

FABIANO ARAÚJO COSTA

**Análise e realização de 4 *leadsheets* do *Calendário do Som*
de Hermeto Pascoal segundo os conceitos harmônicos de
Arnold Schoenberg**

Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
2006

FABIANO ARAÚJO COSTA

**Análise e realização de 4 *leadsheets* do *Calendário do Som*
de Hermeto Pascoal segundo os conceitos harmônicos de
Arnold Schoenberg**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Estudo das Práticas Musicais

Orientador: Professor Dr^o. Fausto Borém

Universidade Federal de Minas Gerais

**Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
2006**

Dissertação defendida e aprovada, em 18 de dezembro de 2006, pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira
Orientador/UFMG

Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque
UFPr

Prof^a. Dr^a. Ana Cláudia de Assis
UFMG

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Fausto Borém pelo incentivo, prontidão e dedicação a esse trabalho. Ao Professor Norton Dudeque, pelas sugestões e fornecimento de material bibliográfico. À Professora Ana Cláudia de Assis, pelas sugestões muito valiosas. A Arno Roberto von Buttner, por ter despertado a busca intrínseca nesse trabalho. Aos meus alunos, Márcio Pinho, Eduardo Ramos. A Patrícia Souza e Tito, pelo apoio. A Dori Sant'Ana e Turi Collura, pelas leituras e comentários. A Flávio Matteus e Alex, Jamir e Katina, meus colegas que me ajudaram em Belo Horizonte. Ao meu parceiro musical Wanderson Lopez. A André Cavazzoti, Cecília Cavalieri França, Cláudio Urgel, Patrícia Santiago, Sandra Abdo, meus professores das disciplinas do Programa de mestrado da Escola de Música da UFMG. A Edilene e Ráulia da secretaria da Pós-Graduação da Escola de Música da UFMG. A Larissa pelo companheirismo nesse período. A Janayna e Elton. A Mailza e Marcos, pelo apoio incondicional desde o começo da minha carreira na música. A Ismail Jr e Antônia. Aos meus pais Ismail e Amilza pelas constantes lições de "harmonia".

Tal porém não me basta, pois gostaria de colocar minha meta um pouco acima! Daí o percurso importar-me tanto. E por isso dispendo tanto tempo para, durante o caminho, poder calmamente olhar em volta.

Arnold Schoenberg

RESUMO

Estudo sobre as convergências entre procedimentos harmônicos da música popular, representada pela música de Hermeto Pascoal – compositor brasileiro nascido em 1936, e da música erudita, representada pela teoria harmônica desenvolvida por Arnold Schoenberg (1874-1951) – compositor austríaco responsável por toda uma mudança no panorama musical do Século XX. Foram selecionadas 4 músicas do *Calendário do Som* – conjunto de 366 partituras criadas a cada dia do período entre Junho de 1996 a Junho de 1997 –, intituladas: *23 de Junho de 1996*, *9 de Agosto de 1996*, *9 de Junho de 1997* e *14 de Novembro de 1996*, que se destacaram pela variedade de caminhos harmônicos percorridos por Hermeto Pascoal. Foi feito um trabalho de interpretação das particularidades da cifragem de Hermeto, e a seguir uma revisão bibliográfica sobre os conceitos da análise harmônica schoenberguiana (Monotonalidade, Tonalidade Expandida, Flutuante e Suspensa, Transformação, Substituição, Regiões e Regiões Intermediárias e Acordes Vagantes), a partir dos Tratados de SCHOENBERG (1999, 2004, 2001), e dos estudos de DUDEQUE (1997, 2005), TINÉ (2002), SALZER (1982), e sobre conceitos, ferramentas e simbologias comuns na escola da música popular (Escala de Acorde, Cifras, Simbologia Analítica), a partir de CHEDIAK (1986), FREITAS (1995), GUEST (1996) FARIA (1991). Procurou-se discutir que tipo de vantagem essa análise poderia trazer à leitura de partituras como as do *Calendário do Som*, que se caracterizam por serem simplificadas, tipo *leadsheet*, e ao mesmo tempo conter uma grande complexidade harmônica. São apresentadas 4 realizações com elaborações de trechos das peças a duas, três, quatro e cinco vozes, soluções que levam em consideração a textura e a condução de vozes.

ABSTRACT

This study looks at the convergencies between the harmonic procedures in popular music, as expressed by the music of Hermeto Pascoal - a Brazilian composer born in 1936, and in classical music as represented by the harmonic theory of Arnold Schoenberg (1874- 1951) - Austrian composer who brought about a significant change in the music panorama in the 20th century. Four pieces were selected from Calendario do Som – a set of 366 sheet music created for each day of the period between June 1996 and June 1997. The selected pieces - June 23rd 1996, August 9th 1996, June 9th 1997 and November 14th 1996 - have stood out for the variety of the harmonic paths chosen by Pascoal. A careful analysis of the unique features of Pascoal's leadsheet was carried out together with a review of literature on the concepts of Schoenberg's harmonic analysis (monotonicity, expanded tonality, fluctuating and suspended tonality, transformation, substitution, regions, intermediary regions and vagrant chords). SCHOENBERG's treatises (1999, 2004, 2001) and the studies of DUDEQUE (1997, 2005), TINÉ (2002), SALZER (1982) were also researched. In order to study the concepts, tools and symbologies of popular music (chord scale, sheet music, analytical symbolism) the contributions of CHEDIAK (1986), FREITAS (1995), GUEST (1996) and FARIA (1991) were also explored. This study points to the advantage of this kind of analysis for the reading of sheet music - such as Calendario do Som's, which is deceitfully simple and yet holds a great deal of harmonic complexity. Four elaborated works are presented with the use of excerpts of pieces at 2, 3, 4 and 5 voices, pathways found to contemplate both texturing and voicing.

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1a,b,c – Cifras de tríades menor, aumentada e diminuta	25
Exemplo 2a,b,c – Cifras de tríades menor, aumentada e diminuta	25
Exemplo 3a,b – Cifras especiais utilizadas por Hermeto Pascoal	26
Exemplo 4a,b,c – Decodificação de cifras especiais utilizadas por Hermeto Pascoal.....	27
Exemplo 5a,b,c,d – Transformações do II grau – Extraído do Ex. 50 de <i>Funções Estruturais da Harmonia (2004)</i> , p.55.....	44
Exemplo 6 – Extraído do Ex. 38b,c de <i>Funções Estruturais da Harmonia (2004)</i> , p. 40	45
Exemplo 7 – Transformações dos graus do Campo Harmônico Diatônico Maior.....	45
Exemplo 8 – Transformações dos graus do Campo Harmônico Diatônico Menor.....	46
Exemplo 9 – Campo Harmônico Diatônico do Modo maior	47
Exemplo 10 – Campo Harmônico Diatônico do Modo Menor Natural	48
Exemplo 11 a,b – Campo Harmônico Diatônico do Modo Menor com VI e VII graus elevados	48
Exemplo 12 – Transformação e Transferência de função com modelo <i>V7 – I</i> ..	67
Exemplo 13 – Transformação e Transferência de função com modelo <i>IIIm7 – V7 – I</i>	68
Exemplo 14 – Transformação e Transferência de função com modelo <i>IVm7 – V7 – I</i>	68
Exemplo 15 – Acordes emprestados por Permutabilidade entre Maior e Menor – Extraído do Ex.72 de <i>Funções Estruturais da Harmonia (2004)</i> , p. 73.	77
Exemplo 16 – Prolongamento da função da fundamental sobre o II grau	82
Exemplo 17 – Acorde diminuto como dominante com fundamental omitida	86
Exemplo 18 – <i>Coleções octatônicas</i> e notas disponíveis em um acorde dominante	89
Exemplo 19 – Acordes diminutos correspondentes aos acordes dominantes de sétima com a nona abaixada e fundamental omitida	90

Exemplo 20 – <i>Coleções hexafônicas</i> e notas disponíveis em um acorde dominante de sétima	91
Exemplo 21 – Modo <i>Lídio b7</i> ou <i>Mixolídio #4</i>	93
Exemplo 22a,b – Modo <i>Lídio b7</i> e <i>Escala Alterada</i>	94
Exemplo 23 – Correspondência entre modo <i>Lídio b7</i> e <i>Escala Alterada</i> advindos de uma mesma escala menor melódica.....	94
Exemplo 24 – Possibilidade de expansão harmônica por adição do II grau cadencial.....	97
Exemplo 25 – Possibilidade de expansão harmônica por adição do II grau cadencial dos acordes Vagantes correspondentes	97
Exemplo 26a,b,c – Cifragem especial na música <i>23 de Junho de 1996</i> e sua correspondência com a cifra tradicional	107
Exemplo 27 – Procedimento de neutralização da sétima menor de Em7 para introdução quase-diatônica da sensível Ré#.....	110
Exemplo 28 – Elaboração de um trecho a duas vozes com a voz inferior traçando uma linha cromática.....	115
Exemplo 29 – Inserção de harmonia Vagante	117
Exemplo 30 – Mudança de função leva a mudança de direção da voz.....	118
Exemplo 31a,b,c – Cifragem especial na música <i>9 de Agosto de 1996</i> e sua correspondência com a cifra tradicional	121
Exemplo 32a,b – Acorde sus e sus(b9)	122
Exemplo 33 – Interpretação da cifra especial G7/B5+6.....	123
Exemplo 34 – Criação de duas linhas contrapontísticas	125
Exemplo 35 – Utilização dos direcionamentos das vozes transformadas	127
Exemplo 36 – Transformação preparando nova Região	127
Exemplo 37 – Cromatismo gerado por Permutabilidade Maior/Menor	128
Exemplo 38 – Interpretação da cifra G7M como A7sus4/G no c. 1 da música <i>9 de Junho de 1997</i>	131
Exemplo 39 – Identificação da coleção <i>octatônica</i> no c.10 de <i>9 de Junho de 1997</i>	135
Exemplo 40 – Reinterpretação da cifra B7M do c. da música <i>9 de Junho de 1997</i>	136

Exemplo 41 – Realização dos c. 1-3 da música <i>9 de Junho de 1997</i>	137
Exemplo 42 – Realização dos c. 3-4 da música <i>9 de Junho de 1997</i>	138
Exemplo 43 – Ilustração de linhas cromáticas no c. 3 de <i>9 de Junho de 1997</i>	139
Exemplo 44 – Acorde Vagante e substituições cromáticas e quase diatônicas no c.4 da música <i>14 de Novembro de 1996</i>	147
Exemplo 45 – Tonalidade Expandida com uso de cadência Napolitana nos c.8-11 da música <i>14 de Novembro de 1996</i>	148
Exemplo 46 – Tonalidade Expandida com uso de cadência Napolitana nos c.11-17 da música <i>14 de Novembro de 1996</i>	149
Exemplo 47 – Acordes Vagantes na seqüência dos c. 5-6 da música <i>14 de Novembro de 1996</i>	150

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1– “Quadro de Regiões em Maior”, extraído de <i>Funções Estruturais da Harmonia</i> (2004), p. 38.....	52
FIGURA 2 – “Quadro de Regiões em Maior”, exemplo em Dó maior. Extraído de <i>Funções Estruturais da Harmonia</i> (2004), p. 39.....	52
FIGURA 3 – “Quadro de Regiões em Menor”, extraído de <i>Funções Estruturais da Harmonia</i> (2004) p. 49.....	53
FIGURA 4 – <i>Leadsheet</i> manuscrita da música <i>23 de junho de 1996</i> de Hermeto Pascoal contida no do <i>Calendário do Som</i> (PASCOAL, 2000, p. 23).....	106
FIGURA 5 – <i>Leadsheet</i> editada e analisada da música <i>23 de Junho de 1996</i> de Hermeto Pascoal	119
FIGURA 6 – <i>Leadsheet</i> manuscrita da música <i>9 de Agosto de 1996</i> de Hermeto Pascoal contida no <i>Calendário do Som</i> (PASCOAL, 2000, p. 70).....	120
FIGURA 7 – <i>Leadsheet</i> editada e analisada da música <i>9 de Agosto de 1996</i> de Hermeto Pascoal	129
FIGURA 8 – <i>Leadsheet</i> manuscrita da música <i>9 de Junho de 1997</i> , extraído do <i>Calendário do Som</i> (PASCOAL, 2000, p. 374).....	130
FIGURA 9a – <i>Leadsheet</i> editada e analisada da música <i>9 de Junho de 1997</i> de Hermeto Pascoal p.1	140
FIGURA 9b – <i>Leadsheet</i> editada e analisada da música <i>9 de Junho de 1997</i> de Hermeto Pascoal p.2	141
FIGURA 10 – <i>Leadsheet</i> manuscrita da música <i>14 de Novembro de 1996</i> , extraído do <i>Calendário do Som</i> (PASCOAL, 2000, p. 167).....	142
FIGURA 11a – <i>Leadsheet</i> editada e analisada da <i>14 de Novembro de 1996</i> de Hermeto Pascoal p.1	151
FIGURA 11b – <i>Leadsheet</i> editada e analisada da <i>14 de Novembro de 1996</i> de Hermeto Pascoal p.2	152

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Classificação dos passos de fundamentais e seus efeitos no discurso harmônico.....	35
QUADRO 2 – Modelos cadenciais	39
QUADRO 3 – Modelos de cadencia deceptiva	40
QUADRO 4 – Interpretação da simbologia no Campo Harmônico Diatônico Maior – exemplo em Dó-maior	49
QUADRO 5 – Interpretação da simbologia no Campo Harmônico Diatônico Menor – exemplo em Dó-menor	50
QUADRO 6 – Regiões Intermediárias que podem funcionar para conectar Regiões Indiretamente relacionadas, segundo indicação de <i>Funções Estruturais da Harmonia</i> (2004), p. 97.....	57
QUADRO 7 – Classificação das Regiões do modo Maior, conforme demonstração de <i>Models for Beginners in Composition: Syllabus and Glossary</i> (1943) , p 14-5.....	58
QUADRO 8 – Classificação das Regiões do modo Menor, conforme demonstração de <i>Models for Beginners in Composition: Syllabus and Glossary</i> (1943) p. 14,15	59
QUADRO 9 – Classificação das Regiões do modo Maior, conforme demonstração de <i>Funções Estruturais da Harmonia</i> (2004) p. 91	60
QUADRO 10 – Classificação das Regiões no modo Menor, conforme demonstração de <i>Funções Estruturais da Harmonia</i> (2004), p. 98.....	60
QUADRO 11 – Classificação das Regiões no modo Maior, conforme demonstração em <i>Exercício Preliminares em Contraponto</i> (2001), p. 99..	61
QUADRO 12 – Classificação das Regiões no modo Menor, conforme demonstração em <i>Exercício Preliminares em Contraponto</i> (2001), p. 99	61
QUADRO 13 – Classificação das Regiões do modo Maior, conforme demonstração de <i>Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg</i> (2005) p.112	63
QUADRO 14 – Graus característicos nos modos Maior e Menor.....	64
QUADRO 15 – Nomes das funções das fundamentais dos acordes.....	65
QUADRO 16 – Sinalização analítica adaptada e seus significados	73
QUADRO 17 – Modelo de cadência napolitana.....	79

QUADRO 18 – Permutabilidade entre Maior Menor partindo do modo Menor. Relações com a Homônima maior e com a Relativa maior – Exemplo em Lá menor.....	79
QUADRO 19 – Acordes Vagantes correspondentes segundo as <i>coleções octatônicas</i>	90
QUADRO 20 – Acordes Vagantes correspondentes, segundo as <i>coleções hexafônicas</i>	92
QUADRO 21 – Acordes Vagantes correspondentes segundo o IV7 e (\flat)VII7 graus da escala Menor melódica.....	95
QUADRO 22 – Possibilidades de expansão de um acorde dominante de sétima, relacionado à uma <i>coleção octatônica</i>	96
QUADRO 23 – Possibilidades de expansão de um acorde dominante de sétima relacionado a uma <i>coleção hexafônica</i>	100
QUADRO 24 – Regiões alvo e ocorrências de Acordes Vagantes e Cadência napolitana nas canções selecionadas do <i>Calendário do Som</i> de Hermeto Pascoal	155

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1 – INTRODUÇÃO	1
1.1 Problematização e Justificativa	4
1.2 Objetivos	7
1.2.1 Geral	7
1.2.2 Especifico	7
1.3 Metodologia	8
1.3.1 Referencial Teórico	8
1.3.2 Procedimentos	9
1.4 Fontes Primárias	12
1.5 Terminologia	12
1.6 Estrutura da Dissertação	14
CAPÍTULO 2 – HERMETO PASCOAL E O CALENDÁRIO DO SOM	16
2.1 Histórico	16
2.2 Calendário do Som	18
2.3 Escolha das peças	19
2.4 A concepção harmônica de Hermeto Pascoal e a concepção harmônica schoenberguiana	21
2.5 Cifragem	23
2.5.1 Cifras que indicam as notas disponíveis a serem incorporadas ao acorde	24
2.5.2 Cifras que tem a finalidade de descrever um <i>voicing</i>	26
CAPÍTULO 3 – A ANÁLISE HARMÔNICA SCHOENBERGUIANA	28
3.1 Histórico	29
3.2 Conceitos e Elementos da Análise	34
3.2.1 Monotonalidade	34

3.2.2 Movimento das Fundamentais.....	37
3.2.3 Notas Substitutas e Substituição	40
3.2.4 Transformação dos Acordes.....	42
3.2.5 Notação do Campo Harmônico Diatônico e dos Acordes Transformados	46
3.2.6 Regiões e Regiões Intermediárias	51
3.2.6.1 Regiões	51
3.2.6.2 Regiões Intermediárias	54
3.2.6.3 Classificação das Regiões	57
3.3 Função Tonal	63
3.3.1 Funções Específicas.....	64
3.3.1.1 Função Específica das notas	64
3.3.1.2 Função Específica dos acordes.....	65
3.3.1.3 Princípios da Transferência de função e Transformação de acordes	66
3.3.1.4 Notação das propriedades funcionais específicas	69
3.3.2 Função Geral	74
3.3.3 Função Múltipla e Acordes Vagantes	75
3.4 Contextos Tonais	76
3.4.1 Permutabilidade entre Maior e Menor e <i>Mode Mixture</i>	76
3.4.2 Enriquecimento da Cadência	80
3.4.3 Tonalidade Expandida	83
3.4.3.1 Acordes Vagantes, algumas convergências com a Teoria da Música Popular e possibilidades de expansão	84
3.4.3.1.1 Acorde de Sétima Diminuta	85
3.4.3.1.2 Acordes de Sexta Aumentada	87
3.4.3.2 Procedimentos de Expansão.....	96
3.4.4 Tonalidade Flutuante	101
3.4.5 Tonalidade Suspensa	102

CAPÍTULO 4 – ANÁLISE E REALIZAÇÃO	104
4.1 Disposições Gerais	104
4.2 A música <i>23 de Junho de 1996</i>	106
4.2.1 Descrição Geral e cifragem em <i>23 de Junho de 1996</i>	107
4.2.2 Regiões e Regiões intermediárias em <i>23 de Junho de 1996</i>	109
4.2.3 Acordes Vagantes em <i>23 de Junho de 1996</i>	110
4.2.4 Contextos Tonais em <i>23 de Junho de 1996</i>	111
4.2.5 Realização da música <i>23 de Junho de 1996</i>	114
4.3 A música <i>9 de Agosto de 1996</i>	120
4.3.1 Descrição Geral e cifragem em <i>9 de Agosto de 1996</i>	121
4.3.2 Regiões e Regiões intermediárias em <i>9 de Agosto de 1996</i>	123
4.3.3 Acordes Vagantes em <i>9 de Agosto de 1996</i>	124
4.3.4 Contextos Tonais em <i>9 de Agosto de 1996</i>	125
4.3.5 Realização da música <i>9 de Agosto de 1996</i>	125
4.4. A música <i>9 de Junho de 1997</i>	130
4.4.1 Descrição Geral e cifragem em <i>9 de Junho de 1997</i>	131
4.4.2 Regiões e Regiões intermediárias em <i>9 de Junho de 1997</i>	132
4.4.3 Acordes Vagantes em <i>9 de Junho de 1997</i>	135
4.4.4 Contextos Tonais em <i>9 de Junho de 1997</i>	137
4.4.5 Realização da música <i>9 de Junho de 1997</i>	137
4.5. A música <i>14 de Novembro de 1996</i>	142
4.5.1 Descrição Geral e cifragem em <i>14 de Novembro de 1996</i>	143
4.5.2 Regiões e Regiões intermediárias em <i>14 de Novembro de 1996</i>	144
4.5.3 Acordes Vagantes em <i>14 de Novembro de 1996</i>	146
4.5.4 Contextos Tonais em <i>14 de Novembro de 1996</i>	148
4.5.5 Realização da música <i>14 de Novembro de 1996</i>	149
CAPÍTULO 5 – CONCLUSÕES	153

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 158

CAPÍTULO 1 - INTRODUÇÃO

A motivação para este trabalho partiu da simultaneidade do estudo da teoria harmônica schoenberguiana com a *leitura* informal, ao piano, das peças do *Calendário do Som* de Hermeto Pascoal. Percebi uma possível relação entre a variedade de áreas tonais presentes em determinadas músicas e o conceito de *Regiões* de Schoenberg. As peças do *Calendário do Som* apresentam-se no formato *leadsheet*¹. Assim, a *leitura* dessas peças foi feita a partir de conhecimentos advindos da escola da música popular, especialmente aqueles que tratam da leitura e interpretação de cifras, montagem de estruturas acordais (*voicings*), relação de escalas com acordes, enfim, conhecimentos teóricos específicos da área de harmonia da escola da música popular, aplicadas ao piano. As cifras, dentro da escola da música popular, permitem uma diversidade de associações, que resultam em escolhas de dinâmicas e articulações das frases e conexão dos acordes, textura, etc. Por outro lado, essa liberdade promovida pela *leadsheet* poderia levar facilmente a procedimentos *clichês*. Uma alternativa para se evitar os clichês seria uma abordagem da *leadsheet* que levasse em conta dois processos: 1) análise e 2) realização. Sobre o primeiro processo repousa a pergunta: Em que essa análise serviria para melhor compreendermos as peças. A escolha da análise poderia revelar elementos específicos capazes de uma articulação sintática específica promovida por uma sistematização teórica desses elementos em um complexo harmônico tonal.

¹ *Leadsheet* é um tipo de partitura característica da escola da música popular cujos principais materiais disponíveis são o "Tema" e a harmonia que o acompanha, pode incluir também algumas convenções melódicas ou rítmicas, como *riffs* e *licks*

Com isso, ao procurar convergências entre os objetos, 1) Peças do *Calendário do Som* de Hermeto Pascoal e 2) Análise Harmônica Schoenberguiana, pretende-se demonstrar no *corpus* dessa dissertação um processo de abordagem específico e alternativo aos processos da música popular².

Gostaria de observar que em nenhum momento há a intenção de generalizar nossas conclusões para todo o domínio da música popular. Por outro lado, acreditamos que a revisão atualizada dos tratados de Schoenberg e as adaptações promovidas para análise e realização do material específico desse trabalho, seja um passo consciente no sentido de iniciar um conjunto consistente de exemplos fundamentados teoricamente sobre práticas musicais das escolas da música erudita e popular. Por isso, devemos dizer que essa pesquisa assume a necessidade de estudos posteriores de natureza indutiva, de forma que sejam averiguadas reincidências e/ou desdobramentos dos resultados em outras músicas do *Calendário do Som*, outras músicas de Hermeto Pascoal e, finalmente, outras músicas de compositores da música popular. Por outro lado, essa última afirmação parece restringir o impacto que o pensamento schoenberguiano poderia causar sobre a análise e realização de *leadsheets*, uma vez que esse pensamento a partir da harmonia envolve, por exemplo, desdobramentos sobre a forma e variação progressiva. Estes desdobramentos poderiam trazer contribuições sobre a sistematização de arranjo e improvisação na música popular.

² Adotamos como referência sobre o *processo de abordagem harmônica* promovida pela escola da música popular, o estudo de FREITAS (1995), que investiga e procura formalizar o funcionamento das relações harmônicas da prática comum da Harmonia na música popular

Antes de descrever a estrutura metodológica dessa dissertação, é importante situar o leitor sobre o fato de que o *Tratado de Harmonia* de Schoenberg encontrava-se indisponível no idioma português até o ano de 1999³, de forma que seu estudo, principalmente para estudantes da escola da música popular, possa parecer pouco familiar. Por essas razões, nossa metodologia preocupa-se menos com aprofundamentos sobre a música de Hermeto, sobre a qual faremos referências dos principais estudos sobre esse assunto. Por outro lado, daremos maior ênfase à teoria harmônica schoenberguiana. Durante o processo prático de análise e realização, foram necessárias adaptações para penetrar no terreno da escola da música popular, ou seja, para dialogar com a simbologia e recursos típicos dessa escola e que fazem parte das ferramentas e ambiente da música de Hermeto. Estas adaptações foram feitas a partir da discussão dos conceitos e procedimentos da teoria schoenberguiana, da teoria comum da música popular, e de procedimentos específicos de Hermeto⁴. O processo de teorização da adaptação foi feito simultaneamente à análise e realização, devido às diferentes dificuldades oferecidas por cada peça. Portanto, por suas características metodológicas próprias, o trabalho resultou em um capítulo sobre uma teoria schoenberguiana adaptada a um caso específico, que são quatro músicas do *Calendário do Som* de Hermeto Pascoal, e um capítulo com exemplos de desdobramentos práticos (realização) dessa abordagem adaptada. Desta forma, esperamos promover a possibilidade de estudos posteriores de natureza indutiva, uma vez que a teoria adaptada, o processo de análise e os desdobramentos práticos possam ser aplicáveis a universos maiores,

³ *Fundamentos da Composição Musical* foi a primeira obra teórica de Schoenberg a ser editada em idioma português, em 1993. O *Tratado de Harmonia* em 1999, *Exercícios Preliminares em Contraponto* em 2001, e *Funções Estruturais da Harmonia* em 2004.

⁴ Os procedimentos harmônicos de Hermeto, que podem ser explicados por várias correntes, foram limitados à sua cifra especial.

como um conjunto maior de peças de Hermeto ou de outros compositores da música popular.

1.1 Problematização e Justificativa

A sistematização do estudo da harmonia pode ser direcionada à prática da composição, da improvisação ou do arranjo. Nesse sentido poderíamos estabelecer diferenças básicas entre as sistematizações desenvolvidas pelas correntes da Música Erudita e da Música Popular. A primeira direciona para a composição musical⁵ enquanto a última direciona para a improvisação. Ao considerar as ligações entre a Música Popular e a prática harmônica do Séc. XIX, TINÉ (2002, p.12)⁶ discorre sobre uma das razões para as diferenças entre as duas práticas no tocante à condução de vozes:

Uma das diferenças reside no fato de o improvisador não ver um acorde como um passo momentâneo do entrecruzamento de vozes, mas como uma cristalização duradoura, que é concebida em função de um modo ou escala que gera tal disposição (TINÉ, 2002, p.12).

Freitas (1995), em sua busca por uma sistematização da Teoria da harmonia na Música Popular, reforça essa concepção afirmando que, na Música Popular, as *relações de combinações* entre acordes não se dão pelas conexões estabelecidas pela *condução de vozes*⁷. Assim, parece que o recorte no estudo da harmonia voltada para o improvisador, prioriza o conhecimento do maior número de escalas

⁵ LOUREIRO (2002) desenvolveu um estudo sobre a prática do ensino da harmonia nas escolas de música erudita. Neste estudo, o autor confronta opiniões de professores e alunos sobre estratégias pedagógicas na disciplina harmonia

⁶ <http://www.hottopos.com/vdletras6/tine.htm>

⁷ A respeito desta concepção de *condução de vozes*, Freitas (1995) a define como: “O Domínio da harmonia que trata das técnicas de encadeamento dos acordes no que tange os movimentos

para relacionar a um dado acorde, e conhecer estruturas de acordes que permitam carregar um acorde com *tensões* específicas, e conhecimento de *clichês* harmônicos que possibilitem a prática da re-harmonização. Esta última prática pode ser ilustrada com a afirmação de Freitas (1995):

No corpus da Música Popular, a pergunta “Qual acorde pode ser colocado aqui?” é da rotina, é necessária e tem sentido claramente aplicativo. É uma questão que, pode ser respondida com esse caráter eminentemente prático da escolha (FREITAS, 1995, p.1).

Uma possível questão a ser discutida sobre essa prática, seria sobre a responsabilidade com a coerência e unidade da peça, que está sendo “re-harmonizada”. Para isso seria necessária uma teoria que fornecesse elementos que possibilitem: 1) liberdade da escolha, e 2) controle sobre as conseqüências dessa escolha. Uma teoria que permita as mais distantes digressões, sem que, com isso, a centricidade seja ameaçada. Dessa forma, os elementos e relações harmônicas funcionariam no sentido de promover a coerência e unidade de uma peça tonal. A unidade da peça tonal depende da compreensão do direcionamento do seu movimento estrutural básico. Entendemos que a teoria harmônica da Monotonalidade e Tonalidade Expandida, desenvolvida por Schoenberg, ofereceria os recursos necessários para as duas últimas premissas. Nesse estudo, vamos analisar quatro peças do *Calendário do Som*, utilizando o arcabouço teórico da Monotonalidade e Tonalidade Expandida, desenvolvido por Schoenberg, e refletir sobre a validade da utilização desse procedimento, nesse caso específico da Música Popular.

melódicos (lineares) que as notas constitutivas desses acordes executam quando se combinam” (FREITAS, 1995, nota de rodapé, p.4)

Além da questão da coerência tonal, uma carência no estudo da harmonia na Música Popular encontra-se em relação ao estudo do contraponto. Discussões sobre as relações entre harmonia e contraponto são complexas e controversas. SALZER (1962, p. 51) chama atenção para as restrições de um estudo musical centrado mais na aprendizagem das relações harmônica e menos na familiaridade com o contraponto:

O estudo do contraponto desenvolve sensibilidade para direcionamento do discurso musical, condução das vozes individuais e para criação de acordes através do movimento das vozes. Por outro lado, uma primeira concentração na harmonia, especialmente se baseada no método atual, com seu perpétuo exercício de cadências e sua indiscriminada categorização de todos acordes como individualizados, pode impedir o ouvido, com a cadência em mente, da capacidade instintiva de perceber movimento e direção (SALZER, 1962, p. 51).

