervalos *compostos*.[3]

Ex.1-4:



3 No estudo da Harmonia não são considerados os intervalos maiores que uma décima quinta, embora existam teoricamente.