DUDEQUE (2005, p.28-32) observa que Schoenberg procurou, em suas elaborações teóricas, lançar mão do estudo do contraponto meramente como sistema pedagógico, de modo que o estudante utilizasse seu conhecimento quando estivesse compondo. Além disso, baseado na premissa de que, no pensamento musical popular do nosso tempo predomina o aspecto melódico-harmônico-homofônicos, e não contrapontístico, a teoria harmônica schoenberguiana, ao conjugar conceitos e elementos como substituição, emancipação da dissonância e monotonalidade, proveria uma abordagem mais flexível do contraponto com a harmonia.

Estudos já vêm sendo realizados sobre as possibilidades do método de harmonia de Schoenberg no contexto da Música Popular. Paulo José Tiné realiza a aplicação dessa contextualização no curso de Música Popular da Faculdade Santa Marcelina (FASM), São Paulo desde 1996 (TINÉ, 2002, p.1). Em 1987, Norton Eloy Dudeque

desenvolveu um estudo sobre o conceito da Monotonalidade, através de dissertação de mestrado pela ECA, USP, onde discute sobre a Função Tonal em Schoenberg (DUDEQUE, 1987), e concluiu, em 2002, um estudo significativo sobre a teoria schoenberguiana, intitulado *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)* (DUDEQUE, 2005).

No presente trabalho, procuramos dar continuidade a esses estudos, procedendo diretamente à análise de uma fase específica de um compositor Brasileiro reconhecido pela sua inventividade harmônica⁸.

1.2 Objetivos

1.2.1 Objetivo Geral

Analisar e realizar exemplos sobre quatro canções do *Calendário do Som* (2000) através dos procedimentos encontrados em *Structural Functions of Harmony* (1969) e *Harmonia* (1999) de Schoenberg, que refletem o conceito da Monotonalidade, e Tonalidade Expandida.

1.2.2 Objetivos Específicos

- Proceder as análises fazendo referência aos exemplos dos livros de Schoenberg;

⁸ Cf. PASCOAL (2000, p.10).

- Traçar as rotas de Regiões⁹ percorridas por Hermeto Pascoal nas composições selecionadas;
- Utilizar procedimentos harmônicos presentes nos livros de Schoenberg para elaboração de soluções que possam modificar ou permitir maior autonomia para a performance¹⁰;
- Chegar a um padrão de simbologia que traduza informações relevantes à escola da Música Popular e que sejam coerentes com a teoria harmônica schoenberguiana.

1.3 Metodologia

1.3.1 Referencial Teórico

A principal referência bibliográfica, nesse trabalho, é a edição revisada de *Structural Functions of Harmony* (SCHOENBERG, 1969). Para a utilização de simbologias de Regiões e outros padrões da análise harmônica schoenberguiana, foi adotada a tradução de Eduardo Seincman encontrada em *Funções Estruturais da Harmonia* (SCHOENBERG, 2004). Dentre os estudos mais recentes sobre a teoria schoenberguiana estão os estudos do Prof^o Dr. Norton Eloy Dudeque, especialmente sua dissertação de Doutorado (Phd), *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)* (DUDEQUE, 2002), convertido em

⁹ Ver sobre Regiões no Tópico 3.2.6.

¹⁰ A performance de uma peça escrita no formato *leadsheet*, requer o uso da combinação de diversas técnicas de acompanhamento específicas para cada instrumento. No caso dos instrumentos

livro de mesmo título (DUDEQUE, 2005), sua dissertação de Mestrado, *Harmonia Tonal e o conceito da Monotonalidade nos escritos de Arnold Schoenberg (1874-1951)* (DUDEQUE, 1987) e seu artigo *Schoenberg e a função tonal* (DUDEQUE, 1997). O *Tratado de Harmonia* de Schoenberg foi consultado nas traduções para português, espanhol e inglês.

Os referenciais teóricos da Música Popular são os trabalhos editados pela Editora Lumiar, de Almir Chediak: *Harmonia & Improvisação Vol. I e II* (CHEDIAK, 1986), *Dicionário de Acordes Cifrados* (CHEDIAK, 1984), *A Arte da Improvisação* (FARIA, 1991) e *Arranjo* (GUEST, 1996). Esses trabalhos são amplamente conhecidos e difundidos no Brasil, e fazem parte do que aqui denominamos “escola da Música Popular”. A dissertação de Mestrado *Teoria da Harmonia na Música Popular: Uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal* (FREITAS, 1995), discute a possibilidade da realização de uma teoria harmônica que não considere a condução de vozes.

1.3.2 Procedimentos

As análises serão feitas procurando verificar nas músicas os principais conceitos que a teoria harmônica schoenberguiana comporta. Esses conceitos serão expostos previamente no Capítulo 3, e serão discutidos mais profundamente nas análises do Capítulo 4.

harmônicos, podemos citar *left hand voicings*, *So what chords*, *Quartal chords*, *Upper structures* (LEVINE, 1989).

Desenvolvemos, abaixo, um roteiro de questões referentes aos elementos levantados através da análise, e suas possíveis implicações na elaboração de um arranjo ou planejamento de uma performance.

a) Qual percurso de Regiões¹¹ foi traçado? Através desse dado poder-se-ia lançar mão de recursos modulatórios alternativos¹² para transitarmos entre essas Regiões, a duas vezes; a três vezes; a quatro vezes; a cinco vezes. Além disso poderíamos identificar possíveis reincidências de determinadas Regiões ou trajetos de Regiões na obra do compositor com a construção um macro diagrama da estrutura harmônica no ponto de vista da Monotonalidade e da Tonalidade Expandida;

b) Quais acordes podem ser interpretados como fruto de Transformação¹³? Para que se possa obter um direcionamento da(s) voz(es) transformada(s), por meio da própria cifra. Essa direção ascendente ou descendente seria determinada pela Região de origem do acorde. Baseado na configuração resultante dessa transformação, identificar e verificar através de sua continuação as possíveis direções das vozes;

c) Quais acordes podem ser interpretados como Vagantes¹⁴?

d) Quais trechos poderiam ser interpretados como Tonalidade Expandida¹⁵, Tonalidade Flutuante¹⁶ ou Tonalidade Suspensa¹⁷?

¹¹ Ver tópico 3.2.6.1.

¹² Referimo-nos aqui à escolha de rotas modulatórias, uso de harmonias Vagantes, e uso dos processos de substituição cromática e quase-diatônica.

¹³ Ver Tópico 3.2.3.

¹⁴ Ver Tópico 3.2.6.

Assim, para realizar a análise cumpriremos as seguintes etapas.

Para cada peça isolada:

- a) tradução da simbologia de Hermeto Pascoal;
- b) análise dos acordes por graus, transformados ou não, relacionados com suas respectivas Regiões, sempre levando em consideração a melodia;
- c) identificação das Regiões e percurso das Regiões, conforme tabela de Regiões no modo maior e menor encontrado em *Structural Functions of Harmony* (1969);
- d) discussão da análise, observando uso de Acordes Vagantes, transformação e Tonalidade Expandida;
- e) realização de procedimentos harmônicos possíveis através da análise: Substituição, Acordes Vagantes, condução a duas vozes, condução das vozes transformadas, Improvisação.

Para o conjunto das quatro peças:

- a) encontrar reincidências de percursos de Regiões;

¹⁵ Ver Tópico 3.2.8.

¹⁶ Ver Tópico 3.2.9.

¹⁷ Ver Tópico 3.2.10.

b) discutir as ocorrências de Acordes Vagantes.

1.4 Fontes Primárias

As fontes primárias são quatro canções do *Calendário do Som* (2000), de Hermeto Pascoal intituladas: *23 de Junho de 1996*, *9 de Agosto de 1996*, *9 de Junho de 1997* e *14 de Novembro de 1996*. Para a interpretação da cifragem de Hermeto Pascoal, foi considerado como fonte primária anotações de um workshop aberto ao público, apresentado pelo próprio compositor no SESC de Campinas (SP) em 1995. Para escolha das peças foi adotado como critério a *variedade harmônica* contida nas peças. O critério de *variedade harmônica* partiu de uma análise prévia das rotas harmônicas percorridas pelo tema das músicas, e das anotações e comentários que o próprio compositor deixa escrito em cada partitura, que muitas vezes dizem respeito à variedade harmônica das peças (cf. p.19).

1.5 Terminologia

Campo Harmônico Diatônico: Esse termo pode se referir ao modo Maior ou ao modo Menor. No modo Maior, significa o conjunto das tríades e tétrades erigidas sobre os sete graus da escala Maior usando exclusivamente as notas desta escala. No modo Menor, significa o conjunto das tríades e tétrades erigidas sobre os graus da escala menor melódica ascendente e descendente.

Acordes Vagantes: essa terminologia é adotada por DUDEQUE, enquanto Marden Maluf e Eduardo Seincman utilizam a terminologia “Acordes Errantes”.

Permutabilidade entre Maior e Menor: termo adotado pela tradução de Eduardo Seincman, em *Funções Estruturais da Harmonia* (2004). Alguns autores utilizam o termo Intercambialidade entre Maior e Menor.

Passos de Fundamentais: esse assunto é abordado em *Harmonielehre* e *Structural Functions of Harmony*. Sobre o primeiro, Marden Maluf, em tradução direta do alemão, adota em *Harmonia* (1999), os termos 1) passos *crescentes* de fundamentais – quarta ascendente e terça descendente; 2) passos *decrecentes* – quarta descendente e terça ascendente; e 3) passos *fortíssimos* – segunda ascendente e descendente. Em nota de tradução, Maluf explica que embora os termos utilizados por Schoenberg traduzir-se-iam literalmente por “passos (sucessões, movimentos) *descendentes* e passos (sucessões, movimentos) *ascendentes* (...), preferiu-se substituir os termos “ascendente” e “descendente” por *crescentes* e *decrecentes*, respectivamente, evitando assim confusão terminológica no emprego dos referidos termos quando relacionados ao *conteúdo harmônico* e não à direção da melodia¹⁸. Sobre *Structural Functions* – escrito em inglês com auxílio do editor e aluno de Schoenberg, Leonard Stein – o tradutor Eduardo Seincman não faz modificações dos termos originais, adotando 1) Progressões *fortes* ou *ascendentes* – uma quarta acima, o mesmo que uma quinta abaixo, e uma terça abaixo; 2) progressões *descendentes* – uma quarta abaixo e uma terça acima; e 3) progressões *super fortes* – um grau acima e um grau abaixo. Em nota de rodapé, Schoenberg explica que o termo *ascendente* é usado para evitar o conceito de progressões *fracas* em oposição a *fortes*. Ao comentar a edição de *Harmonia* (1999), DUDEQUE (2004) questiona a terminologia adota por Maluf, lembrando que “os termos progressões ascendentes e progressões descendentes já são

amplamente adotados em trabalhos que tratam da teoria “Schoenberguiana” e “Schenkeriana” (DUDEQUE, 2004, p.120). Esse trabalho adotará a terminologia desenvolvida por Maluf em *Harmonia* (1999), pela importância desta edição no sentido de conter muitas notas explicativas do tradutor, e da ampla distribuição e acessibilidade desta edição em português. Embora *Funções Estruturais da Harmonia* (2004) também seja uma edição em português com o mesmo nível de distribuição e acessibilidade de *Harmonia* (1999), esta última obra aborda o assunto *Passos de Fundamentais*¹⁹ com maior profundidade.

Cadência deceptiva: Tem o mesmo significado que cadência interrompida e cadência de engano.

1.6 Estrutura da Dissertação

No Capítulo 1 são apresentadas as orientações gerais para a leitura dessa dissertação. No Capítulo 2 são apresentadas as questões referentes a Hermeto Pascoal: uma breve biografia, uma discussão sobre o conteúdo do *Calendário do Som* (2000) e diretrizes para interpretação da simbologia de cifras encontrada no *Calendário do Som*. O Capítulo 3 trata da análise harmônica schoenberguiana. Neste, é feita uma introdução à evolução da sistematização teórica de Schoenberg, sobre a harmonia tonal. Em seguida são apresentados os conceitos que serão investigados na análise. O tópico 3.2.2.1 apresenta uma sugestão para a notação dos acordes transformados. Caracteriza uma adaptação da análise para o universo

¹⁸ Cf. nota do tradutor em SCHOENBERG (1999, p.184).

¹⁹ No Tópico 3.1 estabelecemos uma breve discussão sobre as principais diferenças de enfoques entre essas duas obras de Schoenberg.

da Música Popular, pois leva em conta a necessidade de demonstração de um número maior de informações, implícitos no sistema original de Schoenberg. O Capítulo 4 apresenta as análises e exemplos com realizações de interpretações das *leadsheets* através dos conceitos da análise. Apresenta as canções *23 de Junho de 1996*, *9 de Agosto de 1996*, *9 de Junho de 1997* e *14 de Novembro de 1996*, respectivamente.

CAPÍTULO 2 - HERMETO PASCOAL E O CALENDÁRIO DO SOM

2.1 Histórico

Hermeto Pascoal nasceu em 22 de Junho de 1936 no município alagoano de Arapiraca. Músico autodidata, iniciou sua carreira musical com a sanfona de oito baixos, aos sete anos de idade. Dedicou-se também ao piano, e começou a tocar profissionalmente nas emissoras de rádio de Recife, onde viveu até os 20 anos.

Partiu para o Rio de Janeiro e depois para São Paulo, onde além da sanfona e do piano começou a aprender a tocar flauta, saxofone e o clarinete, sempre estudando sozinho. Em 1966, integrou o *Quarteto Novo* com Théo de Barros, Heraldo do Monte e Airto Moreira. Fez sua primeira viagem internacional em 1968 com este mesmo grupo a convite do compositor e cantor Edu Lobo, para uma série de apresentações na França. Em 1969, com a dissolução do *Quarteto Novo*, Hermeto dá início a uma nova fase de sua carreira, apresentando-se em shows ao lado de um conjunto formado por amigos e irmãos.

Esse período solidifica a personalidade musical de Hermeto, caracterizada por atitudes musicais inusitadas e arrojadas que a imprensa especializada denominava de música “difícil”. O uso de objetos variados como garrafas, bacias, panelas, brinquedos de plástico, etc, como instrumentos musicais, e até a inserção de sons gravados de animais em seus arranjos²⁰ passam a ser a marca de sua música, e fazem de Hermeto um dos nomes de maior destaque na música Brasileira. É

²⁰ No disco *Slaves Mass* (Warner/ CBS, 1977), Hermeto utiliza gravação de grunhidos de dois porcos, “afinados” em alturas diferentes, no disco (RODRIGUES, 2006, p.76).

convidado para gravar um LP intitulado *A música livre de Hermeto*. Recebeu prêmios de melhor solista e arranjador pela Associação Paulista dos Críticos de Arte e seus espetáculos contavam com um público cada vez mais numeroso e mais entusiasmado. Em 1974, viajou novamente para os Estados Unidos e gravou seu segundo LP com o título em inglês *Slaves Mass*. Em 1979, ao apresentar-se como atração Brasileira no Festival de Montreaux, recebeu críticas entusiasmadas, como a do crítico Francis Marmande, do *Jazz Magazine*, que chamou a atenção para “um Brasil com fronteiras musicais muito livres”. Sua presença no Festival de Montreaux rendeu a gravação de um LP ao vivo, lançado no mundo inteiro. Nesse mesmo ano já havia gravado no Rio de Janeiro, para a *Warner*, o LP *Zabumbe-bum-á*, também lançado no mundo inteiro. Seu terceiro LP pela *Warner* saiu em 1980 com o título *Cérebro Magnético*, onde Hermeto toca flauta, saxofone, teclado, violão, cavaquinho, bateria e vários de percussão.

A fama de bruxo, exótico e experimentalista não faz justiça à pluralidade da música de Hermeto. Em entrevista ao jornal *O Globo* Hermeto fez uma definição para toda sua obra. “A Minha música não é classe A, nem B, nem C, é ABC. Tem as mais fáceis e as mais difíceis. O que você quiser tem Lá. Tem todas as cores. Se você não gosta do amarelo, pode pegar o meu disco e tocar o vermelho”²¹. Sua música pode ser explorada sobre vários aspectos musicais, e interpretada e absorvida por diferentes estilos. RODRIGUES (2006) identifica momentos da carreira de Hermeto em que este obteve contatos com as práticas da música erudita, e acrescenta sobre sua a capacidade de absorção de informações musicais:

²¹ Citado pelo jornalista Sérgio Cabral no artigo *Hermeto Pascoal, um caso à parte*. (PASCOAL, 2000, p.14)

Em relação ao contato de Hermeto Pascoal com elementos da música erudita, antes de tecer qualquer comentário devemos não esquecer de considerar a percepção acurada deste músico, que o permitiu absorver de forma extremamente rápida as informações musicais com as quais travou conhecimento. Conseqüentemente, podemos considerar de significância a sua experiência com orquestras de rádio, o contato que teve assistindo ensaios das orquestras regidas por Clóvis Pereira e Guerra-Peixe no Recife e até sua convivência com o músico Márcio Bahia, de sólida formação erudita, ao longo da década de 1980, através do seu grupo (RODRIGUES, 2006, p.89).

Esse trabalho pretende explorar características harmônicas de determinadas composições de Hermeto abordando-as através de uma concepção harmônica tonal como a de Schoenberg.

2.2 *Calendário do Som*

O *Calendário do Som* consiste em um livro de peças compostas diariamente durante o período de um ano, tendo início em 23 de Junho de 1996 e término em 23 de Junho de 1997. Segundo o autor, a particularidade dessas composições reside no fato de que as composições deveriam ser escritas no papel diariamente não por obrigação, mas por devoção, indicações estas de sua própria intuição. Isso nos leva a perceber uma qualidade admirável no compositor, a sua responsabilidade e disciplina para com essa obra. Hermeto nos diz que a composição dessas peças especificamente desprende uma energia particular.

Logo senti que estava diante de uma missão. Uma força bem calma de energia e de felicidade me conteve até o dia 23 de Junho, quando começava a nascer a primeira música (PASCOAL, 2000, p.17).

A maioria das músicas foi composta na casa do próprio autor, no bairro Jabour, no Rio de Janeiro. Em cada página tem um comentário lembrando pessoas amigas, compositores, parentes, músicos, cores e objetos. Hermeto não colocou títulos

específicos nessas obras e, por isto mesmo, as mesmas serão, daqui a diante, referenciadas pela data em foram compostas.

2.3 Escolha das peças

A escolha das 4 peças, dentro do conjunto do *Calendário do Som*, foi feita em função da diversidade e variedade harmônica encontrada nas mesmas. Um olhar rápido sobre as peças permitiu uma primeira triagem, de onde foram excluídas aquelas que não continham modulações ou presença de regiões e acordes distantes da tônica. Num outro momento, recorri aos comentários que Hermeto deixou no final de cada peça, os quais fazem alusão ao caráter da música ou ao seu andamento, melodia, ritmo ou harmonia. A partir daí, investiguei aquelas peças que continham comentários sobre acordes ou harmonia, listados a seguir:

Esta música é muito boa para que também possa se compor com um tipo de acorde, só com modulações. (PASCOAL, 2000, p.83)

Esta música tem acordes que não acabam mais. Viva o ar puro do som! (Idem, p.173)

Esta música é cheia de surpresa harmônica e rítmica e melódica. De repente muda tudo! Viva o som! (Ibidem, p.210)

Esta música é muito erudita e cheia de modulações. Até breve. haja mão esquerda! (Ibidem, p.211)

Esta deu um trabalho danado, porque eu compus com o cavaquinho pensando em uma harmonia. Quando cheguei ao piano me veio uma harmonia completamente estranha, claro no bom sentido! (Ibidem, p.212)

Viva a música e suas magias harmônicas e melódicas, e, porque não dizer, viva o tema que é o filho mais novo. (Ibidem, p.216)

Este é um cinco muito cheio de acordes sobre o tema, por isso precisa de atenção tanto rítmica quanto tudo (Ibidem, p.222)

Esta música é uma mistura de mato com asfalto, porque os acordes são às vezes loucos e às vezes bobos, mas tudo isso no bom sentido. Viva o som! (Ibidem, p.227)

De vez em quando eu gosto de compor uma música toda com a mesma frase, os ouvidos que segurem a barra porque tem muitas surpresas, as melódicas e harmônicas. (Ibidem, p.231)

Viva o amor e o som. Esta música é bem rítmica e harmônica e tudo o mais. (Ibidem, p.241)

Esta música me fez quase queimar as pestanas. São muitos acordes e divisão nem se fala, mas assim é que é bom. Viva o som cada vez mais. (Ibidem, p.249)

Eta setinho danado! Haja mãos para tocar os acordes, mas é importante que melhoramos sempre nossa técnica harmônica, a harmonia é tudo! (Ibidem, p.258)

São tantos os caminhos harmônicos para a gente percorrer que digo com muita convicção: a harmonia é a mãe, o ritmo é o pai e o tema é o filho. Por isso digo sempre: viva o som, eterno som! (Ibidem, p.260)

Vai mais um cinco por quatro para variar, aproveitem bastante. Viva sempre os acordes que nos iluminam a inspiração. Até logo! (Ibidem, p.270)

Esta música muda ritmicamente e harmonicamente como da água pro vinho. É por isso que eu digo sempre, viva o som! (Ibidem, p.277)

Domingo de Páscoa deu uma música em sete por quatro, bem ritimada, bastantes acordes, é só sair tocando. (Ibidem, p.303)

Quando estava compondo esta música me lembrei muito dos clubes de gafieira, em que a música tinha que ser tocada com três coisas, que são: a harmonia, o ritmo e o tema, e principalmente os músicos e os dançarinos com lindas mulatas e os mulatos cheios de molejo. (Ibidem, p.310)

Viva a música universal brasileira, que tem em suas harmonias, em seus ritmos e em seus temas maravilhosos, tudo isso. É porque o Brasil é super colonizado, temos de tudo aqui. (Ibidem, p. 315)

Este é mais um cinco por quatro bem cheio de acordes para que vocês se divirtam bastante. Que o ritmo e o tema estão bem gostosos, é só juntar as três coisas. (Ibidem, p.321)

Esta música muda de tonalidade como da água pro vinho. É boa para todos curtirem um som bem regional e moderno. Viva o som! (Ibidem, p.343).

Ao fazer esse levantamento e realizar essas peças ao piano, já havia selecionado e analisado anteriormente algumas outras do *Calendário do Som*. Como diversas peças apresentam questões harmônicas muito semelhantes, as primeiras peças analisadas nessa dissertação: 23 de junho de 1996 e 9 de agosto de 1996, foram mantidas. A seleção foi completada com as outras duas peças de tal forma que o conjunto de quatro representasse bem o universo conceitual de Schoenberg.

2.4 A concepção harmônica de Hermeto Pascoal e a concepção harmônica schoenberguiana

Durante os anos 70, Hermeto, juntamente com Egberto Gismonti e Paulo Moura, criou a expressão Música Instrumental Brasileira Contemporânea para denominar sua estética musical. Posteriormente, Hermeto adota o termo “Música Universal” ou “Música Livre”. No próprio *Calendário do Som*, ele comenta:

Como sempre começo compondo em um estilo e acabo misturando tudo. Com isso digo sempre que a música é universal, voa e voa sem parar (PASCOAL, 2000, p.402).

CAMPOS (2006) cita alguns estudos e publicações que se referem à concepção harmônica de Hermeto Pascoal a partir de pressupostos independentes da funcionalidade da harmonia tradicional, demonstrando que esta concepção faz parte de uma relação particular de Hermeto com o música. Dentre esses estudos encontra-se o ponto de vista de Jovino Santos Neto, pianista do Grupo de Hermeto Pascoal, que atribui a origem da concepção harmônica de Hermeto à sanfona de oito baixos, que de certa forma teria induzido o músico a alcançar seus acordes

complexos a partir de simples superposições de tríades e baixos. Por outro lado, Luiz Costa Lima Neto trata a harmonia de Hermeto como idiomática e não funcional. CAMPOS (2006) reforça sua tese de que a linguagem própria da música de Hermeto aponta para a configuração de uma escola única, a partir do seu trabalho individual com cada um de seus músicos, como é o caso do contrabaixista Itiberê Zwarg.

Como vimos, a proposta musical e pedagógica de Itiberê é um desdobramento dos seus 30 anos de convivência musical com Hermeto. O mais interessante dessa história é que todas as características que estamos descobrindo na música de Hermeto tanto definem uma linguagem musical própria que já configuram uma escola (CAMPOS, 2006, p.136).

Sobre a influência de outros estilos musicais sobre sua concepção harmônica, Hermeto revela a Lima Neto:

Ele [Hermeto] nos disse que o jazz influenciou sua música harmonicamente, mas que do ponto de vista rítmico, se comparado à rítmica brasileira, este estilo é muito pobre. Quanto à improvisação jazzística, Hermeto lembra que há outros modelos que o influenciaram igualmente, como por exemplo os cantadores de embolada e os repentistas nordestinos (LIMA NETO, 1999, p. 54).

Os comentários de Hermeto, no *Calendário do Som*²², fazem alusão a procedimentos tonais como modulações, surpresas harmônicas, caminhos harmônicos a percorrer, dentre outros. Na música de Hermeto parecem conviver harmonias baseadas no princípio da funcionalidade e harmonias baseadas em outras concepções atribuídas a ele. Em diversos momentos, ocorrem mudanças de harmonias que não se relacionam funcionalmente, como em trechos com sucessões de acordes do mesmo tipo. O contraste causado por essas mudanças parece ser unificado por recursos rítmicos, que são indicados na *leadsheet*, e que promovem coesão no conjunto da peça. Por isso, a perspectiva de uma generalização da

²² Cf. p.19-21.

concepção harmônica de Hermeto como não funcional e idiomática do piano, aparenta-se prematura, e não inviabiliza a *abordagem* proposta nesse trabalho. Ao contrário, essa característica de sucessões de acordes do mesmo tipo, parece fornecer um interessante ponto de partida para esta proposta de análise e realização, pois os princípios da monotonalidade e tonalidade expandida, e conceitos como o de Regiões, forneceria subsídios para uma compreensão unificada desses contrastes. Desta forma, esses pontos contrastantes poderiam ser vistos como regiões que funcionariam como estabelecidas ou intermediárias, trazendo para a concepção da realização dessas *leadsheets*, possibilidades de ligações entre essas mesmas regiões através de procedimentos cromáticos ou quase diatônicos²³.

Essa constatação aliada à liberdade permitida pelo próprio Hermeto sobre a interpretação de suas peças, faz com que o presente trabalho se restrinja a estas considerações sobre as concepções harmônicas atribuídas a esse compositor.

2.5 Cifragem

Uma prática muito particular da Música Popular é a grafia das composições por meio da chamada *leadsheet*, que é uma partitura simplificada que geralmente contém apenas a melodia, a cifra da harmonia e a forma da música, deixando a cargo do intérprete as decisões sobre as dinâmicas, articulações, timbres, ritmos do acompanhamento e indicações de andamento e caráter. No caso específico de Hermeto Pascoal, é necessário também compreender sua simbologia particular para

²³ Cf. Tópico 3.2.3.

expressar a cifragem da harmonia, a qual é apresentada aqui com base em informações dadas pelo próprio compositor em um *workshop* aberto ao público, em 1995, no SESC de Campinas. Neste estudo, fazemos uma equivalência da cifragem de Hermeto Pascoal com a cifragem comum à escola da Música Popular, como a apresentada por Almir Chediak, em *Harmonia & Improvisação Vol 1* (CHEDIAK, 1986).

A cifragem de Hermeto é bem diversificada. Algumas, ao que parece, tem influência das simbologias praticadas pela escola de jazz nos Estados Unidos²⁴, enquanto outras são bem peculiares de sua maneira livre de lidar com a música. Para uma sistematização dessa cifragem, vamos dividi-las em dois grupos:

- a) as cifras que indicam as notas disponíveis a serem incorporadas ao acorde;
- b) as cifras que tem a finalidade de descrever um *voicing*.²⁵

2.5.1 Cifras que indicam as notas disponíveis a serem incorporadas ao acorde

Esse procedimento de cifragem é muito comum na Música Popular. A notação básica indica a fundamental dos acordes através das letras maiúsculas A,B,C,D,E,F,G, que significam, respectivamente, *Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá, Sol*. A própria letra indica uma tríade maior, com 3ª maior e 5ª justa. Para indicar uma

²⁴ Conforme observamos em sua biografia, Hermeto passou anos nos Estados Unidos convivendo e tocando com os músicos mais influentes do cenário *jazzístico* como Miles Davis, Chick Corea, Cannonball Aderley, dentre outros. Nesse período são publicadas as coletâneas de partituras intituladas *Real Book I,II*, contendo a escrita da prática comum ao meio *jazzístico*.

²⁵ *Voicing* em jazz (conhecidos no Brasil também como “aberturas”) são estruturas incompletas que se tornam acordes com o acréscimo da fundamental no baixo (MEHEGAN:1965). Aqui vamos estender esse conceito e usá-lo como a disposição das notas do acorde pretendido.

tríade menor, acrescenta-se (-) ou (m). No Ex.1a, as cifras A-, ou Am, significam: Esse acorde deve conter a fundamental Lá, a 3ª menor e a 5ª justa. Para indicar uma tríade aumentada, acrescenta-se "+", ou "(+5)", ou "(#5)", como no Ex.1b, e para a tríade diminuta, utiliza-se "dim", como no Ex.1c.

The image shows a single staff of music in treble clef with a common time signature (C). It is divided into three sections:

- a)** Shows two chord voicings for Am: one with the root on the 3rd string (A) and another with the root on the 4th string (A).
- b)** Shows two chord voicings for G(#5): one with the root on the 3rd string (G) and another with the root on the 4th string (G).
- c)** Shows one chord voicing for Gdim with the root on the 3rd string (G).

 Each chord is represented by a vertical line with dots indicating the fret positions on the strings.

Ex.1a,b,c – Cifras de tríades menor, aumentada e diminuta

À tríade básica acrescenta-se primeiramente a sétima, que pode ser: a) maior: 7M, maj7, ou 7+; b) menor: 7; e c) diminuta: dim7, °. Finalmente, toda téttrade pode conter uma nona (9), quarta (4) ou décima primeira (11), e sexta (6), ou décima terceira (13). A disposição das vozes dos acordes cifrados desta forma, é de escolha do intérprete. Normalmente, obedecem a várias técnicas de disposição de vozes específicas, denominadas *voicings*. O Ex. 2abc demonstra os acordes cifrados com essa técnica, com as vozes dispostas em superposição de terças.

The image shows a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). It is divided into three sections:

- a)** Shows two complex chord voicings: Am(7M,9) and Dm7(9,11).
- b)** Shows two complex chord voicings: G7(#9,#5) and Em7(b5,9,11).
- c)** Shows one complex chord voicing: G°(9).

 The voicings are spread across multiple strings in both hands, illustrating the technique of superposition of thirds.

Ex.2a,b,c – Voicings em superposição de terças

2.5.2 Cifras que tem a finalidade de descrever um *voicing*.

Essas cifras indicam a superposição de duas estruturas, e apresentam-se em forma de fração, com um numerador e um denominador, sendo o numerador a estrutura mais aguda. No numerador encontramos as letras associadas a uma série de números. Na cifra “A4568”, do Ex.3a, a letra indica a nota sobre a qual deve ser montada esta estrutura; nesse caso, a nota *Lá*. Os números indicam as notas que deverão ser edificadas sobre a nota *Lá*, cujos intervalos em relação a esta são respectivamente: 4ª justa (*Ré*), 5ª justa (*Mi*), 6ª maior (*Fá#*), e 8ª justa (*Lá*). Os números 4, 5 e 8 são intervalos justos. Caso se queira uma quinta diminuta usa-se “5-”; Quinta aumentada: “5+”. Os números “2” e “6” são intervalos maiores. Logo, desejando-se uma sexta menor, utiliza-se “6 -”, como mostra o Ex.3b. O número 7 representa sétima menor. Para indicar a sétima maior, usa-se “7+”.

Ex.3a,b – Cifras especiais utilizadas por Hermeto Pascoal

No denominador pode-se encontrar apenas uma letra, indicando apenas uma nota, ou uma letra seguida de números, indicando duas ou mais notas. As mesmas regras do numerador são válidas aqui. A cifra “G257+/Eb”, no Ex.4a, indica uma estrutura

com as notas *Sol, Lá, Ré* e *Fá#*, no numerador, sobre a nota *Mib* (apenas) no denominador.

The image shows three guitar chord diagrams labeled a), b), and c). Each diagram is split into two parts: 'NUMERADOR' (numerator) and 'DENOMINADOR' (denominator), separated by a dashed line. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

- a) G257+/Eb**: Numerator has notes G (5), A (2), and C# (1) on the treble clef staff. Denominator has a single note E-flat (1) on the bass clef staff.
- b) Bb4578/G 5+7**: Numerator has notes B-flat (8), D (5), F (4), and B-flat (1) on the treble clef staff. Denominator has notes G (7), B-flat (5+), and D (1) on the bass clef staff.
- c) Am/F6**: Numerator has notes A (3), C (2), and E (1) on the treble clef staff. Denominator has notes F (6) and A (1) on the bass clef staff.

Ex.4a,b,c – Decodificação de cifras especiais utilizadas por Hermeto Pascoal

No Ex.4b, a cifra “Bb458/G5+7”, indica uma estrutura com as notas *Sib, Mib, Fá* e *Sib* no numerador, sobre uma estrutura com as notas *Sol, Ré#* e *Fá* no denominador.

Deve-se atentar que uma letra no denominador sempre indica uma nota, e nunca uma tríade. Porém, uma letra isolada no numerador indica uma tríade. O Ex.4c pode ilustrar essa regra: “Am/F6” indica a tríade *Lá* menor, no numerador, sobre a estrutura com as notas *Fá* e *Ré*, no denominador.

CAPÍTULO 3 - A ANÁLISE HARMÔNICA SCHOENBERGUIANA

Esse capítulo está organizado de forma que se possa encontrar a fundamentação teórica dos conceitos relativos à análise harmônica schoenberguiana. Procurou-se, num primeiro momento, levantar os conceitos originais e as principais discussões dos referenciais teóricos adotados para esse trabalho e, a partir daí elaborar adaptações de notação e convergências com os procedimentos dos referenciais teóricos da Música Popular.

Para isso, o capítulo é dividido em quatro partes: 1) Histórico, 2) Conceitos e Elementos da Análise, 3) Função Tonal e 4) Contextos Tonais. A primeira parte procura demonstrar, brevemente, a evolução e as principais diferenças da teoria de harmonia tonal apresentadas em *Harmonielehre* e *Structural Functions of Harmony*. As três últimas partes foram organizadas objetivando uma estratégia para a abordagem da análise. Primeiramente são discutidas as “leis” que gerenciam a análise – como a Monotonalidade e a noção da fundamentação diatônica dos graus – e seus elementos e procedimentos - como a substituição (notas), transformação (acordes), e Regiões. Na terceira parte – Função Tonal – , demonstra-se como os três últimos elementos citados (notas, acordes e Regiões) são abordados sob o aspecto funcional geral e específico, evidenciando a produção de progressões ou sucessões. A última parte discute como os elementos e as funções podem ocorrer dentro dos principais contextos tonais reconhecidos pela análise schoenberguiana, a saber: 1) Enriquecimento da Cadência, 2) Permutabilidade entre Maior e Menor e Mistura Modal. 3) Tonalidade Expandida, 4) Tonalidade Flutuante e 5) Tonalidade Suspensa.

Finalmente, dentro do contexto da Tonalidade Expandida, buscamos uma adaptação do conceito de Acordes Vagantes com o conceito de *Escala de Acorde*²⁶, utilizado por improvisadores e arranjadores na Música Popular. Através das *escalas de acorde simétricas* (*octatônica* e *hexafônica*) e dos modos da escala menor melódica, procuramos “gerenciar” as correspondências entre Acordes Vagantes.

A identificação dos contextos tonais está diretamente ligada à percepção do direcionamento do movimento do discurso harmônico. Esse direcionamento é observado a partir da leitura dos elementos estruturais e de prolongação²⁷ nos três níveis da análise: 1) Regiões, 2) fundamentais dos acordes, 3) notas dos acordes.

Portanto, espera-se com esse capítulo levantar ferramentas que sejam baseadas nos princípios da teoria schoenberguiana de forma que sejam possíveis sua extensão e utilização no contexto da Música Popular.

3.1 Histórico

A teoria harmônica tonal schoenberguiana parece ter sido sistematizada de modo que demonstrasse a evolução do tonalismo em direção às suas fronteiras. DUDEQUE (2005, p.1) nos mostra que essa teoria, que Schoenberg preferia

²⁶ GUEST (1996, p.49) usa esse termo para definir a escala formada pelo conjunto das notas que caracterizam o acorde, chamadas *notas de acorde*, e as notas que o enriquecem, chamadas *notas de tensão*.

²⁷ Esse pensamento de prolongação tonal, surge da idéia de *sucessão* e *progressão* harmônica. Apesar de ser obviamente schenkeriano, o conceito de prolongação em Salzer (1962), aproxima-se de algumas idéias de Schoenberg. Para Salzer (1982, p. 16), o termo *prolongamento*, pode ser aplicado à expansão de uma *progressão* de um acorde para outro, ou à expansão de um único acorde.

denominar como “sistema de representação”²⁸, faz parte de um projeto teórico (inacabado) que envolve o estudo da forma, da harmonia e do contraponto. Dudeque ainda demonstra que a teoria da forma em Schoenberg teria forte influência nos tratados de A. B. Marx²⁹; a teoria do contraponto, em Heinrich Bellerman³⁰; enquanto a teoria da harmonia, objeto de nosso estudo, seria derivada dos teóricos Simon Sechter³¹, e Hugo Riemann³². Encontramos essa teoria da harmonia especialmente em dois livros escritos em épocas e situações bem diferentes. O seu *Tratado de Harmonia* com título original *Harmonielehre*, publicado pela primeira vez em 1911 em Viena, e *Funções Estruturais da Harmonia*, com título original *Structural Functions of Harmony*, escrito em Los Angeles e publicado pela primeira vez em 1954 em Londres. Analisaremos sucintamente as diferenças entre esses dois livros para que possamos compreender como Schoenberg adaptou e complementou a sua própria teoria tonal.

Primeiramente, o texto de *Harmonielehre* era dirigido aos alunos de Schoenberg em Viena³³, dentre os quais destacam-se os compositores Alban Berg, Anton Webern, e Erwin Stein. *Structural Functions of Harmony*, por sua vez, foi dirigido às suas classes de composição na Universidade da Califórnia. Schoenberg apresenta este livro como pré-requisito e “remédio” para solucionar sua insatisfação com o pouco

²⁸ Schoenberg demonstra essa intenção no Capítulo “Teoria ou sistema expositivo?”, onde afirma:“(…) As teorias das artes, compõem-se, antes de tudo, de exceções. O que sobra de tais exceções pode bastar como método de ensino, como sistema expositivo cuja organização pode ser coerente e conseqüente em relação ao objeto pedagógico proposto; cuja clareza de exposição, mas não o esclarecimento das coisas mesmas que constituem a matéria exposta. Almejei, no máximo, um tal sistema, e não se consegui.” (SCHOENBERG, 1999, p.46).

²⁹ Cf. (DUDEQUE, 2005, p.15-20)

³⁰ Cf. (DUDEQUE, 2005, p.30-1)

³¹ Cf. (DUDEQUE, 2005, p.20 -8)

³² Cf. (DUDEQUE, 2005, p. 58-67)

³³ No prefácio de *Harmonia* (1999), Schoenberg declara: “Este livro, eu o aprendi de meus alunos”.

conhecimento de harmonia por parte desses seus alunos³⁴. *Harmonielehre* é uma obra complexa que apresenta a teoria tonal não apenas sob a forma de instruções práticas, mas em textos de conteúdo especulativo e polêmico, de onde, segundo o próprio Schoenberg, residem os principais ensinamentos de seu livro. Em *Harmonielehre*, o caminho da evolução do sistema tonal é indicado através dos processos modulatórios entre as tonalidades do círculo das quintas. Schoenberg nos leva a compreender a modulação como uma dentre quatro principais conseqüências do que ele aponta como vontades próprias do sistema:

Assim, todo acorde situado junto ao som fundamental possui tanto a tendência de seguir caminho como a de regressar a ele. E, se deve surgir vida, se deve nascer uma obra de arte, então há que interessar-se por esse conflito gerador de movimento. A tonalidade tem que romper com o perigo de perder sua soberania, dar uma oportunidade aos desejos de independência e possibilitar que atuem as aspirações de rebelião, deixá-los obter vitórias, conceder-lhes eventualmente o alargamento de suas fronteiras (SCHOENBERG, 1999,p. 224).

Portanto, a partir do momento em que a tonalidade cede a esses desejos de independência, são possíveis as quatro principais conseqüências: 1) A tonalidade vence no final; 2) Os desvios levam a uma nova tonalidade; 3) A Tônica não quer se determinar abrindo mão para outras tônicas e a tonalidade mantém-se flutuante; 4) A disposição harmônica não se inclina à determinação de uma Tônica. Surgem formações que parecem não partir de nenhum centro, ou no mínimo o centro não é a Tônica. Essas conseqüências são mais tarde denominadas, no próprio *Harmonielehre*, respectivamente: 1)Tonalidade Expandida; 2) Modulação; 3)Tonalidade Flutuante; 4)Tonalidade Suspensa.

³⁴ Essa declaração encontra-se no prefácio de *Structural Functions of Harmony*. (SCHOENBERG;1969,vii)

Enquanto *Harmonielehre* foi escrito em alemão, *Structural Functions* foi escrito em inglês, e para isso Schoenberg contou com a ajuda de um de seus mais notáveis discípulos, Leonard Stein, para que fosse possível expressar suas idéias com clareza. Schoenberg dedica uma página de agradecimento a Leonard Stein, e nela afirma:

O extremo número de exemplos necessários para exemplificar e esclarecer cada problema; a aplicação das teorias nas análises dos exemplos da literatura e o inevitável trabalho de escrever e copiar são indicações da contribuição do Sr. Stein na produção deste livro (SCHOENBERG, 1969,vii).

Schoenberg afirma que *Structural Functions* contém, de forma condensada, o método de ensinar harmonia apresentado em seu *Harmonielehre*. Seu editor Humphrey Searle, afirma:

Structural Functions of Harmony representa o pensamento final de Schoenberg sobre a harmonia tradicional, e sintetiza todas suas conclusões sobre os assuntos subseqüentes a *Harmonielehre* (SCHOENBERG,1969, viii).

Leonard Stein, no prefácio da edição revisada de *Structural Functions*, afirma que este pode ser encarado como um documento da evolução da própria filosofia musical de Schoenberg, e como descendente direto de *Harmonielehre*. Nesse prefácio, Stein faz uma importante relação entre os conteúdos dos dois livros. Stein explica que dentre os princípios apresentados em *Harmonielehre*, o mais importante é o das progressões do baixo fundamental, e esse é o fundamento da explanação de Schoenberg de todas as progressões harmônicas, envolvendo tanto acordes alterados quanto simples tríades. Partindo dessa base são aplicados, primeiramente, progressões com harmonias diatônicas, depois com acordes construídos com notas

substitutas³⁵, com transformações e, finalmente, em harmonias Vagantes. Stein recomenda que se estude alteração de acordes nessa ordem antes do estudo das Regiões. As Regiões, particularmente em tonalidades menores, envolvem o uso de acordes alterados que só são explicados no capítulo subsequente. A outra principal derivação dos acordes alterados, da tônica menor e da Subdominante menor, que possuem destaque em *Harmonielehre*, são incorporados na discussão da “Permutabilidade Maior/Menor”. Segundo Stein, é essa mudança de interpretação de derivação de acordes para Região que distingue *Structural Functions* de *Harmonielehre*. O que em *Harmonielehre* é apresentado como Modulação, em *Structural Functions* faz parte de um conceito unificado de Monotonalidade. Assim, afirma Stein, ao invés de medir as distâncias entre tonalidades, uma única tônica é aceita como centro de todo movimento harmônico através de suas várias Regiões.

É a partir dessa perspectiva que se desenvolve um dos pressupostos da análise harmônica schoenberguiana que, em *Structural Functions*, foi aplicada em várias formas musicais, do século XVIII ao XX. Mas ela não pretende, de fato, ser exaustiva, em relação aos estilos em que pode ser aplicada. A concepção tonal de Schoenberg é construída sobre uma contradição entre harmonias cromáticas e a identificação de uma base diatônica no nível das fundamentais. Poderíamos dizer que essa contradição convive no sistema através da diplomacia estabelecida pelo conceito das fundamentais omitidas, garantindo a fundamentação diatônica das fundamentais. Assim, muitas vezes, determinados trechos podem ser interpretados como representantes de outras Regiões, e várias ambigüidades podem surgir em função da função múltipla de vários acordes alterados. Porém, entendemos essas

³⁵ Ver Tópico 3.2.1

contradições e a questão das fundamentais omitidas, não como um ponto fraco desta teoria, mas sim como uma particularidade importante do pensamento schoenberguiano na análise e realização de *leadsheets*, um espaço próprio de interpretação dos caminhos escolhidos para a conexão das partes estruturais (acordes, regiões). Nesse sentido, acreditamos que o modelo de análise harmônica schoenberguiano poderia fornecer conceitos e ferramentas que, aplicados a composições anotadas na forma simplificada e livre das *leadsheets*, especialmente com a variedade e complexidade harmônica de Hermeto Pascoal, poderiam prover procedimentos de condução de vozes polifônicas na interpretação da harmonia da música popular.

3.2 Conceitos e Elementos da Análise

3.2.1 Monotonalidade

As relações tonais na teoria schoenberguiana são determinadas por dois princípios básicos: o movimento das fundamentais diatônicas e o princípio das notas comuns. O princípio do movimento das fundamentais diatônicas estabelece que as relações são determinadas por passos de fundamentais diatônicas que promovam efeito discursivo. Os passos diatônicos possíveis são: 2ª ascendente e descendente; 3ª ascendente e descendente; e 4ª ascendente e 5ª ascendente³⁶. Os efeitos causados por esses passos são classificados como: crescentes, decrescentes e fortísimos³⁷.

³⁶ Para esse passo de fundamental, Schoenberg utiliza o termo 5ª ascendente e não 4ª descendente.

³⁷ Cf. o Tópico 1.5 para consultar terminologia adotada por outros autores.

O QUADRO 1 mostra os passos relacionados a seus efeitos e a sua classificação dentro da teoria schoenberguiana.

QUADRO 1

Classificação dos passos de fundamentais e seus efeitos no discurso harmônico

Passos	Classificação	Efeito no discurso
4 ^a asc e 3 ^a desc	Crescentes	Ideal, Equilibrado
5 ^a asc e 3 ^a asc	Decrescentes	Redundante, Prolixo
2 ^a asc e desc	Fortíssimos	Abreviação

O princípio das notas comuns identifica as afinidades quantitativamente, isto é, de acordo com o número de notas comuns entre acordes entre Regiões. Em *Harmonia* (1999), Schoenberg identifica as notas comuns a dois acordes, como “nexo harmônico”. Em *Funções Estruturais da Harmonia* (2004), Schoenberg utiliza este princípio para classificar as relações entre as Regiões:

A Categoria 1 é denominada DIRETA E PRÓXIMA, porque todas estas Regiões possuem cinco (ou seis) notas em comum com a T.(...) A Categoria 2 é denominada INDIRETA, MAS PRÓXIMA, porque todas estas Regiões estão fortemente relacionadas às Regiões da Categoria 1 ou à Tônica menor, e possuem três ou quatro notas em comum com a T (SCHOENBERG, 2004, p. 91).

As relações são observadas em três níveis: Relações entre acordes; Relações entre notas diatônicas e não diatônicas; Relações entre Regiões. A compreensão dessas relações, nesses três níveis, obedece ao princípio da Monotonalidade.

O princípio da Monotonalidade considera que “qualquer desvio da tônica permanece na tonalidade, não importando se sua relação com ela é: direta, indireta, próxima ou

remota” (SCHOENBERG, 2004, p. 37). A Monotonalidade aplica-se à tonalidade tradicional onde a obra começa e termina na mesma tônica, e esse seria um dos pré-requisitos para que uma peça seja monotonal: uma tônica. Desta forma, o princípio da Monotonalidade deve ser visto como o princípio geral que estabelece a supremacia da Tônica em uma peça, de forma que, todos os desvios estejam direta ou indiretamente relacionados a ela. Deste princípio destacamos duas características importantes:

- 1) Contraste harmônico interno à tonalidade: A modulação não leva a outra tonalidade, e sim a outra Região³⁸.

(...) considera-se que exista apenas um centro tonal na peça, e os segmentos que noutra concepção seriam considerados como outras tonalidades, são considerados como uma Região, um contraste harmônico interno à tonalidade original (SCHOENBERG, 2004, p. 37).

- 2) Unidade harmônica dentro de uma peça: A modulação é incluída na Monotonalidade, porém esses desvios são considerados Regiões subordinadas ao poder central de uma tônica.

De acordo com a concepção de Monotonalidade de Schoenberg, a modulação é subordinada à tônica, uma vez que certas condições sejam satisfeitas. Dentro dessas novas concepções das relações tonais, segundo a Monotonalidade, a modulação deve ser identificada de duas formas:

- 1) O movimento provoca mudança de centro de tonal: segundo Schoenberg (2004), ocorre quando uma tonalidade tenha sido abandonada, por um

³⁸ Ver Tópico 3.2.6.

tempo considerável, e outra tonalidade tenha se estabelecido harmônica e tematicamente.

- 2) O movimento é considerado um desvio subordinado ao centro tonal: seria o movimento em direção a outro modo (Região), e inclusive seu estabelecimento, onde esses desvios são considerados Regiões subordinadas ao poder central de uma tônica.

Leibowitz, citado por DUDEQUE (2005), coloca a Monotonalidade como a idéia sob a qual a compreensão das relações tonais implica a inclusão de todos os tons em uma única tonalidade, e a modulação é substituída pelas Regiões.

Concluindo, a Monotonalidade estabelece uma diferenciação do conceito de modulação, apontando o foco da análise harmônica para o “contraste harmônico” estabelecido pelas Regiões, e ao “poder central da tônica” em relação aos movimentos (desvios e estabelecimento) dessas Regiões durante o discurso musical. Esse foco permite uma análise que aponte a unidade harmônica dentro da peça.

3.2.2 Movimento das Fundamentais

O princípio do movimento das Fundamentais impõe o primeiro passo para uma adaptação da análise harmônica schoenberguiana para a música popular. Especialmente no caso estudado nesse trabalho - as *leadsheets* do *Calendário do Som* de Hermeto Pascoal – onde os acordes são cifrados de acordo com as

diversas concepções harmônicas de Hermeto³⁹. Procuraremos interpretar os acordes cifrados como derivações das fundamentais harmônicas diatônicas. Esse procedimento depende da compreensão dos conceitos de imutabilidade da fundamental e de omissão da fundamental, e do contexto onde o acorde se encontra.

A análise harmônica schoenberguiana é baseada em um nível de fundamentais harmônicas essencialmente diatônico, derivada do baixo fundamental de Rameau (via Kimberger e Sechter). Desta forma torna-se inadmissível a possibilidade de alteração da fundamental, e por outro lado admite-se a possibilidade de fundamental omitida. Os casos mais típicos de acordes com fundamental omitida serão os acordes de sétima diminuta, e os acordes de sexta aumentada. Um exemplo de fundamental omitida é ilustrado em *Funções Estruturais da Harmonia* (2004), quando Schoenberg analisa o acorde de sétima diminuta “F#°”, como um acorde de sétima e nona abaixada sobre o II grau de Dó maior, ou seja, D7(b9) com a fundamental omitida⁴⁰. Assim, propõe a cifragem desse acorde como acorde de nona sobre o II grau de Dó maior, com a fundamental omitida, reforçando, com esta concepção, a consciência das funções estruturais das progressões das fundamentais. Essa concepção assume que a função estrutural de um acorde depende apenas do grau da escala sob o qual a fundamental do acorde está fixada. Qualquer nota que esteja sobre esta fundamental e que constitua uma terça, quinta, sétima, nona etc., “serve somente para dar maior variedade à segunda melodia” (SCHOENBERG, 2004, p. 23). Por outro lado, ocorrerão casos excepcionais, onde a

³⁹ As harmonias de Hermeto demonstram influências da escola de *jazz* americana, do choro tradicional brasileiro (Pixinguinha), e harmonia modal.

⁴⁰ De outra forma poder-se-ia entender esse acorde (F#°), como IV grau de Dó maior com a fundamental alterada. Possibilidade rejeitada por Schoenberg.

fundamental será relacionada ao grau cromático. Por exemplo, o acorde Napolitano “(b)II” (e outras transformações⁴¹), que são justificadas via empréstimo de outras Regiões.

Sobre o contexto onde os acordes se encontram, a teoria schoenberguiana identifica duas possibilidades:

- 1) *Progressão*: tem a função de estabelecer ou contradizer a tonalidade;
- 2) *Sucessão*: não tem uma função e não determina uma tonalidade específica (SCHOENBERG, 2004, p.17).

A distinção entre uma *sucessão* não funcional e uma *progressão* funcional, é determinada de acordo com os tipos normalizados de progressões das fundamentais. Os movimentos crescentes e fortíssimos caracterizam progressões que se apresentam como modelos cadenciais. Os modelos mais usuais são:

- 1) Modelos cadenciais:

QUADRO 2

Modelos cadenciais

Modo	II V I	IV V I
Maior	II m7 V7 I	IV7M V7 I
Menor	II m7(b5) V7 Im	IVm7 V7 Im

⁴¹ Ver Tópico 3.2.4.

2) Modelos de cadência deceptiva:

QUADRO 3

Modelos de cadência deceptiva

Modo	II V IV	II V VI	II V III	IV V IV	IV V VI	IV V III
Maior	II m7 V7 IV	II m7 V7 VI	II m7 V7 III	IV7M V7 IV	IV7M V7 VI	IV7M V7 III
Menor	II m7(b5) V7 IV	II m7(b5) V7 VI	II m7(b5) V7 III	IV m7 V7 IV	IV m7 V7 VI	IV m7 V7 III

Assim, temos mais um critério que norteará a análise: a produção de progressões baseadas nos passos das fundamentais, ou a produção de sucessões. A produção de sucessões ocorre em diferentes contextos, inclusive dentro de progressões⁴².

3.2.3 Notas Substitutas e Substituição

Schoenberg estabelece uma distinção entre a fundamental de um acorde e as notas erigidas sobre essa fundamental. A fundamental de um acorde sempre será diatônica e sua função será relacionada ao grau diatônico onde essa fundamental está estabelecida. As notas erigidas sobre a fundamental podem ser diatônicas e não diatônicas. As notas não diatônicas são acrescentadas ao sistema por derivação dos modos eclesiásticos.

Cada grau do Campo Harmônico Diatônico, ao requerer da tonalidade um mínimo de movimento em torno de si, passa a se comportar como os modos eclesiásticos. Para isso, os graus menores (II - dórico, III – frígio, e VI - eólio) devem imitar o modelo Menor que já havia conquistado o *status* de Tom (*Tonart*), a escala menor

melódica. Com isso, são adicionados ao sistema os sexto e sétimo sons elevados no sentido ascendente, e naturais no sentido descendente da escala relativa a cada grau. Por outro lado, os graus maiores (I - jônico, IV - lídio e V – mixolídio) devem imitar o modelo da escala maior. Conseqüentemente, surgirão as notas não diatônicas preservando seus respectivos sentidos (ascendentes ou descendentes). Devido a essa derivação, Schoenberg usa o termo *Stellvertreter* para designar as notas não diatônicas. Esse termo significa substituto, representante. Quando uma nota não diatônica surge na tonalidade, ela deve ser vista como representante de um modo eclesiástico, ou uma Substituta.

Essa permissão de movimento em torno dos graus, gera conseqüências sobre a centralidade da Tônica. Estas conseqüências dependem, em grande parte, do processo de introdução das notas substitutas, chamada Substituição. A Substituição, ou introdução das notas substitutas, pode ocorrer de duas formas, que podem ser vistas como aprimoramentos melódicos da condução de vozes.

1) Introdução Quase-Diatônica – Esse processo é utilizado quando se pretende provocar uma mudança de Região (Modulação), de forma que, em uma voz, não existam pontos cromáticos, porém sempre diatônicos à Região pretendida. Em passagens que envolvem Regiões Menores deve-se observar a aplicação das regras das notas pivô, ou Neutralização. O Processo de Neutralização é um tratamento melódico utilizado para o 6^o e 7^o graus da escala menor, denominados *pontos decisivos*. Segundo esta regra, existem quatro pontos de trajeto obrigatório, em uma mesma voz. Exemplos em *Lá* menor:

⁴² Cf. Tópico 3.4.

1º ponto decisivo: Sol# (7ª grau elevado). Tem que ir ao **Lá**, pois somente é usado em razão do passo sensível. Em nenhum caso pode seguir-lhe **Sol** ou **Fá** natural, tampouco **Fá#**. (pelo menos agora).

2º ponto decisivo: Fá# (6ª grau elevado). Tem que ir ao **Sol#**, por somente ter-se introduzido como consequência deste. Em nenhum caso pode seguir-lhe **Sol** ou **Fá** natural, tampouco (pelo menos agora) **Mi, Ré, Lá ...**

3º ponto decisivo: Sol (7ª grau não elevado). Tem que ir ao **Fá**, pois pertence à escala descendente. Não pode seguir ao **Fá#** e **Sol#**. O 7ª grau não elevado deve ser “resolvido” ou “neutralizado” descendo ao 6ª grau não elevado.

4º ponto decisivo: Fá (6ª grau não elevado); Tem que ir ao **Mi** pois pertence à escala descendente. O 6ª grau não elevado deve ser “resolvido” ou “neutralizado” descendo ao 5ª grau da escala.

A Introdução Quase-Diatônica das notas substitutas produz efeito de negação da Tônica central.

2) Procedimento Cromático: Determina a função de uma nota substituta como “substituta cromática”. Atua principalmente como um enriquecimento da harmonia e é incapaz de produzir uma mudança de Região tonal.

3.2.4 Transformação dos Acordes

A Transformação é originada através do procedimento da Substituição. Quando um acorde é transformado, ele recebe uma ou mais notas representantes de uma ou mais Regiões. Nas transformações as notas substitutas podem tomar o lugar da terça e da quinta, mas não podem tomar o lugar da fundamental.

A transformação não altera a função da fundamental expressa como um grau da escala. Um acorde transformado através da substituição pode mudar, por exemplo, de uma tríade maior para uma menor, diminuta ou aumentada, mas o acorde manterá sua fundamental, isto é, sua função como grau da escala, relacionado a uma Tônica (DUDEQUE, 1997, p.6).

DUDEQUE (2005) atenta para a distinção, em Schoenberg, da compreensão dos termos alteração e substituição. “O primeiro [alteração], significa que o mesmo elemento foi modificado, enquanto o último [substituição] presume que um elemento é usado no lugar de outro” (DUDEQUE, 2005, p.72, nota de rodapé). Outro ponto a ser observado, é o uso dos símbolos “*b*” e “*#*” e suas respectivas expressões “abaixado(a)” ou “bemolizado(a)”, e “elevado(a)” ou “sustenido(a)”.

As expressões “elevadas” e “não elevadas” são simplesmente uma questão de notação e que a correta concepção de substituição é relacionada a colocar outra nota no lugar (DUDEQUE, 2005, p. 72-3, nota de rodapé).

Alteração implica mudança de alguns aspectos sem a perda da própria identidade.

- 1) Substituição (*stellvertreter*) : substituto, representante;
- 2) Alteração (*veranderung*) : transformação, modificação, mudança.

Em *Funções Estruturais da Harmonia (2004)*, Schoenberg exemplifica possibilidades de transformações do II grau de Dó maior, através da introdução de notas substitutas. O Ex.5a e 5b apresentam as substitutas, *Fá#* e *Láb*, representando respectivamente, a Região da Dominante, e a Região da Subdominante menor (ou da Região da Tônica menor). Em 5a, a substituta (*Fá#*) foi introduzida através da alteração da terça (*Fá*). Em 5b, a substituta (*Láb*) foi introduzida através da alteração da quinta (*Lá*). O Ex.5c apresenta as duas substitutas combinadas produzindo um acorde com terça maior e quinta abaixada (*b5*). Em 5d apresenta o II grau com a

terça maior (*Fá#*), nona abaixada (*Mib*), e fundamental omitida, resultando em um acorde diminuto.

Ex.5a,b,c,d – Transformações do II grau – Extraído do Ex. 50 de *Funções Estruturais da Harmonia* (2004), p.55.

Na teoria de Schoenberg, admite-se que não seja possível a alteração das fundamentais. Em vários momentos Schoenberg rejeita essa possibilidade caracterizando-a como absurda⁴³. Porém, exceções são encontradas como para o acorde Napolitano, que não é considerado transformação do II grau, mas, acorde inteiramente emprestado da Região da Subdominante menor.

O acorde Napolitano representa uma exceção em relação a alteração das fundamentais. Sua fundamental seria alterada de Ré para Réb em Dó maior acarretando em uma contradição junto ao sistema de fundamentais não alteradas. Isso, entretanto, implicaria em duas fundamentais distintas no segundo grau. Para evitar esse problema, Schoenberg não deriva o acorde de Sexta Napolitana através da transformação, mas sim, como acorde emprestado *in toto* da Região da Subdominante menor (DUDEQUE, 2005, p. 78).

Vários acordes cujas fundamentais não são diatônicas, convivem com a tonalidade, em contextos como o de Mistura Modal e da Permutabilidade entre Maior e Menor. Quando introduzidos nesses contextos, não são analisados como transformação da fundamental, mas sim, inteiramente emprestados de Regiões próximas⁴⁴. No exemplo 38b e 38c, de *Funções Estruturais da Harmonia* (Ex.6), o acorde

⁴³ Cf. (SHOENBERG, 2004, p.55).

“F#m7(b5)” é analisado como IV (quarto grau transformado) na Região da Tônica de Dó maior. Essa análise nos leva a admitir que o IV grau de Dó maior, “F7M”, teria sido transformado através da alteração da fundamental, a menos que, “F#m7(b5)” entre na categoria de “acorde inteiramente emprestado” da Região da mediantes menor. Note que apesar de ser analisado como acorde emprestado, a cifra analítica utiliza o algarismo romano cortado.

b) c)
 etc...
 (I) I VI IV III VI VII I I VI IV VII
 (m) IV V VI VI IV II V

Ex.6 – Extraído do Ex. 38b,c de *Funções Estruturais da Harmonia* (2004), p. 40

a) I7 Im7(b5) I7(b5) I7(b9) I7(b9,b5) (b)I
 b) III7 III7(b5) III7(b5) III7(b9) III7(b9,b5) (b)III
 c) IV7 IV7m IV7m(b5) IV7(b5) IV7(b9) IV7(b9,b5) (b)IV
 d) V7 V7m V7m(b5) V7(b5) V7(b9) V7(b9,b5) (b)V
 e) VI7 VI7m(b5) VI7(b5) VI7(b9) VI7(b9,b5) (b)VI
 f) VII7 VII7m(b5) VII7(b5) VII7(b9) VII7(b9,b5) (b)VII

Ex.7 – Transformações dos graus do Campo Harmônico Diatônico Maior

⁴⁴ Cf. Tópico 3.4.2

O Ex.7 demonstra as transformações dos graus do Campo Harmônico Diatônico Maior, e o Ex.8, as transformações no Campo Harmônico Diatônico Menor.

Ex.8 – Transformações dos graus do Campo Harmônico Diatônico Menor

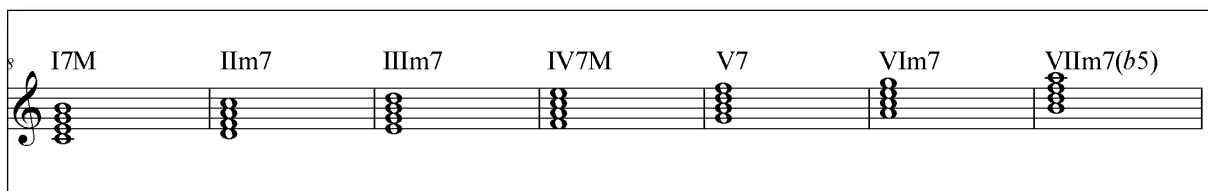
3.2.5 Notação do Campo Harmônico Diatônico e dos Acordes Transformados

Sobre a notação dos acordes transformados, faremos algumas modificações com o intuito de promover convergências com as notações da Música Popular.

Os acordes transformados através das substitutas são assinalados, por Schoenberg, com algarismos romanos riscados. Por exemplo, II, significa “Segundo grau transformado”. O algarismo romano se refere à fundamental do acorde, seja ela omitida ou não, e as notas substitutas introduzidas não são indicadas na cifragem. DUDEQUE (1997) afirma que a não indicação das notas substitutas é: “justificável uma vez que Schoenberg analisa a harmonia sempre relacionando as fundamentais

ao centro tonal” (DUDEQUE,1997, p.7), e que as referências às notas substitutas encontram-se nos textos das análises, e além disso Schoenberg se preocupa mais em analisar Regiões tonais que acordes. A seguir, apresentamos uma versão alternativa, e logo após procuraremos justificar as modificações.

Primeiramente, conforme o Ex.9, demonstramos como os graus diatônicos são assinalados no modo Maior.



Ex.9 – Campo Harmônico Diatônico do modo Maior

A escala menor apresenta-se de três formas:

- a) Menor Natural: com o VI e o VII graus abaixados, (Ex.10);
- b) Menor Harmônica: com o VI grau abaixado e o VII elevado (Ex.11a);
- c) Menor Melódica ascendente: com o VI e o VII graus elevados (Ex.11b).

Para diferenciar os graus VI e VII elevados ou naturais, usaremos “#” e “b” antes do grau, sem parênteses. Conseqüentemente o III grau também será antecedido por “b”. Assim:

15 I m7 II m7(b5) bIII 7M IV m7 V m7 bVI 7M bVII 7

Ex.10 – Campo Harmônico Diatônico do modo Menor Natural

Os graus elevados serão identificados com o símbolo “ \sharp ”.

a) I m(7M) II m7(b5) bIII 7M(#5) IV m7 V 7 bVI 7M \sharp VII°

22

b) I m(7M) II m7 bIII 7M(#5) IV 7 V 7 \sharp VI m7(b5) \sharp VII 7(alt)

29

Ex.11 a,b – Campo Harmônico Diatônico do modo Menor com VI e VII graus elevados

Quando o grau não se apresentar como originalmente seria no Campo Harmônico Diatônico, seu símbolo levará um traço (\sharp), e em seguida estará assinalada sua estrutura resultante (\sharp IV m7(b5)). Se esse grau for emprestado de uma Região vizinha – através de Mistura Modal – e surgir como se tivesse a fundamental alterada, o símbolo (#) ou (b) será colocado, entre parênteses, antes do grau. Por exemplo, se sob IV 7M do modo Maior surgir o acorde “m7(b5)”, como na FIG.6, este será indicado como (#)IV m7(b5), para demonstrar sua nova configuração. O símbolo “(#)” antes do grau indica sua situação em relação à Tônica da Região em que se encontra. Portanto, “(#)IV m7(b5)”, representa e analisa a situação desse grau.

A interpretação dessa simbologia deve dialogar com a Região na qual os graus estão sendo analisados, e obviamente, depende da relação com a simbologia adotada para o Campo Harmônico Diatônico do modo Maior e do modo Menor. Os QUADROS 4 e 5 ilustram como podem ser distinguidas através da simbologia: acordes diatônicos, acordes emprestados e substitutas cromáticas.

QUADRO 4

Interpretação da simbologia no Campo Harmônico Diatônico Maior – exemplo em Dó-maior

Símbologia	Significado
I7M	indica que o acorde contém a fundamental diatônica sobre o primeiro grau e não contém nenhuma <i>substituta</i>
III7	indica que o acorde contém a fundamental diatônica sobre o terceiro grau, porém sua estrutura difere da estrutura do Campo Harmônico Diatônico maior. Indica que o acorde contém a <i>substituta Sol#</i> ;
III7(b5)	indica que o acorde contém a fundamental diatônica sobre o terceiro grau e a <i>substituta Sib</i>
III7(b5)	indica que o acorde contém a fundamental diatônica sobre o terceiro grau e as <i>substitutas Sol# e Sib</i> ;
(b)III7M	indica que o acorde contém a fundamental emprestada de outra Região. As notas <i>Mib</i> e <i>Sib</i> são <i>substitutas cromáticas</i>

QUADRO 5

Interpretação da simbologia no Campo Harmônico Diatônico Menor – exemplo em Dó-menor

Símbologia	Significado
bIII7M	indica que o acorde contém a fundamental diatônica sobre o terceiro grau do Campo Harmônico Diatônico menor, e não contém <i>substituta</i>
♯VI7(b5)	indica que o acorde contém a fundamental diatônica sobre o sexto grau elevado do Campo Harmônico Diatônico menor, e não contém <i>substituta</i>
(♯)III7(b5)	indica que o acorde contém a fundamental emprestada de outra Região. Contém a <i>substituta Mi natural</i>
(b)II7M	indica que o acorde contém a fundamental emprestada de outra Região. Contém a <i>substituta Réb</i>
bIII7(b5)	indica que o acorde contém a fundamental diatônica sobre o terceiro grau do Campo Harmônico Diatônico menor, e as <i>substitutas Sibb (Lá) e Réb</i> ;

Justificamos essa simbologia alternativa no fato de ela evidenciar dados relevantes às práticas da música popular, entre elas a elaboração de arranjos, a improvisação e a interpretação de *leadsheets*. Principalmente em relação à interpretação, torna-se

justificável a preocupação em evidenciar, na notação da análise, não só as Regiões tonais, mas também os acordes na notação da análise.

3.2.6 Regiões e Regiões Intermediárias

3.2.6.1 Regiões

As Regiões são segmentos da tonalidade tratados como se fossem tonalidades independentes. Como consequência lógica do princípio da Monotonalidade, o conceito de Regiões fornece a compreensão da unidade harmônica de uma peça através de suas relações com a Tônica. Em *Funções Estruturais da Harmonia*, Schoenberg esclarece o conceito de Regiões:

(...) segmentos que antigamente seriam considerados como outra tonalidade, são apenas Regiões, um contraste harmônico interno à tonalidade original” (SCHOENBERG, 2004, p.37).

As relações das Regiões com a Tônica, diferem de acordo com a Tônica da peça, se Maior ou Menor. Schoenberg desenvolveu um quadro, chamado “Quadro de Regiões” (FIG.1), onde estas são apresentadas por meio de símbolos que indicam suas respectivas relações com a Tônica. Os símbolos são abreviações que descrevem a função das Regiões. Na FIG.2, o “Quadro de Regiões em Maior”, é apresentado com as abreviações das relações das Regiões com a Tônica. Logo abaixo, na FIG.3, são demonstradas as notas centrais das Regiões de Dó maior, correspondentes às relações mostradas no quadro anterior. A partir desse ponto do nosso trabalho, indicaremos as Regiões através de seus símbolos.

DUDEQUE (2005) elabora uma interpretação clara quanto à estrutura e disposição do Quadro de Regiões⁴⁵. Sugere que as relações com a tônica, mostradas através das abreviações de suas funções, são estruturadas de duas maneiras: 1) Relações verticais: Onde estão as relações obtidas pelo círculo das quintas; 2) Relações horizontais: Onde estão as relações paralelas (homônimas) e as relações relativas. Ainda acrescenta: a) A distância das relações entre as Regiões é determinada pela distância entre as Regiões e a cruz central; b) No lado direito estão as Regiões relacionadas e/ou derivadas da Região Subdominante, enquanto no lado direito, estão as Regiões derivadas da Região da Dominante.

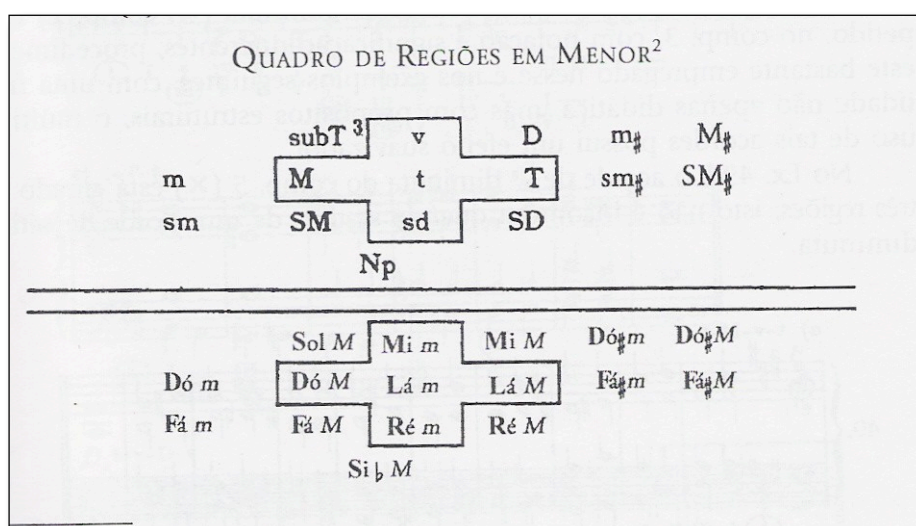


FIGURA 3 – “Quadro de Regiões em Menor”, extraído de *Funções Estruturais da Harmonia* (2004) p. 49.

As relações das Regiões com a tônica, no modo Menor, são estruturadas conforme o “Quadro de Regiões em Menor” (FIG.3).

⁴⁵ Cf. (DUDEQUE, 2005, p.102).

Em Menor, o número de Regiões diretamente relacionadas à Tônica é pequeno, pois esta não detém um controle tão direto sobre suas Regiões como no Maior. Isso se deve ao fato de que, devido à sua derivação do modo Eólio⁴⁶, seu estabelecimento enquanto tonalidade se dá via utilização das sete notas da escala diatônica (Jônio). Assim, esses traços característicos do Jônio são gerados, na tonalidade Menor, por meio de alterações dos sexto e sétimo graus. Desta forma, a Tônica menor (*Lá menor*⁴⁷) estaria mais suscetível a promover modulação ou mudar de Região, principalmente para sua relativa maior, a Mediante maior (Dó maior), através da Subtônica (*Sol maior*). Por outro lado, como observa DUDEQUE (2005, pp.102-3), as relações da Tônica menor com as Regiões cujas modulações são obtidas indiretamente, como a relativa maior (Mediante maior), são ofuscadas, pelo potencial de função de Dominante e polarizador dessas Regiões Intermediárias Maiores.

3.2.6.2 Regiões Intermediárias

Regiões Intermediárias podem ser entendidas como Regiões momentâneas, definição encontrada em *Exercícios Preliminares em Contraponto* (2001). Também podem ser compreendidas como Regiões com função de conectar Regiões indiretamente relacionadas. Em *Funções Estruturais da Harmonia* (2004), Schoenberg demonstra que a conexão entre a **T** (Dó maior) e a **M** (*Mi maior*), se dá através da Região Intermediária **m** (*Mi menor*). As Regiões Intermediárias são utilizadas para promover transições suaves e graduais entre Regiões indiretamente relacionadas ou remotas⁴⁸.

⁴⁶ Derivação sugerida pelo teórico vienense Simon Sechter.

⁴⁷ Para maior clareza, indicaremos o raciocínio sobre um centro tonal Menor em *Lá*.

⁴⁸ Ver Tópico 3.2.6.3.

Em *Harmonia* (1999), ainda sem utilizar o conceito de Regiões, Schoenberg fala sobre modulação através da intervenção de tonalidades intermediárias.

A identificação de uma Região como intermediária dependerá de dois fatores, identificados por DUDEQUE (2005, p.103): 1) seu estabelecimento, ou não: 2) sua duração. A maior característica de uma Região Intermediária é seu caráter passageiro e conector. Poderíamos dizer que, para uma Região Intermediária, mais vale a utilização funcional de suas características do que seu estabelecimento como Região contrastante dentro da peça. A Região Intermediária desempenharia o papel de criar uma área neutra capaz de proporcionar o giro em direção à Região que se queira alcançar.

Por isso, de certa forma, devemos observar o movimento de Regiões sob o mesmo ponto de vista dos movimentos dos acordes. As Regiões Intermediárias fazem parte de um pensamento de prolongação tonal que surge da idéia de *sucessão* e *progressão* harmônica. A primeira não produz movimento tonal e, portanto, prolonga uma tônica ou harmonia qualquer, a segunda sim, produz movimento tonal e tem um objetivo tonal. É nesse sentido que as Regiões Intermediárias devem ser percebidas, podem ser uma Região que produz uma *sucessão* harmônica, portanto, prolongando uma Região qualquer, ou podem promover movimento tonal, produzindo uma *progressão*, e se dirigindo a outra Região tonal. A utilização de Regiões Intermediárias apóia-se em recursos como a Permutabilidade entre o Maior e o Menor⁴⁹, como no exemplo abaixo:

- a) Conexão entre **T** (Dó maior) e **SM** (Lá maior): **T – [sm] – SM**. A Região Intermediária **[sm]** (Lá menor), é relativa menor da **T** (Dó maior), e homônima da **SM** (Lá maior).
- b) Conexão entre **T** (Dó maior) e **S**M**b** (Láb maior): **T – [sd] – S**M**b**. A Região Intermediária **[sd]** (Fá menor), relaciona-se com a **T** (Dó maior), através da Permutabilidade entre Maior e Menor, e é relativa menor da **S**M**b** (Láb maior).
- c) Conexão entre **T** (Dó maior) e **M**b**** (Mib maior): **T – [t] – M**b****. A Região Intermediária **[t]** (Dó menor), é homônima da **T** (Dó maior), e relativa menor da **M**b**** (Mib maior).

Conforme dito anteriormente, o movimento entre Regiões pode obedecer ao padrão das Sucessões, produzindo prolongação de uma Região. O exemplo abaixo ilustra algumas possibilidades:

T – [dor] – T : Prolongação através de movimento vizinho

T – [sm] – SD : Prolongação da função tônica

Em *Funções Estruturais da Harmonia* (2004), Schoenberg sugere como algumas Regiões indiretamente relacionadas, em Menor, podem ser alcançadas por Regiões Intermediárias.

⁴⁹ Ver Tópico 3.4.2.

QUADRO 6

Regiões Intermediárias que podem funcionar para conectar Regiões Indiretamente relacionadas, segundo indicação de *Funções Estruturais da Harmonia* (2004) , p. 97

Região de partida	Região Intermediária	Região alcançada
t (Dó menor)	M (Mib maior)	m (Mib menor)
t	SM (Láb maior)	sm (Láb menor)
t	D (Sol maior)	m# (Mi menor)
t	D (Sol maior)	M# (Mi maior)
t	T (Dó maior)	sm# (Lá menor)
t	T (Dó maior)	SM# (Lá maior)
t	SM (Láb maior)	Np (Réb maior)
t	D (Sol maior)	smD (Mi menor)
t	D (Sol maior)	SMD (Mi maior)
t	M (Mib maior)	subT (sib maior)
t	sd (Fá menor)	SD (Fá maior)

DUDEQUE (2005, p.104), estabelece a distinção entre dois tipos de Regiões: 1) aquelas que definem uma nova área tonal: 2) aquelas que não definem. As Regiões Intermediárias não se estabelecem e, portanto, não definem uma nova área tonal. Apenas utilizam suas características para promover uma conexão, como uma *progressão*, ou uma prolongação, como uma *sucessão*.

3.2.6.3 Classificação das Relações entre Regiões

As Regiões são classificadas de acordo com a maneira que se relacionam com a Tônica. Essas relações devem ser analisadas separadamente no modo Maior e no

Menor pois, em cada uma, obedecem a critérios diferentes. Apresentaremos as classificações como demonstradas em *Funções Estruturais da Harmonia* (2004), *Exercícios Preliminares em Contraponto* (2001) e *Models for Beginners in Composition* (1943). Em *Models for Beginners in Composition* (1943), Schoenberg organiza as Regiões no Modo maior, em quatro grupos: 1) Regiões derivadas dos seis modos; 2) Regiões baseadas na relação da Tônica com sua Subdominante menor; 3) Regiões derivadas da Tônica menor; 4) Regiões baseadas na Permutabilidade entre os modos Maior e o Menor.

QUADRO 7

Classificação das Regiões do modo Maior, conforme demonstração de *Models for Beginners in Composition: Syllabus and Glossary* (1943), p 14-5.

Relação	Regiões
Derivada dos seis modos	dor, S/T, m, Sd, D, sm
Baseada na relação da Tônica com a Subdominante menor	Np, Mb, sd, SMb
Derivada da Tônica menor	T, v menor
Baseada na Intercambialidade Maior/ Menor	M, SM

No modo Menor, as relações são classificadas através de três derivações: 1) Relações derivadas da Relativa maior ; 2) Relações derivadas da Tônica maior; 3) Relações derivadas da Subdominante menor.

QUADRO 8

Classificação das Regiões do modo Menor, conforme demonstração de
Models for Beginners in Composition: Syllabus and Glossary (1943) p. 14,15

Relação	Regiões
Derivada da Relativa Maior	M, SD, v menor, sd
Derivada da Tónica Maior	T, m(*), M(*), SD(*), D, sm(*), SM(*)
Derivada da Subdominante menor	Np, m(*), sm(*)
Muito Remotas (excluídas)	dor, S/T

OBS: As Regiões marcadas com (*), são mais remotas, contudo, foram consideravelmente usadas na Música CLássica

Em *Funções Estruturais da Harmonia* (2004), Schoenberg elabora uma classificação, que caracteriza as relações pela sua distância, (Próxima, Remota, Distante), e pela necessidade de intermediação (Direta, Indireta). São estabelecidas cinco Categorias: 1) Direta e Próxima; 2) Indireta, mas Próxima; 3) Indireta; 4) Indireta e Remota; 5) Distante.

QUADRO 9

Classificação das Regiões do modo Maior, conforme demonstração de

Funções Estruturais da Harmonia (2004) p. 91

Categoria	Denominação	Regiões	
1	Direta e Próxima	SD, D, sm, m	
2	Indireta, mas Próxima	A. Por meio de uma Dominante em comum	t, sd, v, SM, M
		B. Por meio de transposição proporcional ⁵⁰	Mb, SMb
3	Indireta	mb, smb, MM, mM, SMsmb, smsmb	
4	Indireta e Remota	Np, dor, S/T, DMb, vmb	
5	Distante	SMM, smM, MSM, mSM, SMSM, smSM, MS/T, mS/T, SMS/T, smS/T, Mvmb, mvmb, SMvmb, smvmb, Mmb, mmb, SMmb, smmb, Msmb, msmb	

QUADRO 10

Classificação das Regiões no modo Menor, conforme demonstração de

Funções Estruturais da Harmonia (2004), p. 98

Categoria	Denominação	Regiões
1	Próxima	M, T, v, sd
2	Indireta, mas Próxima	D, SM
3	Indireta	m, sm, SD
4	Indireta e Remota	sm#, SM#, m#, M#, subT, subt, Np
5	Distante	Todas as demais Regiões

⁵⁰ Transposição proporcional: A relação da **T** com as regiões **Mb** e **SMb** tem como base a relação da **t** com a **T** e da **sd** com a **SD**.

DUDEQUE (2005), aponta uma aparente inconsistência, sob o ponto de vista do princípio das notas comuns, na classificação da Categoria 4, do modo Maior. Observa que, ao classificar a Região **dor** como remota, Schoenberg estaria desconsiderando o princípio das notas comuns⁵¹, uma vez que esta Região contém cinco notas em comum com a **T** em sua forma harmônica, e seis notas em sua forma melódica ascendente ou descendente. De acordo com DUDEQUE (2005, p.112. nota de rodapé), “A Região Dórica é classificada como indireta e remota, provavelmente porque esta é considerada em relação à **SD**, e este fato determina sua relação e distância da Região tônica”. Os QUADROS 11 e 12, apresentam as Regiões classificadas como Próximas em *Exercícios Preliminares em Contraponto* (2001).

QUADRO 11

Classificação das Regiões no modo Maior, conforme demonstração em
Exercício Preliminares em Contraponto (2001), p. 99

Categoria	Denominação	Regiões
1	Próxima	SD, D, sm, m, dor

QUADRO 12

Classificação das Regiões no modo Menor, conforme demonstração em
Exercício Preliminares em Contraponto (2001), p. 99

Categoria	Denominação	Regiões
1	Próxima	V, sd, subT, M, SM

⁵¹ Cf. Tópico 3.2.1

DUDEQUE (2005), apresenta uma alternativa coerente com as três classificações apresentadas neste tópico.

A classificação das áreas tonais parece atuar de modo que a categoria de relações próximas seja aplicada àquelas Regiões que atuem conforme a sintaxe da D, SD, sm e m; depois, às Regiões da Np, S/T e dor, que são compreendidas como áreas tonais de aplicação por uso comum. Através da Intercambialidade Maior/Menor, as Regiões da t, sd, v menor, SM, e M, também são consideradas proximamente relacionadas à Tônica. O próximo nível de relação (Indireta, mas Próxima), aplica-se às Regiões derivadas da Tônica menor, Quinto-menor, e Subdominante menor, e àquelas Regiões que apresentam alterações na fundamental da Região. Finalmente, todas outras Regiões resultam, em relações distantes. (DUDEQUE, 2005, p.112)

A inclusão das Regiões **Np**, **S/T**, e **dor** na categoria de relações próximas e de aplicação por uso comum, coincide com a classificação em *Models for Beginners in Composition* (1943)⁵². DUDEQUE (2005) observa, ainda, que a situação especial da Região **Np** no Quadro de Regiões do Maior (FIG.1), denotaria que esta relação ambígua seja derivada da prática comum. Assim, as relações da Dominante e Subdominante, as Relativas, as provenientes da Intercambialidade Maior/Menor e as de “Prática comum”, seriam consideradas de grande afinidade com a Tônica.⁵³

⁵² Cf. QUADRO 11, e SCHOENBERG (1943, Glossário, p. 15)

⁵³ Essa conclusão de Dudeque corrobora com a afirmação de Salzer sobre os movimentos estruturais. Progressões baseadas na *progressão* de Fundamentais I – V – I não são as únicas estruturas sobre as quais os movimentos encontram expressão. Isso é especialmente verdadeiro na música de hoje que tende a evitar a concepção harmônica inerente à relação tônica – dominante (SALZER, 1982, p. 26)

QUADRO 13

Classificação das Regiões do modo Maior, conforme demonstração de
Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (2005) p.112

Categoria	Denominação	Regiões	
1	Diretas e Próximas	A. Por meio de uma Dominante em comum	D, SD, sm, m
		B. Aplicação por uso comum	Np, S/T, dor
		C. Permutabilidade Maior/Menor	sd, t, v-menor, S/T, SM, M
2	Indiretas mas Próximas	A. Derivadas da t, sd, v- menor	Mb, SMb, DMb, Np
		B. Com alteração	vmb, mb, smb
3	Distantes	Todas as demais Regiões	

3.3 Função Tonal

DUDEQUE (1997), identifica dois tipos de funções tonais no pensamento schoenberguiano: a Função Específica e a Função Geral. A primeira refere-se às notas e acordes, e a segunda refere-se à utilização das funções específicas das notas e acordes para afirmar ou contradizer uma tonalidade.

A Função Específica das Notas consiste em relacionar as notas aos graus de uma escala relacionada à tônica de uma tonalidade ou Região tonal. Por exemplo: A nota (*Sol#*), em *Dó maior*, poderia assumir a função específica de VII grau (sensível) da Região da **sm** (*Lá menor*). Outro exemplo: A nota (*Fá#*), em *Dó maior*, poderia

assumir a função de VI grau da Região **sm** (*Lá menor*), ou, em outro contexto, a função de VII grau da Região **D** (*Sol maior*).

A Função Específica dos acordes é expressa pela relação de sua fundamental com um determinado centro tonal, ou Região. Da mesma forma, um determinado segmento de uma Região é relacionado a um centro tonal como se fosse um grau de uma escala, incluindo a função dos acordes e notas.

3.3.1 Funções Específicas

3.3.1.1 Função Específica das notas

Uma nota individual possui a capacidade de expressar uma tonalidade se assumir a função de determinados graus característicos. Os graus característicos são responsáveis por estabelecer e diferenciar as tonalidades. No Modo maior são o 4^o e o 7^o graus; e no Modo menor são o 6^o e 7^o graus elevados.

QUADRO 14

Graus característicos nos modos Maior e Menor

Modo Maior	IV	VII
Modo Menor	(\sharp)VI	(\sharp)VII

Essas notas possuem sua função específica independentemente do acorde ao qual esteja ligada. A Função Específica das Notas está diretamente relacionada aos processos de substituição cromática e quase-diatônica. A substituição quase-

diatônica, em especial quando executada pelo processo da Neutralização⁵⁴. A neutralização ou a falta dela determina a função de uma nota como substituta cromática (centrípeta), ou substituta quase-diatônica (centrífuga).

3.3.1.2 Função Específica dos acordes

Na teoria schoenberguiana, a função de um acorde é dada pela sua fundamental, que define sua relação com um centro tonal. As fundamentais estão fixadas sobre os graus da escala de referência – Maior ou Menor –, e são identificadas com os nomes tradicionais de função tonal, conforme quadro abaixo:

QUADRO 15

Nomes das funções das Fundamentais dos acordes

Função	Modo Maior	Modo Menor
tônica	I	I
supertônica	II	II
mediante	III	<i>b</i> III
subdominante	IV	IV
dominante	V	V
submediante	VI	<i>b</i> VI
subtônica	—	<i>b</i> VII

O lugar que a fundamental do acorde ocupa, dentro da escala, determina sua relação funcional com a tônica. Esta relação independe da configuração do acorde. Por outro lado, deve-se estar atento a outros fatores que determinam o

⁵⁴ Cf. Tópico 3.2.3.

estabelecimento de uma função em um acorde: a) seu contexto⁵⁵; b) a noção de Região. O primeiro fator está ligado à relação do acorde com os acordes que o antecedem ou que o sucedem. Esta relação pode promover uma *sucessão* ou uma *progressão*⁵⁶, e com isso determinar o significado harmônico desse acorde. O segundo fator implica no conhecimento do campo harmônico e das notas características das Regiões, que podem estar atuando no contexto, quer no sentido de se estabelecerem – como contraste, quer no sentido de passagem – como Regiões Intermediárias – , conectando ou prolongando Regiões⁵⁷.

Finalmente, a determinação da função específica de um acorde deve observar os princípios da Transformação e da Transferência de função.

3.3.1.3 Princípios da Transferência de função e Transformação de acordes

Dentro do pensamento schoenberguiano, as relações tonais e funcionais são influenciadas por dois fenômenos harmônicos: a) Transformação; b) Transferência de função. “Transferência sugere uma função móvel, enquanto que transformação não admite substituição da fundamental e é baseada nas sete funções fixas dos sete graus da escala” (DUDEQUE, 1997, p. 9). Por exemplo: um acorde pode surgir fundamentado sobre um determinado grau da escala de uma Região, ser transformado e seguir sua tendência rumo a outras Regiões. Mesmo que a configuração do acorde contenha notas transformadas, a função específica da sua fundamental permanece inalterada, indicando sua relação com a tônica. Por outro

⁵⁵ Neste trabalho, dedicamos o Tópico 3.4. para o assunto “Contextos Tonais”, onde procuramos reunir exemplos de vários contextos recorrentes nas análises dos nossos referenciais teóricos.

⁵⁶ Cf. Tópico 3.2.2.

⁵⁷ Cf. Tópico 3.2.6.2.

lado, ao seguir suas tendências rumo a outra Região, sua fundamental adquire nova função e deve ser analisada na Região à qual está atualmente relacionada.

A Transformação, produzida pelo processo da substituição, acarreta uma nova configuração de um dado acorde sob um grau diatônico. Depois de assumir sua nova configuração, esse acorde tende a imitar modelos convencionais de movimento de fundamentais.

Essa tendência pressupõe a transferência de uma função, de outro grau escalar, ao grau transformado. No Ex. 12, o acorde sob o I grau (c.3) foi transformado através da introdução cromática da substituta *Sib*. Essa nova configuração (acorde de sétima da Dominante) tende ao movimento típico da função do V7 grau diatônico, função Dominante. Essa função é transferida para o I grau transformado.

The image shows a musical score for Example 12, consisting of two staves (treble and bass clef) with a common time signature. The score is divided into six measures, numbered 1 through 6. Above the treble staff, the chords are labeled: C7M, Am7, Dm7, G7, Em7, C7, F7M, Dm7, G7, C7M. Below the bass staff, the functional analysis is given: I7M, VIIm7, IIIm7, V7, IIIIm7, I7, IV7M, IIIm7, V7, I7M. A circled 'T' is placed below the first measure. A dashed arrow labeled 'Modelo V7' points from the G7 chord in measure 4 to the F7M chord in measure 5. Another arrow labeled 'I' points from the F7M chord in measure 5 to the C7M chord in measure 6.

Ex.12 – Transformação e Transferência de função com modelo V7 – I

No Ex.13, o V7 grau (c.3) foi transformado através da introdução cromática da substituta *Sib*, adquirindo a configuração Gm7. Essa nova configuração tende a imitar os modelos IIIm V7, ou IVm V. Nesse caso Gm7 imitou a função de IIIm grau

cadencial, em direção ao I grau transformado em I7. Houve a transferência da Função do II_m e V7 graus aos graus V_m7 e I7 transformados.

Chord progression: C7M Am7 Dm7 G7 Gm7 C7 F7M Bm7(b5) E7 Am7 Gsus G7 C7M

Measure numbers: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Functional transformations (T): I7M VIm7 II_m7 V7 V_m7 I7 IV7M VII_m7(b5) III7 VI_m7 Vsus V7 I7M

Modelo II_m7 V7 (measures 3-4)

Modelo IIm7(b5) V7 (measures 5-6)

Ex.13 – Transformação e Transferência de função com modelo II_m7 – V7 – I

Outras possibilidades poderiam surgir a partir desse mesmo acorde menor. O Ex.14, no c.3, demonstra a imitação do modelo IV_m V I, fazendo com que ao Gm7 siga-se o A7, preparando o Dm.

Chord progression: C7M Am7 Dm7 G7 Gm7 A7(b9) Dm Bm7(b5) Em7(b5) A7 Gsus G7 C7M

Measure numbers: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Functional transformations (T): I7M VIm7 II_m7 V7 V_m7 VI7 IIm7 VII_m7(b5) III_m7(b5) VI7 Vsus V7 I7M

Modelo IV_m V7 (measures 3-4)

Modelo IIm7(b5) V7 IV (measures 5-6)

Ex.14 – Transformação e Transferência de função com modelo IV_m7 – V7 – I

“Transformações que alteram a quinta justa em diminuta tendem a ser seguidas por uma tríade maior, de acordo com o padrão II V em menor” (SCHOENBERG, 2004, p.62). O Ex. 14 ilustra essa tendência no c.6, com o III grau transformado.

O procedimento de imitação dos modelos, e conseqüentemente transferência de função, é responsável por um grande enriquecimento das relações dentro do sistema tonal.

3.3.1.4 Notação das propriedades funcionais específicas

Neste tópico vamos procurar uma notação que traduza os princípios da transformação e da transferência de função. Uma vez que a transferência de função ocorre, na maioria das vezes, como imitação dos modelos cadenciais, adotaremos os sinais analíticos que caracterizam os passos de uma cadência utilizados no modelo de CHEDIAK (1986), onde:

- 1) Resolução V7 $\overset{\curvearrowright}{\text{T}}$ – a seta contínua indica resolução com movimento de quarta ascendente ou para indicar resolução de uma Dominante disfarçada.
- 2) II cadencial – o colchete contínuo liga o IIm (função Subdominante) ao V7 (função Dominante) por movimento de quarta ascendente, para caracterizar o vínculo entre os graus IIm V7.

Para o nosso modelo importa apenas a seta contínua “ \rightarrow ” para indicar o movimento da sensível tonal, (função Dominante) e o colchete “ $_ _ _$ ” para indicar o movimento da sensível modal, (função Subdominante) no movimento cadencial.

Para fazer melhor proveito dos sinais analíticos, faremos algumas considerações sobre o modelo cadencial.

- 1) cada tom contém uma sensível tonal – representada pelo sétimo grau da escala – que resolve ou se dirige para o tom;
- 2) cada tom contém uma sensível modal – representada pelo quarto grau da escala – que resolve ou se dirige para a terça definidora do modo maior ou menor;
- 3) a sensível tonal é uma representante em potencial da Região da Dominante;
- 4) a sensível modal é uma representante em potencial da Região da Subdominante;

Além dessas características, lembramos do conceito de Schoenberg, onde, num contexto onde a Tônica seja em Dó maior, a função da nota *Si* (sensível tonal) é isolar a possibilidade da nota *Sib* – definidora da Região da Subdominante (*Fá* maior) – ser percebida como pertencente ao tom, impedindo uma espécie de impulso da percepção rumo a Região da Subdominante.

O nosso empenho, portanto, deverá concentrar-se em primeiro lugar, em não permitir que se estabeleça o impulso rumo à Subdominante: a sensação de *Fá*-maior. Melodicamente consegue-se isso com a nota *Si* natural. O *Si* pertence a três acordes: aqueles dispostos sobre o III, V e VII. Dispomos, portanto, desses acordes para expressão harmônica desta intenção (SCHOENBERG, 1999, p.199)

Da mesma forma Schoenberg justifica o uso da nota *Fá* natural para impedir a tendência rumo a Região da Dominante (*Sol* maior). Com isso queremos pontuar o conceito da função de demarcação dessas notas. Mesmo considerando, pelo desdobramento do mesmo raciocínio citado, o movimento II V I o mais adequado para estabelecer inequivocamente a tonalidade, Schoenberg acrescenta: “Não obstante, também outras cadências, mais débeis, podem ser atrativas sob determinadas condições, e por isso discutiremos aqui as aptidões dos outros graus” (SCHOENBERG, 1999, p. 204). Ainda assim Schoenberg caracteriza o efeito do III grau como inabitual, e por isso fraco, o VII também é excluído pelo desuso. Coloca a disposição, como recomendação, apenas o VI grau no lugar do II.

O direcionamento das sensíveis também caracteriza sua função dentro do modelo cadencial. Quando demonstra as notas estranhas ao tom, no capítulo sobre as Dominantes secundárias, em *Harmonia* (1999), e no Capítulo 3 de *Funções Estruturais da Harmonia* (2004), Schoenberg caracteriza quatro alterações ascendentes e uma descendente. Observamos que as alterações ascendentes produzem tendências rumo a Regiões do lado do círculo das quintas da Dominante, e a alteração descendente tende a Regiões do lado do círculo das quintas da Subdominante⁵⁸.

Concluindo, usaremos a seta contínua para indicar o passo cadencial produzido pela sensível tonal, preferencialmente onde o movimento de fundamentais seja o de

⁵⁸ Essa observação corrobora com o pensamento schoenberguiano de que a Tônica está o tempo todo sobre a influência de seus satélites, a **D** e a **SD**. As condições de equilíbrio tonal dependem da tensão entre essas duas forças sobre a Tônica. Com a interpretação de DUDEQUE (2005, p.102) sobre a disposição do quadro de Regiões, onde afirma: “No lado direito estão as Regiões relacionadas e/ou derivadas da Região Subdominante, enquanto no lado esquerdo, estão as Regiões derivadas da Região da Dominante”, podemos acrescentar que as condições de equilíbrio tonal




quarta ascendente. Para indicar a cadência deceptiva usaremos a seta contínua cortada. Para indicar o passo cadencial que antecede o movimento da sensível tonal, e que se caracteriza por representar a influência da Subdominante, usaremos o colchete. Assim, o conjunto formado pelo colchete e a seta contínua indica o movimento cadencial, mesmo onde não exista a imitação exata do modelo cadencial II – V , ou IV – V.

A representação da função do acorde cifrado se dará por um complexo de sinais que com suas diferentes associações poderão representar as funções específicas implícitas nas cifras. O Quadro 16 enumera os sinais, seus símbolos e seus significados.

dependem da tensão entre as forças da **SD** – e suas Regiões derivadas ou relacionadas – e da **D** – e suas Regiões derivadas ou relacionadas – conforme disposição do Quadro de Regiões.

QUADRO 16

Sinalização analítica adaptada e seus significados

Sinais	Símbolo	Significado
Algarismo romano	I7M	Grau diatônico; Esse grau indica a função da fundamental do acorde configurado sobre ele.
Algarismo romano cortado	#	Grau diatônico transformado. Sobre a fundamental do acorde está uma nota substituta.
Configuração do grau	II7(b5)	Sobre o grau especificado está montado um acorde com a configuração indicada. como o grau não está cortado, entendemos que a configuração é diatônica.
	# 7	Sobre o grau especificado está montado um acorde com a configuração indicada. como o grau está cortado, entendemos que a configuração não é diatônica e assim pode-se deduzir qual seja a nota substituta.
<i>b</i> ou # entre parênteses	(b)#7M	Esse sinal sempre virá acompanhado do algarismo cortado. Entende-se que o acorde foi inteiramente emprestado de outra Região, provavelmente por Permutabilidade Maior/Menor.
Seta contínua		Indica que o acorde contém uma sensível ascendente, usada com propósito cadencial. Dentro do contexto houve resolução para o alvo sugerido.
Seta contínua cortada		Indica que o acorde contém uma sensível ascendente, usada com propósito cadencial. Dentro do contexto não houve resolução para o alvo sugerido.
Colchete		Indica que o acorde desempenha o papel das tendências da Subdominante dentro da cadência
Abreviação da Região	T	Indica o a função da Região, conforme o Quadro de Regiões

3.3.2 Função Geral

A conceituação de Função Geral é diretamente ligada à expressão da relação dos elementos específicos a uma determinada tonalidade. Assim, os elementos sempre estarão atuando no sentido de afirmar ou estabelecer uma tonalidade – função centrípeta –, ou, no sentido de contradizer uma tonalidade – função centrífuga. Uma tríade tem, em potencial, uma tendência centrífuga, e por isso, necessita da cadência (função centrípeta), para anular esse efeito, e proporcionar a centricidade. DUDEQUE (1997), ressalta a importância da função tonal na teoria schoenberguiana quando relacionada ao princípio da Monotonalidade:

Este conceito é muito mais amplo e complexo do que normalmente os teóricos afirmam e parte do princípio de que uma obra tonal tem suas funções tonais específicas e gerais relacionadas a uma tonalidade única que domina a obra por inteiro, representada pelo princípio da Monotonalidade (DUDEQUE, 1997, p.3).

Carpenter e Neff⁵⁹, (citado por DUDEQUE, 1997), sugere que, da mesma forma como a conceito de Monotonalidade engloba todas as tonalidades num sistema inclusivo, este “envolve uma rede de funções definidas pelos graus da escala, em que todas as notas, acordes e Regiões tonais, cada qual com sua função específica, são relacionados a uma tônica central”.

Não devemos esquecer que para Schoenberg, o acorde deve ser compreendido como dois elementos: a fundamental e as notas erigidas sobre essa fundamental. Esses elementos específicos assumem funções gerais independentemente. A fundamental através da Transferência assume função centrífuga, de negação à

⁵⁹ SCHOENBERG, Arnold. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of It's Presentation*. Editado, traduzido para o inglês, e com comentário de Patrícia Carpenter e Severine Neef. New York: Columbia University Press, 1995.

tônica central, pois, faz referência a outras tônicas. Por outro lado, as notas erigidas sobre um grau, quando percebidas como transformadas, isto é, produto da substituição, afirmam que embora tenham um novo direcionamento, possuem relação com a tônica central.

É nesse sentido que DUDEQUE (1997, p.9) afirma que os princípios da Transformação e da Transferência devem ser interpretados como funções gerais complementares.

3.3.3 Acordes Vagantes e Função Múltipla

Os “Acordes Vagantes” formam uma categoria especial de acordes que podem assumir a função de vagar ou transitar livremente sobre diferentes Regiões harmônicas, graças à flexibilidade de transformação dos graus:

Tais acordes não pertencem somente a uma tonalidade de forma exclusiva: mas sim, podem pertencer a várias, a praticamente todas as tonalidades sem mudar sua forma (SCHOENBERG,1978, p. 195)⁶⁰

Estes acordes são derivados das Transformações e podem ter funções múltiplas devido às suas constituições específicas. Os casos mais evidentes são os acordes de sétima diminuta, a tríade aumentada e o acorde de sexta aumentada e suas inversões.

⁶⁰ Essa passagem é encontrada na tradução de Marden Maluf: “Denomino semelhantes acordes *Acordes errantes*, como já mencionei certa vez. Não pertencem exclusivamente a nenhuma tonalidade, senão que, sem alterar sua configuração (nem sequer é necessária a inversão bastando uma relação imaginária com a fundamental), podem pertencer a muitas tonalidades, muitas vezes a quase todas” (SCHOENBERG,1999,p.286).

Na teoria da Música Popular, a correspondência entre Acordes Vagantes recebe o nome de Substituição de Dominantes. Por exemplo, o II7 grau de Dó maior, D7, pode ser transformado com a alteração da quinta e da nona, assumindo uma configuração semelhante a Ab7. Em Música Popular, dizemos que esses acordes são substitutos, ou, Ab7 é o sub V7 (Dominante substituto) de D7. Outra maneira de observar essa relação, seria através da presença do mesmo trítono na estrutura desses acordes. Acordes dominantes que possuem o mesmo trítono são substitutos entre si; i.e. são Acordes Vagantes correspondentes. As correspondências entre os Acordes Vagantes são demonstradas no tópico 3.4.3.1.

3.4 Contextos Tonais

3.4.1 Permutabilidade entre Maior e Menor e Mistura Modal

Seguindo a tendência rumo ao enriquecimento da tonalidade, Schoenberg destaca a Permutabilidade entre Maior e Menor, procedimento também identificado como Mistura Modal, ou *Mode Mixture*. Em *Harmonia* (1999), Schoenberg dedica o capítulo “Relações com a Subdominante menor” para introduzir uma série de acordes, relacionados a esta Região, à coleção diatônica. Em *Funções Estruturais da Harmonia* (2004), trata de maneira mais sistemática da introdução de acordes de Regiões consideradas próximos à Tônica, como a **t** (Tônica menor), **v menor** (Quinto menor), além da **sd** (Subdominante menor). Ao demonstrar os acordes transformados derivados dessas relações (Ex.15), Schoenberg parece admitir a alteração da fundamental. A esse respeito DUDEQUE (2005) afirma:

No exemplo que ilustra os acordes substitutos, Schoenberg endereça todos os acordes em relação à tônica maior. Obviamente, ele considerou, nessa ilustração específica, a possibilidade de alteração da fundamental, e conseqüentemente a escala cromática como referencial. Entretanto, essa não é a prática adotada em *Funções Estruturais da Harmonia*. Schoenberg analisa um vasto repertório de excertos da literatura musical de acordo com o sistema de fundamentais diatônicas. (DUDEQUE, 2005, p. 79).

Assim, esses acordes são percebidos como emprestados das Regiões próximas, com as substitutas introduzidas cromaticamente, assumindo, desta forma a característica de notas guias. A substituição cromática desempenha importante papel nesse contexto de Mistura de Modos.

The musical score consists of three staves labeled (t), (sd), and (v). Each staff shows a sequence of chords with Roman numerals below them. The key signature is one flat (B-flat). The chords are as follows:

Staff	Chord 1	Chord 2	Chord 3	Chord 4	Chord 5	Chord 6	Chord 7	Chord 8	Chord 9	Chord 10	Chord 11	Chord 12	
(t)	* I	II	III	III	IV	IV	V	V	VI	VI	VII	VII	
(sd)	* IV	V	V	VI	VI	VII	VII	I	I	II	III	III	
(v)	* V	VI	VI	VII	VII	I	I	II	II	III	III	IV	IV

* Graus cifrados de acordo com a Tônica maior (Dó maior)

Ex.15 – Acordes emprestados por Permutabilidade entre Maior e Menor – Extraído do Ex.72 de *Funções Estruturais da Harmonia*, p. 73⁶¹.

A Permutabilidade entre Maior e Menor traz para a tonalidade um acorde que passou a ser utilizado como uma espécie de *clichê* harmônico, o acorde Napolitano representado pelo sexto grau da Região da Subdominante menor – Em Dó maior, Db7M. Na discussão sobre a compreensão desse acorde na tonalidade, Schoenberg

⁶¹ Nesse exemplo extraído de *Funções Estruturais da Harmonia* (2004), Schoenberg não utiliza a alteração da fundamental em parênteses (b), ou (#), conforme adotamos nesse trabalho. Cf. Tópico 3.2.5.

afirma: “Seu aparecimento típico é como imitação do II grau da cadência. Por isso têm-se admitido que ele seja uma nova transformação cromática do II grau” (SCHOENBERG, 1999, p. 338). Naturalmente, essa hipótese é refutada pois contraria o princípio da fundamentação diatônica dos graus. “Em nossas reflexões, as fundamentais são pontos fixos a partir dos quais se medem os outros. A unicidade de todas as medidas que encontramos garantir-se-á através da irremovabilidade destes pontos.” (*Idem*). Logo após essa consideração, Schoenberg levanta a hipótese de que, seja possível a existência de duas fundamentais sobre o segundo grau da escala, assim como acontece com o sexto e sétimo graus da escala menor, projetando “uma espécie de princípio fundamental à consideração dos eventos harmônicos: a escala cromática” (*Ibidem*). Concluindo, Schoenberg considera o acorde de Sexta Napolitana como representante do segundo grau na cadência, de onde vem seu uso típico. Embora possa ser *alcançado* por transformação, não é considerado como *derivado* do processo de transformação e sim como acorde totalmente emprestado da Região da Subdominante menor. Ao uso típico do acorde napolitano denominamos Cadência Napolitana. A cadência Napolitana consiste nos modelos $(b)\sharp 7M - V7 - I$ e $(b)\sharp 7M - I$. A imitação dos modelos da cadência Napolitana em direção aos graus diatônicos está ilustrada no QUADRO 17.

QUADRO 17
Modelo cadência napolitana

Graus	(b)II7M – V7– I	(b)II7M– I
I	(b)II7M – V7– I	(b)II7M– I
II	(b)II7M – VI7– II	(b)II7M– II
III	-	-
IV	(b)VI7M – I7– IV	(b)VI7M – IV
V	(b)VI7M – II7– V	(b)VI7M – V
VI	(b)VI7M – III7– VI	(b)II7M – VI

Se a tonalidade de referência estiver no modo Menor, a Permutabilidade dá-se da seguinte forma:

Partindo do modo menor, recomendo a princípio, aproveitar meramente a relação obtida através da tonalidade maior homônima. Assim por exemplo em Dó-menor, seriam os acordes relacionados à Subdominante menor de Dó-maior. Mais tarde, o aluno poderá também aproveitar o alargamento dessa relação (através da tonalidade maior paralela, isto é: em Dó-menor, a de Mi-b-maior) (SCHOENBERG, 1999, p.335).

Portanto, a Permutabilidade, em Menor, pode ocorrer em função das relações da maior homônima e da maior paralela. Com isso, podemos obter o QUADRO 18.

QUADRO 18

Permutabilidade entre Maior e Menor partindo do modo Menor

Relações com a Homônima maior e com a Relativa maior – Exemplo em Lá -menor

Relações	Homônima Maior	Relativa Maior
Regiões	Lá-maior	Dó-maior
t	Lá-menor	Dó-menor
sd	Ré-menor	Fá-menor
v menor	Mi-menor	Sol-menor

3.4.2 Enriquecimento da cadência

A expressão da tonalidade ocorre em dois níveis: 1) Nível das fundamentais: que é representado pela função dos graus, e por isso, mantém-se essencialmente diatônico; 2) Nível da substituição: que ocorre sobre as notas erigidas sobre a fundamental (mesmo que esta esteja omitida). Reforçando essa consideração sobre a importância das fundamentais diatônicas, Schoenberg afirma:

A alteração das notas naturais em notas estranhas, geralmente, não mudará a qualidade funcional do grau sobre o qual o acorde está erigido (SCHOENBERG, 1942, glossário p.13).

Desta forma, percebemos que, na expressão da tonalidade, ocorre o convívio de um elemento definidor das relações tonais, as fundamentais diatônicas, e de um elemento que funciona como ampliador e enriquecedor dessas relações, a substituição.

- 1) Definidor das relações: Fundamentais diatônicas

- 2) Extensor das relações: Substituição

Stein, citado por DUDEQUE (2005, p.78-9), identifica três formas de extensão das relações, através da substituição:

- 1) Enriquecimento das progressões através de sensíveis ascendentes ou descendentes;

- 2) Enriquecimento dos recursos da cadência com o prolongamento da função da fundamental, e com as possibilidades da Permutabilidade Maior/Menor;
- 3) Produção de Regiões conduzidas como uma tonalidade.

As duas primeiras possibilidades podem ser identificadas como Cadência Enriquecida, pois implicam a ocorrência da substituição cromática, enquanto a última depende da substituição quase-diatônica, através do processo de Neutralização⁶². Portanto, a identificação da Cadência Enriquecida depende da produção de progressões no nível do movimento das fundamentais; e dos procedimentos cromáticos no nível da substituição. Porém, a segunda possibilidade identificada considera situações específicas em que, no nível das fundamentais, são identificadas “elaborações da função das fundamentais principalmente sob a forma de prolongamento da fundamental” (DUDEQUE, 2005, p.93)⁶³. O Ex.16 demonstra um exemplo de prolongamento da função da fundamental sobre o II grau. Nesse exemplo podemos levantar alguns problemas para discussão: primeiramente deve-se estar atento para a consideração das fundamentais omitidas. Na situação ilustrada nos c. 5-6, o segundo acorde do c.5 normalmente seria cifrado como *Ab7* supondo um movimento cadencial para o *Db7M*. Porém a análise interpreta esse acorde como transformação do segundo grau com baixo na quinta diminuta e fundamental omitida, e o *Db7M* como acorde de Sexta Napolitana. Essa análise se sustenta na percepção de que o objetivo do trecho seja a produção da *progressão* II - V - I, de forma que a fundamental *Réb* atue como emprestada por Permutabilidade

⁶² Cf. Tópico 3.2.3.

⁶³ DUDEQUE (2005) afirma que o uso do termo “prolongamento da fundamental”, significa extensão da função específica da fundamental de um acorde, e não deve ser associado ao significado schenkeriano do termo “prolongamento”.

Maior/Menor. Com isso entende-se que todos os acordes transformados do trecho em questão possuem função de II grau. Esse exemplo é analisado como Cadência Enriquecida pois o objetivo tonal da cadência é alcançado após a prolongação da função do II grau dirigindo-se ao V7. Observamos que esse caso de prolongação da fundamental contou com a utilização de: 1) cromatismos no nível da substituição; 2) consideração das fundamentais omitidas e; 3) consideração de cromatismo no nível das fundamentais com acordes emprestados por Permutabilidade Maior/Menor, como o acorde de Sexta Napolitana.

Chord symbols above the staff: C7M Am7 Dm7 G7 Gm7 C7 F7M Dm7 D7(b5)/Ab Db7M Dm7(b5) D7(9,b13)/Ab G7(b13) C7M

Functional analysis below the staff: (T) I7M VIIm7 IIIm7 V7 VIm7 I7 IV7M IIIm7 H7/b5 (b)H7M H7/b5 Hm7(b5) V7(b9,b13) I7M H V7 I

Ex.16 – Prolongamento da função da fundamental sobre o II grau

O contexto da Cadência Enriquecida consiste, basicamente, na utilização de recursos de expansão, tais como: prolongamento de uma fundamental e transformações remotas adicionadas às possibilidades da Permutabilidade entre Maior e Menor, dentro da cadência. BUETTNER (2004), demonstra uma série de procedimentos de ampliação harmônica, no contexto da Música Popular, dentre eles, a Interpolação Harmônica: “A Interpolação acontece quando, numa cadência,

o V7 torna-se IIm7. Por exemplo: | Am7 D7 | Dm7 G7 | , onde acorde interpolado está situado entre duas Dominantes” (BUETTNER, 2004, p. 31). Além desse exemplo, o autor demonstra a Interpolação da interpolação: “Existem casos em que o IIm7 ou V7 sub, podem estar entre o IIm7 e V7 originais, | Dm7 | Ebm7 Ab7 | G7 | , não afetando a realização da cadência, porque o último acorde antes da resolução sempre será o V7 original” (BUETTNER. 2004, p.36).

3.4.3 Tonalidade Expandida

A Tonalidade Expandida é, em certo sentido, o início do abandono da Monotonalidade. A Tonalidade Expandida é o contexto no qual transformações remotas e sucessões harmônicas são compreendidas dentro de uma tonalidade. Segundo Schoenberg (2004, p.99), nesse contexto “tais progressões podem, ou não, produzir modulações ou estabelecer as diversas Regiões”, funcionando como enriquecimento da harmonia. DUDEQUE (2005, p.123), afirma que a Monotonalidade, vista já como Tonalidade Expandida, “encontrou um limite em seu desenvolvimento, resultando em seu abandono como princípio geral organizador das relações tonais”. Desta forma apresenta Tonalidade Flutuante e Tonalidade Suspensa, como dois conceitos, dentro da Tonalidade Expandida, que “reforçam a desestabilização do centro tonal, e conseqüentemente, o abandono da Monotonalidade”. Concluindo, poderíamos admitir que a Tonalidade Expandida é uma prática que tem seu início a partir da Monotonalidade, e encontra seu fim na Tonalidade Flutuante e Tonalidade Suspensa.

Nos vários exemplos utilizados em *Funções Estruturais da Harmonia*, Schoenberg caracteriza a Tonalidade Expandida com a ocorrência de transformações que levam a desvios de Regiões muito remotas. Encontra exemplos na música de compositores antigos, como Bach (SCHOENBERG, 2004, p.102) e na música descritiva de Schubert (*idem*, p.103). Nessa última demonstra modulações “extravagantes”, como da tônica menor [t], Dó menor, para a medianta menor da Dominante [mD], Si menor. Aponta, também como exemplos de Tonalidade Expandida, a inclusão da Sexta Napolitana e Regiões no interior dos temas. Com a análise das *Variações Diabelli* (*idem*, p.114-21), Schoenberg demonstra algumas dificuldades, na interpretação de trechos, em temas de Regiões. Com passagens de Dvorák, Grieg e Bruckner (*idem*, p.122), demonstra a ocorrência de acordes de passagem, suspensões, notas de passagem, inclusive sem resolução, que explicam como um trecho pode ser analisado sempre na Região da Tônica. Em um exemplo de Reger (*idem*, p.125) demonstra ocorrência de acordes incompletos. A partir do exemplo 113 (*idem*, p.126), Schoenberg começa a classificar as Regiões distantes, e no exemplo 114 (*idem*, p.127), analisa trechos nas tonalidades homônimas simultaneamente [t/T].

3.4.3.1 Acordes Vagantes, algumas convergências com a Teoria da Música Popular, e possibilidades de expansão

Nesse tópico vamos demonstrar os principais tipos de Acordes Vagantes, e discutir seu potencial de tratamento, dentro da Tonalidade Expandida, a partir de convergências com a teoria da Música popular. Conforme explicado no tópico 3.3.3, entendemos os Acordes Vagantes como estruturas de múltiplo significado, i.e. que podem representar vários acordes. Por isso, esses acordes costumam ser cifrados

de maneira muito diversa, de modo que, sua verdadeira função, e conseqüentemente, sua fundamental, dificilmente é claramente representada pela cifra. Analisaremos primeiramente os acordes diminutos e depois, os acordes de sexta aumentada, com o objetivo de estabelecer suas correspondências, i.e. quais outros acordes seriam também representados pela estrutura analisada.

Em seguida demonstraremos como essas correspondências podem ser regidas ou organizadas por uma espécie de sistema paralelo derivado das *Escalas de Acordes*⁶⁴. Esse sistema de correspondência de acordes, indicaria as múltiplas tendências possíveis a estes acordes em formar progressões ou sucessões. Além disso, esse sistema indicaria configurações definidas, ou padrões de transformações para o acorde de sétima da Dominante, e como veremos adiante para o meio diminuto.

3.4.3.1.1 Acorde de Sétima Diminuta

O acorde de sétima diminuta é o primeiro tipo de Acorde Vagante demonstrado em *Harmonielehre*. É apresentado como possibilidade de imitação do modelo VII^o I da escala menor harmônica.

A introdução sistemática, de acordes estranhos à escala pode continuar, (...), tentando-se transplantar também para o acorde de sétima diminuta para onde ele não ocorre naturalmente. Para isso interessa, em primeiro lugar, apresentá-lo sobre os mesmos graus que façam lembrar um VII grau do modo menor, pelo fato de apresentar um passo de segunda menor ascendente em direção ao próximo grau fundamental próprio da escala (SCHOENBERG, 1999, p.282).

⁶⁴ CHEDIAK (1986, p.337), define *Escala de acorde* como “ o conjunto das notas disponíveis que uma cifra apresenta para formar harmonia ou linha de improviso”.

Assim, para cada grau diatônico, existirá um acorde de sétima diminuta uma segunda menor abaixo.

- | VII° I7M | #I° IIIm7 | #II° IIIIm7 | III° IV7M | #IV° V7 | #V° VIIm7 |

É nesse momento que Schoenberg afasta a possibilidade de transformação dos sons fundamentais, em favor da possibilidade de uma fundamental omitida. Por isso analisa os acordes diminutos como acordes com sétima menor e nona abaixada, e fundamental omitida. A verdadeira fundamental desse acorde encontra-se sobre o grau diatônico situado uma quarta abaixo do grau de resolução. No Ex.17, o acorde de sétima diminuta, estranho à tonalidade de Dó maior, "C#°", situado uma segunda menor abaixo do IIIm7 (Dm7), corresponde ao acorde de Dominante secundária com nona abaixada situado uma quarta abaixo do IIIm, ou seja $\forall I7(b9)$ (A7(b9)). Portanto, o acorde diminuto, corresponde a um acorde de sétima da Dominante com nona abaixada, com fundamental omitida.

C#° Dm7 A7(b9) Dm7

a) *b)*

(a)

$\forall I7(b9)$ IIIm7

Ex.17 – Acorde diminuto como dominante com fundamental omitida

A estrutura do acorde de sétima diminuta é simétrica, ou seja, compõe-se de intervalos idênticos. Por isso, suas inversões também geram estruturas idênticas, de modo que um acorde de sétima diminuta corresponda a quatro outros acordes distantes entre si por uma terça menor. Além disso, conclui-se que serão possíveis apenas três acordes diminutos e, conseqüentemente, suas correspondências. Por exemplo:

a) $C\sharp^{\circ}$, E° , G° , Bb° , $A(b9)$, $C7(b9)$, $Eb7(b9)$, $Gb7(b9)$;

b) D° , F° , Ab° , B° ; $Bb(b9)$, $Db7(b9)$, $E7(b9)$, $G7(b9)$;

c) Eb° , Gb° , A° , C° , $B(b9)$, $D7(b9)$, $F7(b9)$, $Ab7(b9)$;

Para todos os acordes acima, valem suas enarmonias⁶⁵.

3.4.3.1.2 Acorde de Sexta Aumentada

Os acordes de sexta aumentada são casos típicos de Acordes Vagantes. São obtidos como resultado da transformação dos graus diatônicos em Dominantes Secundárias com a quinta e nona rebaixadas. Podem assumir três configurações: Acorde aumentado de quinta e sexta (acorde de sexta germânica), aumentado de terça e quarta (acorde de sexta francesa), e aumentado de sexta (acorde de sexta italiana). Na teoria da harmonia na Música Popular, esses acordes são analisados como substitutos da Dominante. Abaixo faremos uma discussão mais detalhada

⁶⁵ Sons enarmônicos são sons iguais que recebem nomes diferentes.

sobre essas configurações no contexto da Música Popular, e seu potencial de tratamento como Tonalidade Expandida.

Acorde de sexta germânica: É a primeira derivação do acorde de sexta aumentada apresentada por Schoenberg em *Harmonielehre*. É demonstrado através da transformação do “acorde de quinta e sexta sobre o II grau do modo maior, elevando-se a terça e a fundamental, e rebaixando-se a quinta” (SCHOENBERG, 1999, p.352). Em outras palavras, o acorde Dm7/F é transformado e assume a configuração de D7(b9,b5)/F# com a fundamental Ré omitida. Essa configuração enarmonizada corresponde ao Ab7/Gb. Numa primeira análise, o acorde Ab7/Gb permite a adição da nota Ré (omitida), e uma vez que já contém a quinta justa, Ré surge como nota de tensão “#11”. Assim, esse acorde seria potencialmente um Ab7 (#11)/Gb. Na prática da Música Popular, as alterações dos acordes de sétima da Dominante podem ser associadas às chamadas *escalas de acorde*, proporcionando assim a possibilidade de uma gama maior de alterações. A escala correspondente a um determinado acorde deve conter suas notas estruturais, chamadas de *notas do acorde (fundamental, terça, quinta e sétima)*, e as *notas de tensão (nona, décima primeira e décima terceira)*. Algumas escalas oferecem alterações específicas de notas de tensão e notas estruturais, ao que chamamos aqui de gama de alterações. A cifra é um elemento determinante na visualização dessa relação entre escala e acorde. Normalmente, a indicação das gamas de alterações encontra-se entre parênteses ao lado da cifra, como por exemplo: Ab7(b9,#11,13). TINÉ (2002) propõe a associação do acorde de sexta germânica à *escala octatônica*.

A possibilidade de outras dissonâncias pode derivar de duas escalas simétricas usadas pelos improvisadores para estes acordes: pode utilizar-se a escala *octatônica* para o acorde de 6ª Ger.: Ré, Mib, Fá, Fá#, Sol#, Lá, Si, Dó, tendo como possibilidade a 9ª aumentada, e a escala hexafônica para o acorde de 6ª Fr: Ré, Mi, Fá#, Sol#, Sib, Dó, tendo como possibilidade a 9ª maior (TINÉ, 2002, p.10).

Assim, a escala *octatônica* oferece a seguinte gama de alterações.

a) “X” 7 (b9,#9,#11,ou b5,13)

FARIA (1991) apresenta a escala *octatônica* como uma escala simétrica que promove a correspondência de vários acordes em intervalos de um tom e meio. Ao final das considerações sobre a simetria dessa escala conclui-se que existem apenas três escalas, ou *coleções octatônicas* (Ex.18). Nosso objetivo dentro desse tópico será estabelecer as correspondências dos Acordes Vagantes através das gamas de alterações promovidas por essas escalas especiais.

The image shows three staves of musical notation, each representing an octatonic scale. Above the notes, several chord alterations are indicated in boxes: T, b9, #9, 3ª M, #11 ou b5, 5ª J, 13, and 7ªm. The first staff is labeled '1ª coleção', the second '2ª coleção', and the third '3ª coleção'. The notes are connected by slurs, and there are some downward-pointing arrows under the notes in the first staff.

Ex.18 – Coleções *octatônicas* e notas disponíveis em um acorde dominante

O QUADRO 19 demonstra as correspondências entre os Vagantes nas três *coleções octatônicas*.

QUADRO 19

Acordes Vagantes correspondentes segundo as *coleções octatônicas*

1ª coleção	C7	F#7 ou Gb7	Eb7 ou D#7	A7
2ª coleção	D7	Ab7 ou G#7	F7	B7
3ª coleção	G7	Db7 ou C#7	Bb7 ou A#7	E7

O Ex.19 demonstra, nas três *coleções octatônicas*, os acordes diminutos correspondentes aos acordes de sétima da Dominante com a nona abaixada e fundamental omitida.

Ex.19 – acordes diminutos correspondentes aos acordes de sétima da Dominante com a nona abaixada e fundamental omitida

Acorde de sexta francesa. É demonstrado através da transformação do acorde de terça e quarta sobre o II grau do modo maior ou menor, elevando-se a terça e rebaixando-se a quinta⁶⁶. Em outras palavras, o acorde Dm7/A é transformado e

⁶⁶ Cf. (SCHOENBERG, 1999, p.365)

assume a configuração de $D7(b5)/Ab$. Continuando com nosso objetivo de associar gamas de alterações e escalas às configurações dos acordes de sexta aumentada, notamos que no caso do acorde de sexta francesa, não existe uma definição quanto à nona. TINÉ (2002) sugere a associação desse acorde à escala *hexafônica*, também conhecida como *escala de tons inteiros*.

A escala *hexafônica* promove a seguinte gama de alterações:

- “X” 7 (9, #11 ou $b5$, #5 ou $b13$)

FARIA (1991) apresenta a escala *hexafônica* como uma escala simétrica, que por isso promove a correspondência de vários acordes em intervalos de dois tons. Ao final das considerações sobre a simetria dessa escala conclui-se que existem apenas duas escalas (Ex.20).

The image shows two musical staves, labeled '1ª coleção' and '2ª coleção', in treble clef with a common key signature of one flat (B-flat). The 1ª coleção is marked with 'T' above the first note, '9' in a box above the second, '3ªM' above the third, '#11' in a box above the fourth, '5ªaum' above the fifth, and '7ªm' above the sixth. The 2ª coleção is unlabeled. Both scales consist of six notes: C, D, E, F, G, A. The notes are connected by a series of curved lines, suggesting a sequence of intervals.

Ex.20 – Coleções *hexafônicas* e notas disponíveis em um acorde dominante

O QUADRO 20 demonstra as correspondências entre os Acordes Vagantes nas duas *coleções hexafônicas*.

QUADRO 20

Acordes Vagantes correspondentes, segundo as *coleções hexafônicas*

1ª coleção	C7(#5)	E7(#5)	G#7(#5) ou Ab7(#5)
	D7(#5)	F#7(#5) ou Gb7(#5)	A#7(#5) ou Bb7(#5)
2ª coleção	F7(#5)	A7(#5)	Db7(#5) ou C#7(#5)
	G7(#5)	B7(#5)	Eb7(#5) ou D#7(#5)

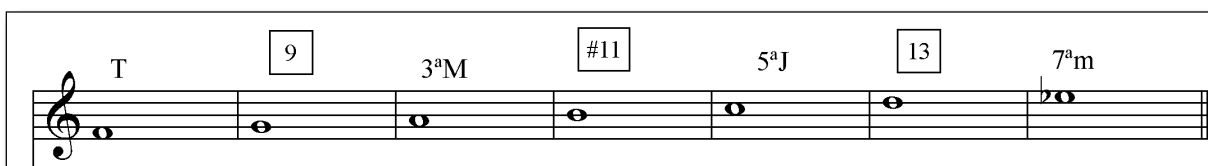
Acorde de sexta Italiana: Sobre o acorde de sexta Italiana, Schoenberg afirma que este “nada mais é do que um acorde aumentado de quinta e sexta sem a nona (respectivamente sem a sétima).” (SCHOENBERG, 1999, p.357).

Portanto, trata-se do II grau do modo maior com a quinta rebaixada e fundamental omitida. Em outras palavras: Dm7/A transformado em D7(b5)/Ab com a fundamental omitida. Essa configuração confunde-se com Ab7 sem a quinta.

O nosso mecanismo de associação das possibilidades de alteração desses Acordes Vagantes às escalas que forneçam gamas específicas, depende diretamente do número de alterações que o acorde apresenta de antemão. O acorde de sexta Italiana, por não apresentar nenhuma exigência sobre a alteração na nona e na quinta, pode ser associado a dois modos da escala menor melódica: 1) aquele sobre o IV grau, conhecido como modo *Lídio b7*, ou *Mixolídio #4*; e 2) aquele sobre o VII grau, conhecido como *modo Superlórico*.

No *modo Lídio b7*, ou *Mixolídio #4* (Ex.21), o Acorde Vagante pode assumir a seguinte gama e alterações:

- “X”7 (9, #11, 13)



Ex.21 – Modo *Lídio b7* ou *Mixolídio #4*

O modo sobre o VII grau da escala menor melódica é o modo *Superlórico* e corresponde a um acorde meio diminuto. Porém, na prática da música popular esse modo é denominado escala alterada e é associado a um acorde de sétima Dominante conhecido na teoria da música popular como acorde “alterado”. TINÉ (2002) revela que para a consideração dessa escala:

(...) não se considera uma sobreposição de 3^{as}, mas de 4^{as} (Sol#, Dó, Fá#, Si, Mi, Lá, Ré), gerando um acorde Dominante (enarmonizando do em Si#) com 9^a aumentada (enarmonizando Si em Lá##), 13^a menor, 9^a menor e 11^a aumentada, com função de V (Dominante), não de Lá (neste exemplo), mas de Dó# (maior ou menor) (TINÉ, 2002, p.5).

O Ex.22a demonstra o modo *Superlórico*, e seu acorde meio diminuto correspondente dentro do sistema de referência tercial. O Ex.22b demonstra a *Escala Alterada* e o acorde de sétima da dominante alterado, no sistema de referência quartal.

Ex. 22a,b – Modo *Lídio b7* e a *Escala Alterada*

The image shows two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Staff 'a)' represents the *Lídio b7* mode. It starts with a tonic chord (T) on G4. The notes are: G4 (T), A4 (b9), B4 (3ªm), C5 (b4), D5 (5ªdim), E5 (b13), and F#5 (7ªm). The final chord is G#m7(b5). Staff 'b)' represents the *Escala Alterada* mode. It starts with a tonic chord (T) on G4. The notes are: G4 (T), A4 (b9), B4 (x), C#5 (#9), D5 (3ªM), E5 (x), F#5 (#11), and G#5 (b13). The final chord is G#7(alt).

Ex.22a,b –Modo *Lídio b7* e a *Escala Alterada*

Com a inclusão do VII grau pelo sistema quartal, obtemos uma correspondência importante para o acorde de sexta italiana. Um acorde de sexta italiana pode ser prolongado com nona, décima primeira aumentada e décima terceira, e assim assumir correspondência direta com um acorde cuja fundamental esteja à distância de um trítono. Este novo acorde pode ser prolongado com as notas da escala alterada, isto é nona abaixada e aumentada, décima primeira aumentada e décima terceira abaixada: a) IV7 (9,#11,13) ou IV7 (9,b5,13); b) VII7 (alt) ou VII7 (b9,#9,#11 ou b5, b13 ou #5). O Ex.23 ilustra a correspondência entre o modo *Lídio b7* e a *Escala Alterada* advindos de uma mesma escala Menor Melódica.

Ex. 23 – Correspondência entre o modo *Lídio b7* e *Escala Alterada* advindos de uma mesma escala Menor Melódica

The image shows two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', each with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). Staff 'a)' represents the *Lídio b7* mode. It starts with a tonic chord (T) on F4. The notes are: F4 (T), G4 (9), A4 (3ªm), B4 (#11), C5 (5ªJ), D5 (13), and Eb5 (7ªm). The final chord is F7(9,#11,13). Staff 'b)' represents the *Escala Alterada* mode. It starts with a tonic chord (T) on F4. The notes are: F4 (T), G4 (b9), A4 (x), B4 (#9), C5 (3ªM), D5 (x), Eb5 (b13), and F5 (7ªm). The final chord is B7(alt).

Ex.23 – Correspondência entre o modo *Lídio b7* e *Escala Alterada* advindos de uma mesma escala Menor Melódica

O QUADRO 21 mostra as correspondências dos acordes Dominantes relacionadas ao modo *Lídio b7* e à *Escala Alterada*. Com essas observações podemos propor que os Acordes Vagantes podem ser regidos por um sistema de relações que atua paralela e simultaneamente à tonalidade. Esse sistema poderia ser chamado de *sistema de correspondências dos Acordes Vagantes*. Esse sistema faz com que os acordes de sexta aumentada assumam determinados padrões de configuração (gama de alterações) que serão automaticamente relacionadas à *coleção octatônica*; ou à *coleção hexafônica*; ou aos modos da escala Menor Melódica.

QUADRO 21

Acordes Vagantes correspondentes segundo o IV7 e (b)VII7 graus da escala Menor Melódica.

IV7 (9,#11,13) ou (9,b5,13)	VII7 (alt) ou (b9,#9,#11 ou b5, b13 ou #5)
C7	F#7 ou Gb7
F7	B7
Bb7 ou A#7	E7
Eb7 ou D#7	A7
Ab7 ou G#7	D7
Db7 ou C#7	G7
Gb7 ou F#7	C7
Cb7 ou B7	F7
E7	Bb7 ou A#7
A7	Eb7 ou D#7
D7	Ab7 ou G#7
G7	Db7 ou C#7

3.4.3.2 Procedimentos de expansão

Dentre os procedimentos de expansão mais comuns estão a *imitação dos modelos cadenciais* e a *omissão do caminho*. A primeira possibilidade sugere que qualquer um desses acordes pode ser precedido pelo $IIm7$ ou $IIm7(b5)$ dos seus correspondentes, segundo os modelos cadenciais II – V.⁶⁷

QUADRO 22

Possibilidades de expansão de um acorde dominante de sétima
relacionado à uma *coleção octatônica*

	$IIm7$ ou $IIm7(b5)$	“X7”
	$Cm7$ ou $Cm7(b5)$	$F7$
(B7)	$F\#m7$ ou $F\#m7(b5)$	
(Ab7)	$Ebm7$ ou $Ebm7(b5)$	
(D7)	$Am7$ ou $Am7(b5)$	

O Ex.24 ilustra essa possibilidade de expansão harmônica em dois compassos com a *progressão* | $F7$ | Bbm $\xrightarrow{\quad}$ expandindo para | $Cm7$ $F7$ $\xrightarrow{\quad}$ Bbm | , ou | $Cm7(b5)$ $\xrightarrow{\quad}$ $F7$ | Bbm |

⁶⁷ A imitação do modelo cadencial $IVm - V$ levaria à produção dos mesmos acordes, devido à característica simétrica dessas relações.

Chord progression for Ex. 24: F7(b9,#11,13) B^bm7(9) C m7 F7 B^bm7(9) C m7(b5)F7 B^bm7(9)

The notation shows a piano accompaniment with two staves (treble and bass clef) in common time. The chords are indicated above the staff, and the piano part consists of block chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Ex. 24 –Possibilidade de expansão harmônica por adição do II grau cadencial

O Ex.25, demonstra possibilidades de expansão onde o Acorde Vagante F7 com configuração relacionada à *coleção octatônica*, pode ser precedido pelo II grau dos seus correspondentes (QUADRO 22).

Chord progression for Ex. 25 (System a): F[#]m7(9) F7 B^bm F[#]m7(b5) F7 B^bm

Chord progression for Ex. 25 (System b): E^bm7 F7 B^bm E^bm7(b5) F7 Bm

Chord progression for Ex. 25 (System c): Am7 F7 Bm Em7(b5) F7 Bm

The notation shows three systems of piano accompaniment, each with two staves (treble and bass clef) in common time. The chords are indicated above the staff, and the piano part consists of block chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Ex.25 - Possibilidade de expansão harmônica por adição do II grau cadencial dos Acordes Vagantes correspondentes

Assim, a *progressão* | F7 $\overrightarrow{\quad}$ Bbm | é expandida em | F#m7 $\overrightarrow{\quad}$ F7 | Bbm | ou
 | F#m7(b5) $\overrightarrow{\quad}$ F7 | Bbm | (Ex. 25a); | Ebm7 $\overrightarrow{\quad}$ F7 | Bbm | ou | Ebm7(b5) $\overrightarrow{\quad}$
 F7 | Bbm | (Ex. 25b) | Am7 $\overrightarrow{\quad}$ F7 | Bbm | ou | Am7(b5) $\overrightarrow{\quad}$ F7 | Bbm | (Ex. 25c).

Essa expansão caracteriza-se por acrescentar o passo cadencial representante da força da Subdominante. Por isso a relação (dentro da cadência) do acorde expandido com o Dominante Vagante, pode ser bem representada pelo colchete tracejado. O colchete tracejado é utilizado na sinalização analítica de CHEDIAK (1986, p. 101), para indicar II cadencial do *subV7*.

Ainda vale observar que o Acorde Vagante F7 assumiu diferentes roupagens, ou padrões dentro das possibilidades oferecidas pela *coleção octatônica*, que seriam as combinações das notas nona abaixada, nona aumentada, décima primeira aumentada ou quinta diminuta e décima terceira maior (*b9*, #9, #11 ou *b5*, 13), além da fundamental, terça maior e sétima menor (1,3,7). No Ex.25a, o padrão F7(*b9*,#11,13), e F7(#9,#11); no Ex.25b , o padrão F7(#9, #11), e F7(*b9*, 13).

Omissão do caminho: é um procedimento de expansão que deriva do princípio da abreviação dos passos das fundamentais.⁶⁸ Schoenberg apresenta essa concepção em Harmonia (1999), no tópico “*Abreviação de viragens através da omissão do caminho*” (SCHOENBERG, 1999, p. 500). Ao longo de seu raciocínio, Schoenberg conclui que dentro da cadência o passo cadencial desempenhado pela Dominante poder ser abreviado, ficando a intenção cadencial subentendida apenas com o acorde com tendência à função de Subdominante.

⁶⁸ Os passos superfortes de 2ª ascendente e descendente são considerados abreviações de dois passos crescentes. Cf. Tópico 3.2, e (SCHOENBERG, 1999, p.181-185)

(..) é uma semelhante abreviação aquele tratamento da Sexta Napolitana que traz diretamente o V grau. (..) As conclusões plagais talvez sejam também algo semelhante. Talvez por isso soem imperfeitas, porque alguma coisa foi eliminada. A saber: em vez de IV-V-I ou II-V-I coloca-se IV-I e II-I. (...) No geral, abreviações desse gênero somente podem ser efetuadas em encadeamentos que possuam uma função determinada; logo, sobretudo nas cadências (SCHOENBERG, 1999, p. 500-501)

Portanto, através da omissão do caminho, obteremos a *progressão* |F7 |Bbm| expandida em: |F#m7 |Bbm| ou |F#m7(b5) |Bbm| (Ex.25a); |Ebm7 |Bbm| ou |Ebm7(b5) |Bbm| (Ex.25b) |Am7 |Bbm| ou |Am7(b5) |Bbm| (Ex.25c). Os acordes em destaque são considerados como modelos cadenciais expandidos por correspondência de Acordes Vagantes relacionados à *coleção octatônica*, dentro de um procedimento de omissão do caminho. Os acordes meio diminutos podem ser mais apropriados para desempenhar essa função, se associados ao modo *Lócrio 9*. Essa expansão leva a uma relação bastante remota, pois faz com que o acorde meio diminuto seja considerado um Acorde Vagante, organizado por uma coleção diferente da *octatônica*. Porém, sua relação com os acordes dentro da cadência provém das correspondências da *octatônica*.

Acorde de sexta francesa e coleção hexafônica

Qualquer um desses acordes pode ser precedido pelo IIm7 ou IIm7(b5) de cada um deles, segundo o modelo II V. O Quadro 23 deve ser utilizado da seguinte forma: Um acorde cifrado com F7(#5), e associado à coleção hexafônica, é correspondente de todos os outros acordes possíveis dessa coleção, a saber – G7, A7, B7, C#7, D#7. A possibilidade de expansão ilustrada no Quadro 23 compreende na utilização do II grau cadencial correspondente de qualquer desses acordes para encadeamento com o acorde original, F7.

QUADRO 23

Possibilidades de expansão de um acorde dominante relacionado a uma coleção *hexafônica*.

	II^m7 ou II^m7(b5)	“X7”
	C ^m 7 ou C ^m 7(b5)	F7
(G7)	D ^m 7 ou D ^m 7(b5)	
(A7)	E ^m 7 ou E ^m 7(b5)	
(B7)	F ^{#m} 7 ou F ^{#m} 7(b5)	
(C [#] 7)	G ^{#m} 7 ou G ^{#m} 7(b5)	
(D [#] 7)	A ^{#m} 7 ou A ^{#m} 7(b5)	

Nota: Para todos os acordes acima valem as enarmonias

Acorde de sexta italiana e modos da escala menor melódica

- 1) O acorde pode ser precedido pelo seu II grau, seguindo o modelo cadencial II^m7 V7 ou II^m7(b5) V7

Ex: | F7 | B^bm | expansão | C^m7 F7 | B^bm | ou | C^m7(b5) F7 | B^bm |

- 2) O acorde pode ser precedido pelo II grau do seu correspondente.

Ex: | F7 | B^bm | expansão | F^{#m}7 F7 | B^bm | ou | F^{#m}7(b5) F7 | B^bm |

No exemplo acima, F^{#m}7 é II grau que cadenciaria o Acorde Vagante correspondente de F7, que, conforme o QUADRO 21, seria o acorde B7.

3.4.4 Tonalidade Flutuante

Segundo DUDEQUE (2005, p.124), a Tonalidade Flutuante ocorre quando se considera a possibilidade de duas tônicas em um contexto tonal ambíguo. Assim, sua principal característica seria a ambigüidade, ou seja a existência de trechos que podem ser analisados em duas Regiões. Schoenberg demonstra o papel dos Acordes Vagantes dentro da Tonalidade Flutuante:

Se a tonalidade deve flutuar, terá, em algum ponto, de estar firme. Porém, não tão firme que não possa movimentar-se com soltura. Para isso são adequadas duas tonalidades que possuam alguns acordes em comum, por exemplo, a Sexta Napolitana ou o aumentado de quinta e sexta (SCHOENBERG, 1999, p.528).

Em seguida, fornece alguns exemplos de relações entre Regiões que seriam adequadas para caracterizar a Tonalidade Flutuante: a) **T** (Dó maior) e **Np** (Réb maior); **sm** (Lá menor) e **DMb** (Sib maior); b) Deixando-se a **T** oscilar contra a relativa **sm**, e conseqüentemente, a **Np** contra sua relativa surgem as relações: **sm** (Lá menor) e **Np** (Réb maior); e **T** (Dó maior) e **vmb** (Sib menor). Nesta última, o V7 da **vmb** – “F7” –, corresponde ao $\sharp 7(b5)$ – $B7(b5)$ –, acorde de sexta italiana da Intermediária [**sm**].

Como comentado anteriormente, a Tonalidade Flutuante seria um caso particular de Tonalidade Expandida (Cf. p.85). Esse contexto pode fazer parte da estrutura da peça, ou ser encontrado apenas em trechos da música.

3.4.5 Tonalidade Suspensa

Em *Harmonia* (1999), Schoenberg destaca duas características da Tonalidade Suspensa, primeiramente seu aspecto melódico:

Pelo que diz respeito à Tonalidade Suspensa, depende totalmente do tema. Este deve, através de suas viragens, fornecer o motivo para semelhante liberdade harmônica (SCHOENBERG, 1999, p.529).

Logo depois sob a predominância de Acordes Vagantes:

Sob o aspecto harmônico tratar-se-á aqui, quase que de forma exclusiva, de acordes nitidamente errantes. Qualquer tríade maior ou menor poderia, ainda que de passagem, ser interpretadas, como se fosse em si uma tonalidade (SCHOENBERG, 1999, p.529).

Portanto, suspender a sensação de centro tonal através de acordes vagantes em relação ao aspecto melódico e temático é um conceito que coloca o centro dentro da possibilidade teórica das fundamentais omitidas. Além disso, esta aparente suspensão seria suavizada, ou unificada, com uma condução de vozes elaborada através de variação progressiva. Essas considerações apontam sempre no sentido de que os conceitos harmônicos de Schoenberg permitiriam extrapolar os efeitos clichês de re-harmonização. As relações estabelecidas sempre apontam para um centro que, com a engenhosidade das possibilidades de expansão e conseqüentemente flutuação e suspensão, permitem esse centro não aparecer na peça e, ainda assim, apresentar uma influência incontestável.

A prática da improvisação na música popular poderia se beneficiar da comparação que Schoenberg estabelece entre a utilização da Tonalidade Suspensa e os desenvolvimentos [*Durchfuhrung*] clássicos.

Uma semelhança, não demasiado distante, já se tem nos desenvolvimentos clássicos, onde por certo o momento isolado exprime necessariamente uma tonalidade, mas tão despreendida que pode perder-se a qualquer instante (SCHOENBERG, 1999, p.529).

Os conceitos de Tonalidade Suspensa e Tonalidade Flutuante, poderiam facilmente levar a generalizações, como por exemplo, na análise de uma peça que contenha modulações em seqüência. Por outro lado, tendo em mente que esses conceitos são casos especiais de Tonalidade Expandida, estes poderiam desempenhar um papel importante na elaboração de arranjos, contribuindo como ferramentas para desenvolvimento de variações do tema e estrutura harmônica expostos nas *leadsheets*.

CAPÍTULO 4 - ANÁLISE E REALIZAÇÃO

4.1 Disposições Gerais

A *leadsheet* é um elemento determinante no processo de compreensão do texto musical popular. Os principais materiais disponíveis em uma *leadsheet* são o “Tema” e a harmonia que o acompanha. Pode incluir também algumas convenções melódicas ou rítmicas, como *riffs* e *licks*. A realização musical parte do “Tema” e sua harmonia, geralmente envolvendo a elaboração de um arranjo. Na escola da Música Popular, existe a concepção de que esse arranjo deve ser feito de forma espontânea, no ato da performance, de maneira improvisada. Evidentemente essa improvisação requer um conhecimento sólido de vários recursos musicais como: arranjo, instrumentação, percepção harmônico-melódica, contraponto. Várias correntes da Música Popular estabeleceram padrões de exposição e desenvolvimento dos “Temas”, criando estilos diferentes. Dentre eles, o *Jazz*, desempenhou um importante papel, especialmente o *bebop*, no início dos anos 50. Esse estilo caracteriza-se em expor o “Tema”, e improvisar sobre o que se chama de *chorus*, que corresponderia à repetição da casa 1, no caso das canções selecionadas de Hermeto Pascoal: *23 de Junho de 1996*, *9 de Agosto de 1996* e *14 de Novembro de 1996*. Em outras tendências do *jazz*, como o *cool jazz*, é comum a elaboração de introduções, pontes, a partir de materiais temáticos (motivos, progressões harmônicas), modificação da harmonia, aumento ou diminuição dos motivos etc.

A partir dessas considerações sobre improvisação, forma, arranjo e estilos, procuramos justificar o recorte das nossas análises que, especificamente nas canções selecionadas neste trabalho, concentra-se no conteúdo das repetições da casa 1, onde a idéia da Tônica é reforçada.

As análises foram divididas em tópicos de tal forma que a abordagem dos elementos da teoria schoenberguiana sejam observados sistematicamente. Primeiramente será feita uma descrição geral da peça e serão discutidas as interpretações da cifragem especial de Hermeto. O segundo tópico da análise será sobre a identificação das Regiões com ênfase sobre as Regiões Intermediárias. O terceiro tópico trata das particularidades dos Acordes Vagantes. o quarto tópico identifica os contextos tonais previstos na teoria schoenberguiana. O último tópico, intitulado Realização, pressupõe a criação e condução e vozes internas, e procura também contextualizar os *voicings*.

4.2 A música 23 de Junho de 1996

75 MUSICA ESCRITA NO DIA 23 DE JUNHO Rio de Janeiro 8 de Junho.
 1996) Hermeto Pascoal. Domingos.

3/4

A-479 | A- | A458 | D- |

B-5- | E9+ | A-479 | F#-479 |

A#-5 | A7+ | E7+ | E-479 | G-479 |

B-479 | A9+ | D7+ | E#9+ | E7+ |

B-5 | B7+ | G-479 | F-479 | A-479 | A-479 | G-9+ | G-479 |

E7+ | E7+ | Eb7+ | Eb7+ |

75

termina à: 75

OHORA 47

Nina o som
 tudo de bom
 sempre
 sempre de bom

A vida só é linda porque estamos todos sempre juntos.

FIGURA 4 – Leadsheet manuscrita da música 23 de Junho de 1996 de Hermeto Pascoal contida no *Calendário do Som* (PASCOAL, 2000, p. 23)

4.2.1 Descrição Geral e cifragem em 23 de Junho de 1996

A música *23 de Junho de 1996* começa na Região da **t** (*Lá menor*), que se prolonga até o c.7, seguida pela Região da **D** (*Mi maior*), introduzida através da transferência de função do I grau de *Lá menor* para IV grau transformado da **D** (*Mi maior*). No c.10, acontece uma transição da Região da **D** (*Mi maior*) para a Região do **v menor** (*Mi menor*). Seguem os acordes *bVI7M* e *Im7* desta mesma Região. No c.11, a cifra *G257M/Eb* (Ex.26a) poderia ser interpretada como um acorde de *B7(#9,b13)/D#* com a fundamental omitida (Ex.26b), V grau da Região do **v menor**, porém, sua conexão com as harmonias seguintes nos mostra que a sensível dessa Região, a nota *Ré#*, assume a enarmonia *Mib*, como o próprio Hermeto Pascoal indicou na *leadsheet*.

Ex.26a,b,c – Cifragem especial e sua correspondência com a cifra tradicional

Ao ser lida como *Mib*, essa nota assume um direcionamento descendente, oposto ao *Ré#*, o que nos permite interpretar esse acorde como *F7(#11)*, acorde que possui o mesmo trítone de *B7*⁶⁹. A nota *Fá#*, neste novo contexto, desempenha o papel de nota de passagem (Ex.26c). Observe que o acorde *B7* surge naturalmente como

⁶⁹ Os acorde maiores com sétima menor possuem duas sensíveis. A 3ª maior (sensível ascendente) e a 7ª menor (sensível descendente). Em relação a um outro acorde maior com sétima menor, localizado à distancia de um trítone, essas sensíveis trocam de lugar. Por exemplo, nos acordes *B7* e *F7*, a terça maior (*Ré#*) de *B7* é enarmonia da sétima menor (*mib*) de *F7*.

Dominante do **v menor**, e sua continuação em direção ao acorde de Gm7 sugere que o mesmo assume momentaneamente a função de Subdominante, como o *bVII7* grau de *Sol* menor, caracterizando esse acorde como Acorde Vagante. Esse trecho é mais problemático do ponto de vista analítico, pois uma suposta Região **vmb** (Quinto menor da medianta menor abaixada), representada aqui por *Sol* menor, sequer aparece no “Quadro de Regiões do Modo Menor”⁷⁰. Uma possível explicação deste acorde em relação ao centro tonal de *Lá* seria como uma **sdsd** (Subdominante menor da Subdominante menor). Entretanto, de acordo com a classificação das relações entre as Regiões, esta seria considerada indireta e remota (SCHOENBERG, 1969, p.69). A esse respeito, o próprio Schoenberg comenta:

As transformações e seqüências remotas de acordes passaram a ser vistas como estando dentro da tonalidade. Tais progressões podem, ou não, produzir modulações ou estabelecer as diversas Regiões. Funcionam, principalmente, como enriquecimentos harmônicos e, portanto, aparecem, com freqüência, em trechos muito curtos, até mesmo em um único compasso. Embora possamos relacioná-las às Regiões para efeito de análise, em muitas situações seu efeito funcional é apenas passageiro e temporário (SCHOENBERG, 1969, p.76).

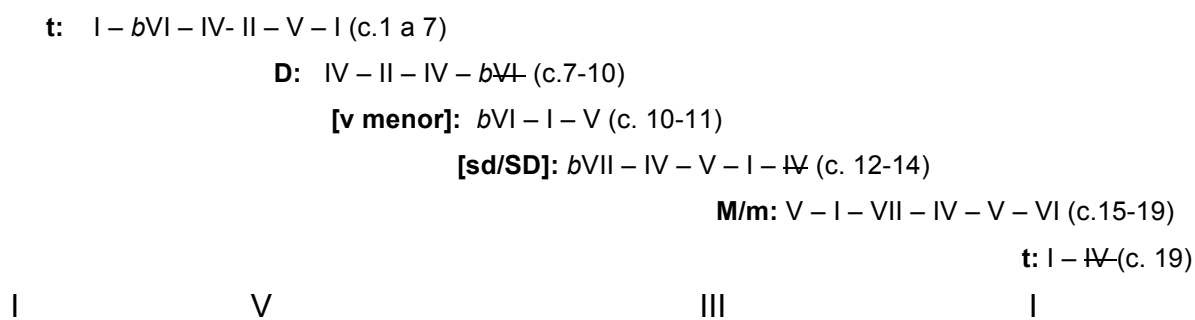
Assim, esse trecho pode ser considerado um caso de Tonalidade Expandida, e o acorde Gm7 (c.12), pode ser analisado como o grau IVm da Região da **sd** (*Ré* menor). Através da “Permutabilidade Maior/Menor” (SCHOENBERG, 1969, p.51), esse acorde é aproveitado para trazer à tona a Região da **SD** (*Ré* maior). No c.15, o VII7(alt) da Região da **SD** pode ser caracterizado como um Acorde Vagante. Este acorde é aproveitado para a reapresentação da Região da tônica menor de *Lá* como um acorde de sexta aumentada sobre o *bVII* grau, ou seja G7(*b5*)/*b5*. Analisamos esse trecho também na Região da **M** (*Dó* Maior). No c.17, através do processo de

⁷⁰ As relações entre as “Regiões” no modo Menor, discutidas no Capítulo IV de *Structural Functions of Harmony*, são representadas através do Quadro de Regiões em Menor. Esse quadro é também apresentado por Schoenberg de maneira mais simplificada no livro *Exercícios Preliminares em Contraponto* (2001).

transformação do II grau da **t**, Hermeto faz ressurgir a Região da **sd** (*Ré* menor). No c.18, a Região da **m** (*Dó* menor) é sugerida com o IVm7 e o $\text{V}(b9b13)$ “disfarçado” de *Abm*. Nesse “disfarce” a fundamental é omitida e só aparecem a nona menor (*Láb*), a terça maior (*Si*) e a décima-terceira menor (*mib*). A análise pode também ser feita na Região da **M**. Notemos que o Am7 do c. 19 inclina-se mais a soar como um VI grau da **M** (*Dó* maior), porém logo depois a **t** (*Lá* menor) é reafirmada pelo IV7 . Os compassos da casa 2 levam à remota Região da **Mmb** (*Eb* maior). Essa finalização pode ser analisada como um caso de Tonalidade Expandida.

4.2.2 Regiões e Regiões Intermediárias em 23 de Junho de 1996

Na peça *23 de Junho de 1996*, parecem existir Regiões Intermediárias e prolongações de harmonias através de sucessões ou de prolongações da mesma fundamental. A Região [**v menor**] (c.10-11) e a Região [**sd/SD**] (c.12-14) funcionam com Regiões Intermediárias ligando a **D** à **M/m**, conforme o esquema abaixo:



O retorno à **t** (*Lá* menor) é feito através da relação entre a relativa **M** (*Dó* maior), com a reinterpretção do VI grau da **M** como I da **t**, introduzido por cadência deceptiva.

4.2.3 Acordes Vagantes em 23 de Junho de 1996

Discute-se aqui a ocorrência de Acordes Vagantes e o uso de suas propriedades de função múltipla. O caso do acorde G257M/E \flat do c. 11, já foi previamente introduzido no tópico 4.2.1. Veremos em detalhe como são desempenhadas as funções específicas de notas e fundamentais nesse acorde. Primeiramente, é importante observar que essa estrutura é introduzida como V grau da Região do **v menor**. Assim, podemos deduzir que esse acorde possui função de V grau (Dominante) na Região do **v menor**. Conseqüentemente, o acorde carrega consigo a sensível tonal desta Região. Assumindo que a função geral desse acorde seja estabelecer, numa função centrípeta, a Região do **v menor**, a sensível tonal (Ré#) deve ser introduzida quase-diatonicamente. Para isso, a nota Ré, sétima de *Mi* menor, deve ser neutralizada. O procedimento de neutralização é ilustrado no Ex.27

The image shows a musical score with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Above the staves are four chord labels: C7M, Em479, G257M/E \flat , and Gm479. The notation includes various note values and accidentals. A dashed rectangular box highlights a specific sequence of notes in the bass staff, illustrating the neutralization of the seventh of the Em7 chord (the note D) to a D# to facilitate a diatonic transition.

Ex.27 – Procedimento de neutralização da sétima menor de Em7 para introdução quase-diatônica da sensível Ré#.

Por outro lado, a função estrutural da Região do **v menor** (*Mi* menor) é de Região Intermediária juntamente com a **sd/SD** (Ré menor/maior). Nesse momento, o acorde estabelecido (B7), deve funcionar como elemento de ligação entre as Regiões **v**

menor e sd/SD, que são Regiões Intermediárias remotamente relacionadas.

Segundo Schoenberg :

As Regiões, e mesmo as tonalidades, cujas Tônicas estejam, entre Si, a uma distância de segunda (maior ou menor) ou quarta aumentada (quinta diminuta), possuem tão pouco em comum que pareceria justificável considerá-las "inapelavelmente remotas", não fosse o fato de um verdadeiro artista ser capaz de superar até mesmo, este obstáculo. Por outro lado, não se deve esquecer de que são comuns as progressões do acorde de Sexta Napolitana ao acorde de Tônica, II – I (ou i), e ao acorde de Dominante, II – V [isto é, progressões de segunda menor e quarta aumentada] (SCHOENBERG, 2004, p.88).

É nesse contexto que o acorde B7 assume a estrutura Vagante, para promover a conexão entre Regiões indiretamente relacionadas. Quando admitimos que o acorde assumiu uma estrutura Vagante, sugerimos que este passe a ser regido por uma das coleções expostas no tópico 3.4.3.1.2, isto é, a *octatônica*, a hexafônica, ou a menor melódica, trazendo para o acorde, com isso, configurações específicas de notas de tensão disponíveis, e correspondências com acordes específicos de outras Regiões. O acorde G257M/Eb do c. 11, assume a configuração de acorde de sexta italiana B7(alt), na Região do **v menor**, e com isso, sua função é transferida para o *bVII* grau (função subtônica) da Região da **sd**, pressupondo, desta forma, a fundamental *Fá*. Dentro da nova Região, o acorde caracteriza-se como acorde de sexta italiana, com sua configuração regida pelo modo *Lídio b7* da coleção menor melódica.

4.2.4 Contextos Tonais em 23 de Junho de 1996

Em 23 de Junho de 1996, podemos identificar a ocorrência de relações tonais associadas aos contextos da Permutabilidade Maior Menor, da Tonalidade Expandida e da Tonalidade Flutuante.

É no contexto da Permutabilidade que o acorde Am7 (c.7) é analisado como IV grau transformado na Região da **D** (*Mi* maior). No c.9, o acorde A#m7(b5), é analisado como acorde emprestado, e por isso é cifrado como (#)IVm7(b5).

Quando uma relação harmônica ultrapassa as relações entre as Regiões, pode estar ocorrendo um caso de Tonalidade Expandida. A relação entre os acordes F7(b5)/Eb e Gm7, nos c. 11-12, pode ser explicada dessa forma. O acorde Gm7 poderia representar o I grau da Região **vmb** (quinto menor da medianta menor abaixada). Assim, o F7(b5)/Eb estaria sob o bVII7 grau dessa Região, que exerce a função de Subdominante. Entretanto, conforme discutido acima, é preferível analisar o trecho que segue a partir do c. 11, na Região da **sd**. Esse é um caso típico de uma relação harmônica que ultrapassa as relações entre as Regiões. Essas relações devem ser analisadas como Tonalidade Expandida, pois se referem a um único acorde que foi tratado como uma Região. BUETTNER (2005) prevê essa relação como clichê de resolução, onde um acorde Dominante resolve um tom acima. O autor baseia essa resolução sob o prisma da

(...) possibilidade de respostas cadenciais em relação às tônicas relativa e anti-relativa, que possuem notas em comum com a tônica, o que possibilita a Dominante original resolver nesses outros dois acordes, além da própria tônica (BUETTNER, 2005, p,18)

Com isso, o acorde Gm7 pode ser preparado pelo Dominante do seu relativo Bb7M, que seria exatamente o acorde F7. Acrescentamos que essa relação caracteriza-se como uma relação de Subdominante, sugerindo uma espécie de cadência plagal *bVII7 – I*. Por outro lado, essa resolução é mais efetiva quando o acorde que adquire a função de *bVII7* configura-se como Acorde Vagante associado ao modo *Lídio b7*⁷¹.

No c. 13, a relação entre os acordes Bbm7 e A7 apresenta outro caso típico de Tonalidade Expandida. O $\forall 7$ (A7) apresenta-se como Acorde Vagante de sexta italiana. Esse acorde possui função múltipla, pois pode assumir a configuração de Eb7(9,13). O acorde Bbm7 provém dos procedimentos de expansão previstos no tópico 3.4.3.2, onde um Acorde Vagante é precedido pelo II grau cadencial de seus correspondentes.

A relação entre os acordes do c. 18 provém do procedimento de expansão chamado *omissão do caminho*, descrito no tópico 3.4.3.2. Aqui, a *progressão* Fm7 Abm7 | Am7 G#7 deve ser interpretada como derivação da *progressão* | Fm7 G7(alt) | Am7 G#7. Nessa cadência deceptiva, o acorde G7(alt) é um Acorde Vagante (Ac. de sexta italiana), de função múltipla, correspondente de Db7. Conforme os procedimentos de expansão, o Acorde Vagante é precedido pelo II grau cadencial de seu correspondente, e depois ocorre a omissão do caminho expandido.

$\begin{array}{c} \nearrow \\ | \text{Fm7 G7(alt)} | \text{Am7 G\#7} | // | \text{Fm7 Db7} | // | \text{Fm7 Abm7 Db7} | // \\ \underbrace{\hspace{1.5cm}} \end{array}$

| Fm7 Abm7 | Am7 G#7 |

⁷¹ Cf. Tópico 3.4.3.1.2

Nos c. 15-19, a Tonalidade comporta-se de forma ambígua entre a **t** e a **M**. Caracterizamos o trecho, por isto, como Tonalidade Flutuante.

4.2.5 Realização da música 23 de Junho de 1996

A conceituação estabelecida por SALZER (1982) sobre estrutura e prolongamento, se aplicada sobre os elementos levantados pela análise schoenberguiana, poderá nos auxiliar na utilização prática dos elementos retirados da análise. Para Salzer, o conceito de estrutura e prolongamento é o principal fator sobre o qual a coerência tonal é baseada. Essa idéia sugere que um organismo musical fundamenta-se sobre uma estrutura que delinea um movimento com direcionamento específico para um centro. Essa base estrutural representa a opção de caminho mais direto percorrido pela idéia musical. Porém, o interesse e tensão de uma peça musical, consistem na expansão, modificação, distorção e elaboração dessa direção básica. Esses efeitos são obtidos através dos diferentes tipos de *prolongamentos*.

A análise schoenberguiana nos trouxe a identificação de diversos elementos, em três níveis, que estavam invariavelmente em um contexto de *sucessão* ou *progressão*. Neste último contexto, assumindo uma função centrípeta ou uma função centrífuga. Procuraremos realizar procedimentos nestes três níveis a partir das implicações da estruturas e prolongamentos.

Nos c. 13-17, a análise nos mostrou um trecho que faz uso da Tonalidade Expandida, Permutabilidade Maior/Menor, uso de Acordes Vagantes e uso de Regiões intermediárias. A Região Intermediária **SD** direciona-se para o I grau da **M**.

A harmonia desse trecho é um prolongamento do IV grau de *Lá*-menor. Além disso, esses acordes foram individualmente prolongados. Com isso, gerou-se uma linha contrapontística cromática, que alcança a terça maior do acorde de *Dó*-maior, no c.16. A linha cromática foi alcançada através do direcionamento das sensíveis dos acordes. O acorde *Bbm7* do c. 13 pode ser visto como um prolongamento do Acorde Vagante *A7*. Esse prolongamento foi obtido através do procedimento de expansão que implica na colocação de um acorde de Subdominante de um dos correspondentes do *A7*. Em seu contexto original, a sétima do *Bbm7* direciona-se descendentemente para a terça do *Eb7*. Com isso, obtemos o movimento descendente da nota *Láb* para *Sol* (sétima do *A7*), que naturalmente descende para a terça do *D7M*. O direcionamento descendente da terça do I grau da **SD** (*D7M*) é justificável, uma vez que essa Região não quer se estabelecer, mas funciona como Região Intermediária. A linha continua seu curso descendente alcançando a sétima do Acorde Vagante *C#7(alt)*, analisado como *IV7* na **SD** e *V7* na **M**, finalmente repousando na terça do *C7M*. Assim, a textura homofônica com os blocos de acordes é substituída por uma voz que se direciona no sentido do discurso e promove, juntamente com a melodia, um contraponto a duas vozes (Ex.28).

The musical score for Ex. 28 consists of two systems. The first system shows a piano accompaniment with a chromatic line in the bass. The chord symbols above the staff are: B \flat m479, A7(#9b13), D7M, C#7(#9b13), C7M, Bm7b5, B \flat 7M, and Gm7. The second system shows a harmonic analysis of the chords. The analysis includes the following symbols and relationships:

- SD (Ré-maior) with a dashed line to V7 and an arrow to I7M.
- t (Lá-menor) with an arrow to bV7 and another arrow to bIII7M.
- M (Dó-maior) with an arrow to V7 and another arrow to I7M.
- IIIm7(b5) (b)II7M
- IV7
- VIIIm7(b5)

Ex.28 – Elaboração de um trecho a duas vozes com a voz inferior traçando uma linha cromática.

No c. 17, a transformação do II grau foi aproveitada para criar uma linha cromática com as notas do baixo. No segundo tempo do compasso, foi gerado por suspensão, o acorde de prolongamento (Gm7) do acorde napolitano (B \flat 7M).

No c. 8, podemos prolongar o acorde F#m7 (IIIm grau), envolvendo-o com Acordes Vagantes. Através dessa análise, o músico poderá enxergar possíveis direções para as vozes de acordo com a transformação analisada, e assim, recorrer simultaneamente à uma suavização e uma sofisticação harmônicas nas mudanças de Região. Além disso, o prolongamento com Acordes Vagantes produz o efeito de suspensão da tonalidade, “realçando”, ou “turvando” as passagens, como se estivéssemos trabalhando com atmosferas, num jogo de luzes e sombras em uma cena.⁷² No Ex.29, a conexão entre o IVm7 (Am7) e o IIIm (F#m7) foi prolongada com

⁷² Essa analogia é usada por Schoenberg ao explicar sobre o uso de acordes provenientes das relações com a subdominante menor. Segundo Schoenberg, com desenvolvimento da harmonia a

a transformação do IVm7 em Acorde Vagante. Esse prolongamento pode ser obtido rapidamente através dos clichês de resolução propostos por BUETTNER (2005)⁷³. Os acordes Dominantes da tônica relativa (D7M) e da anti-relativa (A7M) de F#m, podem lhe oferecer respostas cadenciais. Assim, obtemos os acordes A7 e seu correspondente Eb7, derivados da relativa, e os acordes E7 e B7, derivados da anti-relativa. A partir desses acordes, escolhemos aquele que, com a nota da melodia na voz principal, assegure um Acorde Vagante correspondente às coleções do *Sistema de Correspondência dos Acordes Vagantes*. Com essa rápida “estratégia”, obtemos o acorde Eb7(9, #11), que na análise schoenberguiana é uma transformação do IV grau Am7 no acorde A7(b5)/Eb. Com isso, tiramos proveito de suas possibilidades de direcionamento das vozes, conforme o Ex.28. Depois do F#m, introduzimos o I grau transformado E7(b9,#11,13) para chegar ao A7M, que havia sido prolongado pelo A#m7(b5).

Am479 Eb7(b5) F#m479 Bb7(#9)/D A#m7(b5) A7M

A7(b5,b13) E7(b5,b9)/D P

t Im7
Lá-menor

D IVm7
Mi-maior

IV7(b5)/b5^a IIIm7 I7(b9)/3^a (#)IVm7(b5) IV7M

Ex.29 – Inserção de harmonia Vagante

narrativa requer o uso de recursos capazes de pontuar as partes estruturais de maneira mais rica, de forma que os enlaces entre as partes seja mais fluidos. “Luzes mais penetrantes, sombras mais obscuras: a isso também servem esses acordes mais distantes (SCHOENBERG 1999, p.325).”

⁷³ Cf. Tópico 4.2.4 e BUETTNER (2004, p.17-30).

23 de Junho de 1996

Hermeto Pascoal

Piano

Am4/79 Am7/G Am458/F Dm7/C Bm7(b5) E7(#9b13)

[F7M]

Am4/79 E^b7(b5) F#m4/79 B^b7(#9)/D A#m7(b5) A7M C7M Em4/79 G 257M/E^b Gm4/79

B^bm4/79 A7(#9b13) D7M C#7(#9b13) C7M Bm7b5 B^b7M Gm7 Fm4/79 A^bm4/79

Am4/79 G#7(#9b13) Gm4/79 E^b7M

D7(b5)/A^b

(t) Lá-menor Im7 Im7/7^a bVI7M IVm7/7^a IIIm7b5 V7(b9,b13)

(t) Lá-menor Im7

(D) Mi-maior IVm7 IIIm7 (#)IVm7b5 IV7M

(v menor) Mi-menor bVI7M Im7 V7/3^a bIII7M

(sd) Ré-menor bVII7/7^a IVm7

(SD) Ré-maior IVm7

(SD) Ré-maior V7 I7M

(M) Dó-maior IV7 V7 I7M VIIIm7(b5) IVm7 V7

(t) Lá-menor Im7 IV7(b5)/5^a

(M) Dó-maior VIm7

(Mmb) Mib-maior VII7(b5)/5^a IIIIm7 I7M

FIGURA 5 – Leadsheet editada e analisada da música 23 de Junho de 1996 de Hermeto Pascoal

4.3 A música 9 de Agosto de 1996

48 Rio de Janeiro 9 de Agosto de 1996 Hermeto Pascoal
Sexta-feira Baixo Tabouca.

termina com esta caneta chata -
a) 18: e 11: | tudo de bom sempre
Hermeto Pascoal.
Nina o som sumiu.

MUSICAL E INSTRUMENTAL
CASA MANON S. A.
RUA TROVADOR, 742
SÃO PAULO - BRASIL

FIGURA 6 – Leadsheet manuscrita da música 9 de Agosto de 1996 de Hermeto Pascoal contida no *Calendário do Som* (PASCOAL, 2000, p. 70)

4.3.1 Descrição Geral e cifragem da música 9 de Agosto de 1996

A música *9 de Agosto de 1996* se inicia na Região da **t** (*Ré menor*). No c.4, a cifragem especial de Hermeto (*A45b68/C*) é interpretada como *Dm7(9)/C*, conforme o Ex. 31a. O acorde do c. 7 (*Gm6/A*) pode ser interpretado como um acorde *A7sus(b9)*, conhecido como acorde frígio. O acorde sus é um acorde que de certa forma, sintetiza o movimento cadencial, pois pode ser percebido, no modo Maior, como um *IIm7* com baixo no V grau, conforme Ex.32a. Esse acorde é interpretado como *G7sus*. No modo Menor, teríamos *IIm7(b5)* com o baixo na V, que pode ser interpretado como *G7sus(b9)* – acorde frígio – conforme Ex.32b.

The image displays musical notation for three examples (a, b, and c) comparing special chord voicings with traditional ones. The notation is presented in two systems: a standard staff with treble and bass clefs, and a 'FUNDAMENTAIS' (Fundamentals) staff below it. Example (a) shows the special voicing *A45-68/C* and its traditional equivalent *Dm7(9)/C*. Example (b) shows the special voicing *Bb/A**b**6* and its traditional equivalent *Bb7/A**b***. Example (c) shows the special voicing *Bb458/G 5+7* and its traditional equivalent *E7(b9,b5)/G#*. The *FUNDAMENTAIS* staff shows the root notes for each chord: C, C, and G#.

Ex 31a,b,c – Cifragem especial na música *9 de agosto de 1996* e sua correspondência com a cifra tradicional

Assim, o acorde do c.7 pode ser analisado como *IIm7(b5)*. A cifragem *Bb/A**b**6* representa, conforme Ex.31b, um *voicing* para um acorde *Bb7/A**b***, que como Acorde Vagante, corresponde a *E7(b9,#11)/G#* com a fundamental omitida. Assim pode ser interpretado como uma transformação do II grau.

The image shows a musical score for piano with two systems, labeled 'a)' and 'b)'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Above the treble staff, chord symbols are written: Dm7, Dm7/G, G7sus, Dm7(b5), Dm7(b5)/G, and G7sus(b9). Below the bass staff, corresponding chord symbols are written: IIm7, IIm7/V, V7sus, IIm7(b5), IIm7(b5)/V, and V7sus(b9). The notation includes vertical bar lines separating the measures and a brace on the left side of the piano keyboard.

Ex.32a,b – Acorde sus e sus(b9)

No c. 9, a cifragem $Bb458/G5+7$ (Ex.31c) representa o acorde $Ebadd9/G$, analisado como acorde de Sexta Napolitana sobre o II grau. Desta forma, o trecho dos c. 7-9 parece caracterizar uma *sucessão* gerada pela prolongação do II grau da Região da **t**. Porém, embora todo esse trecho possa ser analisado como prolongação do II grau através de transformações, a continuidade do discurso nos mostra que, no lugar de uma possível (prolongação), pode estar ocorrendo, na verdade, uma *progressão* cujo destino parece ser a Região da Napolitana. O primeiro fator que leva a essa conclusão é a seqüência $Bb7/Ab - Eb$ e $C7/Bb - F/A$ (c. 8-10). Esse trecho parece delinear duas Regiões Intermediárias que se dirigem para a Região da **Np**, no c. 12. Essas Regiões são sempre representadas pelo seu IV grau, e preparadas pelo I grau transformado com quinta abaixada, com baixo na sétima $I7(b5)/7^a$, respectivamente, a **SM** (Sib maior) e a **SubT** (Dó maior). O Ex.33 demonstra a interpretação da cifragem especial de Hermeto para o acorde do c.13.

13 G7/B5+6 G7(b9)/B

Tétrade

G7

B5+6

Intervalos

T

7^a

5^a

3^a

b9

T

3^a

Ex.33 – Interpretação da cifra especial G7/B5+6

Esse acorde é utilizado como Acorde Vagante para conectar as Regiões da **Np** e da **sm**. Nos compassos 15 e 16, a Região **D** (*Lá maior*) antecede o retorno da Região da **t** (*Ré menor*). No compasso 17, ocorre o acorde de Sexta Napolitana sobre o II grau transformado. A música se conclui sugerindo uma Região mais distante, a da **S/T** (*Mi maior*), e este distanciamento continua até a **mS/T** (*Dó# menor*).

4.3.2 Regiões e Regiões Intermediárias em *9 de Agosto de 1996*

A Região da **t** estende-se do c.1 ao c.7. No trecho dos c. 8-11, parece delinear duas Regiões Intermediárias ligando a **t** à Região da **Np**, conforme esquema abaixo. A Região Intermediária **SM** pode ser vista como prolongamento da **t** por serem relativas entre si. A conexão entre a **SM** e a **subT** fez-se através de Acorde Vagantes.

t: I – bVI – I – VI – bVI – V(susb9) (c.1 a 7)

[SM]: † – IV – ‡ (c.8-10)

[subT]: † – IV (c. 9-11)

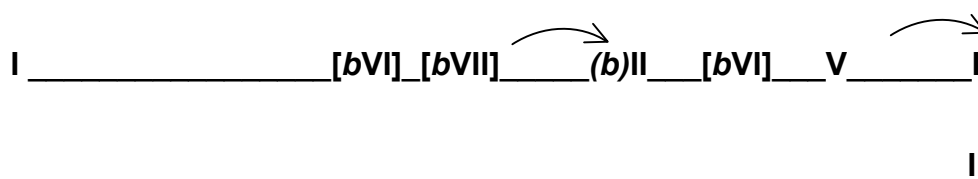
Np: IV – b‡‡7 (c. 12-13)

[sm]: b‡‡7 – I – bIII (c.14)

D: II – I – (b)‡ (Np) (c. 15-16)

casa 1 t:(b)‡ (Np) (c. 17)

casa 2 sT: IV – II – I



4.3.3 Acordes Vagantes na música 9 de Agosto de 1996

O acorde do c. 8 é analisado como transformação do II grau da **t**, de forma que a terça do acorde meio diminuto tenha sido elevada, surgindo aí a substituta cromática *Sol#*, gerando o acorde acorde *E7(b5)/G#*. Com essa estrutura característica de Acorde Vagante, esse acorde é reinterpretado como seu correspondente *Bb7(#11)* e, com isso, promove o redirecionamento do discurso para a Região da **SM**. Aqui a nota substituta cromática ascendente *Sol#* surge como sensível tonal e que é enarmonizada como *Láb*, mudando de direcionamento para descendente e função para sensível modal. No c. 10, o acorde *C7(#11)* é analisado com II grau transformado na Região da **SM** e é reinterpretado como I grau transformado da **subT**. No c. 13, o acorde *G7* é caracterizado como Acorde Vagante derivado da transformação do III grau da **Np** (*Mib-maior*). Sua constituição corresponde ao *bIII* grau transformado da **sm** (*Sib-menor*), *Db7(b9,#11)*, permitindo a transição entre essas Regiões.

4.3.4 Contextos Tonais na música 9 de Agosto de 1996

Em diversos trechos da música *9 de Agosto de 1996*, pode-se perceber a utilização da Permutabilidade Maior/Menor, principalmente pela utilização do acorde napolitano. Nos compassos finais ocorre uma modulação para a **ST**, que pode ser interpretada como repetição do movimento **I – II**, realizado primeiramente entre a **t** e a **Np**, agora extendido à **t** e a **ST**.

4.3.5 Realização da música 9 de Agosto de 1996

Nos c. 5-6 ocorre a utilização do 6[^] grau elevado seguido pelo 6[^] natural. Para Schoenberg, o sexto grau elevado é utilizado para fins cadenciais. Conforme o procedimento da Neutralização o sexto grau elevado deve seguir ao sétimo elevado e este à tônica. Isso pode ser aproveitado no c. 5 para criar uma linha contrapontística diatônica ligando a nota *Lá* à nota *Ré*. Enquanto isso, outra linha cromática é criada no baixo com as notas fundamentais *Si*, *Sib* e *Lá* (Ex.34).

The musical score for piano is in 3/4 time and begins with a circled 't' in a circle. The chords are: Dm479, B^b7M, Dm479, A45b68/C, Bm7b5, B^b6, and Gm6/A. The bass line consists of notes: C, B^b, B, A^b, G, F, E^b, D. The treble line consists of notes: C, D, E, F, G, A, B, C. The score is labeled 'Piano' and 'Ré-menor'.

Ex.34 – criação de duas linhas contrapontísticas

Veremos a seguir, no Ex.35, como tirar proveito da concepção da transformação para obter direcionamentos das vozes transformadas. Como explicado nos tópicos anteriores, o acorde do c.7 é interpretado como sus (*b9*), o que permite que seja interpretado como *IIIm7(b5)* e *V7*. Com isso, a nota do baixo *Lá* desce para *Sol* de modo que se configure o acorde *Em7(b5)/G*. O acorde do c. 8 foi analisado como transformação do *II* grau da *t* através da elevação da terça *Sol* para *Sol#*. Já foi explicado anteriormente que esse acorde configura-se como Acorde Vagante e que, com isso, passa a ser utilizado como *Bb7*. Assim, a nota *Sol#* é enarmonizada como *Láb* e naturalmente segue sua nova tendência de resolução para o *Sol*. Nota-se que o movimento dessa linha foi obtido apenas com os dados extraídos da análise. Daí, pode-se tratar a primeira seqüência de notas *Lá – Sol – Sol#* como uma *resolução indireta*. No c.9, o acorde foi analisado como *II* grau transformado, por alteração da terça. Assim, a nota *Mib* é transformada em *Mi natural*. Mais uma vez, como a configuração do acorde resultante é Vagante, este passa a funcionar como Dominante secundário do *IV* grau da Região **subT**, por transferência de função. Com esse exemplo, podemos notar como elementos conceituados na análise schoenberguiana esclarecem as direções inerentes de determinadas vozes.

Para que se possa obter um direcionamento da(s) voz(es) transformada(s), por meio da própria cifra deve -se observar os seguintes passos: 1) A direção ascendente ou descendente é determinada pela transformação indicada na cifra da Região de origem; 2) Baseado na configuração resultante dessa transformação, deve-se identificar e verificar, através de sua continuação, se houve transferência de função e assim identificar as possíveis direções das vozes. Os Acorde Vagantes costumam alterar o direcionamento da voz.

Gm6/A B^b/A^b6 B^b458/G5+7 C/B^b6 C 458/A5+7
 7
 E7(b5)/G# Bb7(b5)/Ab Ebadd9/G Fadd9/A
 Fund.

(t) V7sus4(b9) [IIIm7(b5)/3^a] II7(b5)/3^a (b)II Np bVII7/7^a bIII7M
 Ré-menor

(SM) Sib-maior I(b5)/7^a IV7M/3^a H7
 (SubT) Dó-maior I(b5)/7^a IV7M/3^a

Ex.35 – Utilização dos direcionamentos das vozes transformadas

No Ex.36, o acorde G7/B é utilizado como Acorde Vagante para conectar as Regiões da **Np** e **sm** como Db7(b5). A nota Ré troca de oitava e assume a posição do baixo já transformada em Réb. Esse movimento, Ré – Réb, suaviza a passagem entre essas Regiões remotas, pois anuncia a Região da **sm**.

12 E^b458/C G7/B B^bm479 D^b7M
 Abadd9/C Db7(b5)
 Fundamentais

(Np) Mib-maior IV7M II7/3^a bIII7/7^a Im7 bIII7M
 (sm) Sib-menor

Ex.36 – Transformação preparando nova Região

O Ex.37 mostra um cromatismo gerado por Permutabilidade Maior/Menor, sendo aproveitado para desenhar uma linha melódica. O acorde Bm7 sofre transformação da quinta mas mantém sua fundamentação com II grau. Desta forma é criada uma linha cromática descendente com o Fá# é transformado em Fá natural dirigindo-se para a nota Mi, quinta do acorde A7M. A continuação da linha é feita na direção contrária através da sensível (Sol#) da região analisada **D**. A sensível conduz à sétima maior do acorde Napolitano seguida pelo Sib, terça menor do acorde cifrado Gm7. Este é analisado como prolongamento do acorde Napolitano.

The image shows a musical score for Ex. 37, consisting of a treble and bass staff. Above the staff, the following chords are indicated: B^bm479, D^b7M, Bm479, Bm7(⁹/_{b5}), A7M, B^b7M, and Gm7. The treble staff begins with a measure marked '14'. The bass staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure. Below the staff, there are several circled annotations: a circled 't' labeled 'Ré-menor', a circled 'sm' labeled 'Sib-menor', and a circled 'D' labeled 'Lá-maior'. Below these are the following chord symbols: Im7, bIII7M, IIIm7, IIIm7(b5), I7M, bVI7M, and IVm7. Dotted lines connect the circled 'D' to the IIIm7 and IIIm7(b5) symbols, and the circled 't' to the bVI7M symbol.

Ex.37 – Cromatismo gerado por Permutabilidade Maior/Menor

9 de Agosto de 1996

Hermeto Pascoal

Piano

1 Dm479 B^b7M Dm479 A45b68/C Bm7b5 B^b6

7 Gm6/A E7(b5)/G# Ebadd9/G Fadd9/A

12 Ab(add9)/C E^b458/C5+7 G7/B B^bm479 D^b7M Bm479 Bm7(⁹/₅) A7M B^b7M Gm7

(t) Ré-menor Im7 bVI7M Im7 Im/7^a VIIm7(b5) bVI7M
 (t) Ré-menor V7sus4(b9) [IIIm7(b5)/3^a] H7(b5)/3^a (b)H Np bVII7/7^a bIII7M
 (SM) Sib-menor I(b5)/7^a IV7M/3^a (subT) Dó-maior I7(b5)/7^a IV7M
 (Np) Mib-maior IV7M (sm) Sib-menor H7/3^a bH7/7^a Im7 bIII7M (D) Lá-maior IIIm7 Hm7(b5) I7M (b)H Np
 (t) Ré-menor VIIm7(b5) bVI7M IVm7
 (t) Ré-menor (b)H Np (ST) Mi-maior IVm7 IIIm7 I7M bVI7M VIIm7

FIGURA 7 – Leadsheet editada e analisada da música 9 de Agosto de 1996

4.4 A música 9 de Junho de 1997

352 Rio de Janeiro, 9 de Junho de 1997 Hermeto Pascoal
Segunda Parte, Baixo Fretado.

Era Maria e bem linda
 e sagitada, mas por um momento
 meiga e cheia de energia. Niva ele.

FIGURA 8 Leadsheet manuscrita da música 9 de Junho de 1997, extraído do *Calendário do Som* (PASCOAL, 2000, p. 374)

4.4.1 Descrição Geral e cifragem em 9 de Junho de 1997

Na música *9 de Junho de 1997*, que inclui casos especiais de interpretação de cifragem, várias Regiões são analisadas dentro do contexto Maior/ Menor⁷⁴. Logo no c.1, interpretamos o acorde G7M como A7sus4 (9,13)/G (Ex.38), e Assim percebemos a *progressão*: I7M ♯7sus/7 VI_m7 IV7M.

The image shows a musical score for two measures. The first measure is labeled 'A7M' and the second 'A7sus4/G'. The treble clef has notes G4 (5J), A4 (3M), and B4 (9). The bass clef has notes G2 (7M) and F2 (F). The second measure has notes A4 (13), B4 (4J), and C5 (9). The bass clef has notes G2 (7m) and F2 (F). Below the staff, a circled 'T/t' indicates the key signature, with I7M and ♯7sus4/7 written below it.

Ex.38 – Interpretação da cifra G7M como A7sus4/G, no c.1 da música *9 de Junho de 1996*

No c. 2 a nota *Ré#*, surge como apojetura, o que permite que a *progressão* continue sendo analisada na Região da **T** (*Lá maior*). Ainda no c. 2, interpretamos o acorde “C7M” como (b)♯7M, emprestado da Região da **t**, caracterizando utilização do recurso da Permutabilidade entre Maior e Menor. O próximo acorde, “C#7M”, surge como uma passagem cromática para o IV grau, “D7M”. Por outro lado, esse mesmo trecho analisado na Região da **D/v-menor** (*Mi maior/menor*), oferece a vantagem de utilização desta Região como intermediária, na conexão com a próxima Região **DMb** (*Sol maior*), pela relação relativa (*Mi menor – Sol maior*). A partir do c.3, com a transição à remota Região da **DMb** (*Sol maior*), Hermeto realiza uma longa cadência

(c.4 e 5) na Região homônima do **vMb** (*Sol* menor) através da Permutabilidade entre Maior e Menor. No c. 6, retoma a **DMb**, (*Sol* maior) e, através dela, alcança a Região do **v-menor** (*Mi* menor). O c. 7, parece delinear um breve retorno a **t**, através do acorde Napolitano “Bb7M”.

4.4.2 Regiões e Regiões Intermediárias em 9 de Junho de 1997

Para melhor compreensão do percurso traçado em 9 de Junho de 1997, dividiremos a análise em três seções. Primeiramente, nos c. 1-6, o discurso se dirige da **T** para a **DMb/vmb**. A partir do c.6, ocorre o retorno da **DMb/vmb** para a **T**.

O deslocamento da **T** para **DMb/vmb** (c.1-6) caracteriza, segundo o QUADRO 13, um movimento para Região da Categoria 2a, Indireta mas próxima. Relação derivada do **v-menor**. A Região **D/v-menor** foi utilizada como Região Intermediária.e para isso tirou-se proveito da relação direta da **D** com a **T** e, por Permutabilidade Maior/Menor, a **D** converte-se em **v-menor**, que deriva a **DMb** por relação de relativa. A nota *Dó#*, no c.3, dificulta a análise pois faz com que o c.3 possa ser analisado tanto na **T** quanto na **SD** e na **DMb** (cf. FIG.8a). Se analisado na **T**, a Região Intermediária **D/v-menor** funcionaria como prolongamento da **T** e a modulação da **T** para a **DMb**, nos c. 3-4, ocorreria de forma mais abrupta. A análise na Região da **D/v-menor** é possível se a nota *Dó#* for percebida como uma emancipação da dissonância. A Região da **SD** também pode ser considerada, pois contém a nota *Dó#* e estabelece conexão com a **DMb** por relação de Dominante. Porém, sua curta duração não justificaria a análise.

⁷⁴ Ver Tópico 3.4.2.

Os c. 4-5 e o primeiro tempo do c.6 delinham claramente uma cadência na **DMb/vmb**. A transição desta Região para a **T** se dá no c. 6, com acordes que, mais uma vez, podem ser analisados tanto na **SD** quanto na **D/v-menor**. O último acorde do c. 6 é analisado na Região do **v-menor** como um E7/D, pelas mesmas razões ilustradas no Ex.36.

1a) T(Lá maior) – [D/v-menor] (Mi maior/menor) – DMb/vmb (Sol maior/menor)

1a) T: I – † – VI – IV – III – bIII (c.1-2)

[D/v-menor]: VI – bVI – † – I – V (c.2)

DMb/vmb: III – † – † – bVII – bIII – bVI – II – V – I (c. 3-6)

I _____ [V/v] _____ bVII (..)

1b) DMb/vmb (Sol maior/menor) – [v-menor] (Mi menor) – T/t (Lá maior/menor)

1b) DMb/vmb: (...) – II – V – I (c. 3-6)

[D/v-menor]: bIII – I (c.6)

T: † – IV – (b)III Np – † (c. 6-7)

bVII _____ [V] _____ I

A segunda seção desta análise de Regiões corresponde ao trecho dos c. 7-13, onde o discurso se direciona da **T** para a **SD**. O c.8 corresponde a um desvio remoto que parece corresponder a uma mera *sucessão* de acordes. Os tempos fortes da linha melódica sugerem um arpejo de *Ebm*. A presença do acorde *Gm7* pode acusar uma possível Região Maior/Menor sobre *Mib*. Assim, o desvio do c.8 será analisado como Região **SMvmb**, fazendo referência à importante Região da **DMb/vmb** da primeira

parte da análise. Como o curso do movimento se dá em direção à Região da **SD**, no c.9, a relação da área tonal do c.8 corresponderia àquela da Napolitana da Subdominante, de forma que, mesmo um desvio tão remoto como o do c.8, uma *progressão* típica do sistema como a cadência Napolitana pode ser aproveitada. A Região da **SD** é estabelecida nos c. 9-11, a partir de onde ocorre o novo retorno à **T** até o c. 13.

2) T (Lá maior) – **[SMvmb]** (Mib maior) – SD (Ré maior) – T (Lá maior)

2) T: IV – bII (Np) – I (c.6-7)

[SMvmb]: II – III – IV – † (c.8-10)

SD: † – VI – IV – V – I – IV – (b)VI (c. 9-11)

T: IV – (b)II(Np) – II – V – I IV – III (c.11-13)

I _____ [bV] _____ IV _____ I
Np

A terceira seção desta análise de Regiões corresponde ao trecho dos c. 13 a 18. Esse trecho pode esclarecer as relações das duas outras partes, se os c. 14-15 forem analisados na Região da **Mb**. Essa relação direta e próxima justifica, teoricamente, a ocorrência das suas derivadas **DMb/vmb**, na primeira parte, e **SMDMb**, na segunda parte.

3) T (Lá maior) – **Mb** (Dó maior) – T

3) T: (...) I – IV – III (c.13)

[Mb]: (b)II – V – (b)VI – † – IV – VII (c.13-15)

T: (b)III – (b)VI – II – V – I (c.15-18)

I _____ [bIII] _____ I

4.4.3 Acordes Vagantes em 9 de Junho de 1997

O c. 10 contém harmonias e melodia que caracterizam uma prolongação do Acorde Vagante “A7(b9,#11,13)”, associado à *coleção octatônica* – situação prevista no Tópico 3.4.3.1. O Acorde Vagante A7 relacionado à escala *octatônica*, passa a corresponder aos acordes C7 – Eb7 e F#7. O acorde Gm7(b5) no primeiro tempo do compasso é o II grau cadencial do correspondente C7. O acorde Em7(b5) do terceiro tempo é o II grau cadencial do correspondente C7. O Ex.39 associa as notas da melodia (pentagrama superior) com as notas da coleção *octatônica* (pentagrama inferior) com os numerais 1 a 8.

Chord symbols above the staff: Gm7(b5), Em7(b5), A7(b9,13), D7M9

Chord symbols below the staff: $\textcircled{\text{SD}}$ Ton Exp Hm7(b5) V7 I7M

Label below the octatonic collection: COLEÇÃO OCTATÔNICA

Ex.39 – Identificação da coleção *octatônica* no c.10 de 9 de Junho de 1997

Essa harmonia, analisada na Região da **SD**, promove o retorno da **T** nos c. 11 e 12. No c. 11, o bVI7M da **SD** é aproveitado como acorde napolitano na **T**. O trecho do terceiro tempo do c. 11 ao primeiro tempo do c. 13 é uma cadência estendida por

prolongamento do II grau, que passa por duas transformações e prolongamento do V7, o qual também passa por duas transformações. No final do c. 12, o acorde “A#m7”, enarmonizado como “Bbm7”, parece ser uma antecipação do próximo acorde, “Db7M”, que é analisado como acorde Napolitano. A justificativa para essa interpretação é a suposição de que o acorde cifrado como “B7M”(c.14), pode ser interpretado como G7(#9,#5)/B, ou seja, um $\forall 7/3^a$, (Ex.40), caracterizando uma *progressão* segundo o modelo II V, em direção ao C7M.

The image shows musical notation for three chords in a key with one sharp (F#). The notation is as follows:

Chord	Treble Clef	Bass Clef
B7M(#11)	7M, #11, 3M, F	F
C#7(9,13)/B	13, 3M, 9, 7m	B
G7(#9,#5)/B	#9, 7m, #5, 3M	B

Below the chords, the word "Fundamentais" is written, indicating the bass clef notes are the fundamentals of the chords.

Ex.40 – Reinterpretação da cifra B7M

Este trecho é analisado na Região da **Mb** (Dó maior). O acorde *Ab7M*, interpolado, faz parte do contexto Maior/Menor. No c. 14, através da Região **Mb**, inicia-se uma cadência retornando à Região da **T**. O movimento de acordes vizinhos do c. 17, parece ser um clichê que é utilizado nos c. 2 e 9.

4.4.4 Contextos Tonais na música 9 de Junho de 1997

Em diversos trechos da música *9 de Julho de 1997*, pode-se perceber a utilização da Permutabilidade Maior/Menor, especialmente na Região **DMb/vmb**. Vários trechos especificados nos tópicos acima e abaixo são característicos de contexto da Tonalidade Expandida.

4.4.5 Realização da música 9 de Junho de 1997

A análise do c. 1 nos permite criar uma linha cromática caracterizada pela transformação da sétima maior do acorde A7M em sétima menor, no segundo tempo, onde a cifragem G7M de Hermeto é analisada como A7/G (Ex.41). A continuação da linha leva ao *Fá#*.

6 A7M9 6 G7M9 F#m7/9 4 D7M9 6 C#m7/9 6 C7M9 6 C#7M9 6 D7M9 4 Bm7/9 A#m7(b5) G7M9

Piano

Lá (T) I7M I7/7 VIm7 IV7M IIIIm bIII7M I7/7 IV7M IIIm7 VIIIm7(b5)

D/v-menor VIm7 bVIm7 VIm7/7a I7/7 Vm7 Ré (SD) VIm7 H7 IV7M Sol IIIIm7(9) bVII7 I7M

Ex.41 – Realização dos c. 1-3 da música *9 de Junho de 1997*

No c.2, as harmonias funcionam como notas vizinhas em torno da terça maior da Região. A linha criada faz o movimento de bordadura dupla para o *Sol#*, que foi

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). The word "Piano" is written to the left of the staves. The score is divided into four measures. Above the first measure is the letter "A". Above the second measure is "A^bm7(♭5)". Above the third measure is "G7M⁶₉". Above the fourth measure is "B^b7M⁶₉". In the bass clef, the first measure contains a chord with notes B2, D3, and F#3. The second measure contains a chord with notes B2, D3, and F3. The third measure contains a chord with notes B2, D3, and F#3. The fourth measure contains a chord with notes B2, D3, and F3. A dashed box labeled "B" is drawn around the notes in the second measure. A dashed box labeled "C" is drawn around the notes in the third and fourth measures. A solid box labeled "A" is drawn around the notes in the first and second measures.

Ex.43 – Ilustração de linhas cromáticas no c. 3 de 9 de *Junho de 1997*

9 de Junho de 1997

Hermeto Pascoal

6 6 4 6 4 6 6 6 4
 A7M 9 G7M 9 F#m 7 9 D7M 9 C#m 7 9 C7M 9 C#7M 9 D7M 9 Bm 7 9

6 4
 A#m7(b5) G7M 9

Piano

Lá (T) I7M I7/7 VIm7 IV7M IIIm bIII7M I7/7 IV7M IIm7 VIIIm7(b5)

D/v-menor
 Mi

VIm7 bVII7M V#II7/7^a I7/7 Ré (SD) Vm7
 (DMb) VIIm7 II7 IV7M
 Sol IIIIm7(9) -VI7 I7M

4 4 6 6 6 4 4 6 4 6
 Cm 7 9 B7(#9,b13) Bb7M 9 Eb7M 9 Am7(b5) 9 D7(#9,b13) G7M 9 Em 7 9 Ebm 7 9 D7M 9

(IIa) IV7M

mi (v-menor) bIII7M Im7 I7/7^a
 Ré (SD) IV7M IIm7
 Sol (DMb) IVm7 -III7
 Sol (DMb) I7M VIm7
 sol (vmb) IVm7 bVII7 bIII7M bVI7M IIm7(b5) V7

6 4 4 4 4 4 6 6
 Bb7M 9 Am 7 9 Fm 7 9 Gm 7 9 A#m 7 9 Ebm 7 9 Bm 7 9 G7M 9 F#7M 9

Lá (T) bIII7M(Np) Im7
 Sol (DMb) bIII7M IIm7 Ré (SD) IIm/ I7 VIm7 IV7M
 Mib (SMvmb) IIm7 IIIIm7 IVm7 Im7

FIGURA 9a – Leadsheet editada e analisada da música 9 de Junho de 1997 de Hermeto Pascoal

2 9 de Junho de 1997

Gm7(b5) Em7(b5) A7(b9,13) D7M⁶ Csus7⁴ B^b7M⁶ Bm7(b5) Esus7⁴ E7(b9,13)

Ré (SD) Ton Exp Hm7(b5) ♯7 Lá (T) IV7M (b)H-Np Hm7(b5) V7sus ♯7
I7M I7M7 ♯I7M

A7M⁶ D7M⁶C#m7⁴ A#m7⁴ D^b7M⁶ B7M⁶ A^b7M⁶ C7M⁶ F7M⁶ Bm7(b5) E7(#9,b13)

Lá (T) I7M IV7M IIIIm7 (b)III7M (b)VI7M Hm7(b5) ♯7
D6 (Mb) -----(b)H(Np) ♯7/3^a (b)VI7M I7M IV7M

A7M⁶ G7M⁶ F#7M⁶ G7M⁶ A7M⁶

Lá (T) I7M I7/7^a I7M

FIGURA 9b – Leadsheet editada e analisada da música 9 de Junho de 1997 de Hermeto Pascoal

4.5.1 Descrição Geral e cifragem em *14 de Novembro de 1996*

A música *14 de Novembro de 1996* se inicia na Região **T** (Dó maior) com um compasso anacrústico contendo o movimento plagal I – IV – I. No c. 1, o acorde cifrado como G4568/E, corresponde ao I grau Cadd9/E. A ele segue-se o II grau transformado, que é prolongado até o c.2, onde retorna à sua configuração diatônica Dm7. A segunda metade do c.2 contém o IV grau, que retorna ao I, no c.3. Os acordes do c.4 são analisados como prolongações do IV grau da **T**. O primeiro, F#m7(b5), como (#)IVm7(b5), emprestado da Região da Dominante; e o segundo, B7(#9,b13), como Acorde Vagante correspondente de F7(#11,13), portanto IV7. Assim, percebemos a repetição da cadência plagal I – IV – I, presente no compasso anacrústico, nos c. 1-2 com interpolação do II grau transformado, e, nos c. 3-4 a prolongação do IV grau com o uso dos recursos Mistura Modal e Acordes Vagantes.

Nos c. 5-6 ocorre uma seqüência de movimentos cadenciais seguindo o modelo IIm7 – V7, que levam a uma modulação. A seqüência parte da Região da **T** (Dó maior) no c.5, passa pela Região da **sd** (Fá menor) no c.6, e leva à Região da **Np** (Ré bemol maior) no c.7, que tem duração muito breve, retornando à Região da **T** (Dó maior) no c. 8.

O movimento do c.8 deve ser visto como uma seqüência de modulações que objetivam a **SM**. Esse movimento é feito através de Regiões Intermediárias ligadas entre si por uma cadência napolitana. Para reforçar esse efeito clichê consideramos o segundo acorde do c.8 (Fm7) como prolongação de Ab7M, acorde Napolitano da Região da **D**. Nos c. 10-11 a tonalidade flutua entre a **SM** e a **DM** e nos c.12-14 flutua entre a **SM** e a **M**. No c.16-17 ocorre o retorno à **T**. A casa dois,

correspondente aos dois últimos compassos funciona como uma codeta que por sua vez apresenta uma cadência Napolitana na Região da **M**.

4.5.2 Regiões e Regiões Intermediárias em 14 de Novembro de 1996

Em 14 de novembro de 1997, o movimento das Regiões pode ser dividido em três seções:

1) T para Np retorno para a T

a) T (Dó maior) – [sd] (Fá menor) – Np (Réb maior) em que a Região da **sd** funciona como Região Intermediária, conectando a T à Np

1a) T: I – IV/ I – # / II – IVm/ I – IV/ ~~IV~~ / IIm – V – Im – IV (c.1-5)

[sd]: IVm – bV# – b#Im – bV# (c.6)

Np: VIm – IIm (c.7)

I _____ [iv] _____ bII (..)

b) Np (Réb maior) – T (Dó maior)

1b) Np: VIm – IIm (c.7)

T: IIm – bVI (c.8)

bII _____ I

2) T (Dó maior) para SM (Lá maior)

- a) T (Dó maior) – [S/T] (Ré maior) – SM (Lá maior) em que a Região da S/T é intermediária, porém, sua relação com a T é mais remota do que sua relação com a SM.

2a) T: IIm – (b)VI (c.8)

[S/T]: (b)II do IV / IV – (b)II / I (c.8-10)

SM: IV – (b)II (c.10)

I _____ [II] _____ VI (..)

3) Sucessões vizinhas em torno da SM (Lá maior)

- a) SM (Lá maior) – [DM] (Si maior) – SM (Lá maior) em que a Região da DM é a mais remota em relação à T, e corresponde ao clímax da peça.

3a) SM: IV – (b)II / (c.10)

[DM]: (b)II / I (c.11)

SM: (b)II / IV – I (c. 12)

VI_[VII]__VI (..)

- b) SM (Lá maior) – [M] (Mi maior) – SM (Lá maior)

3b) SM: IV – (b)II / I – (b)VI / Vim – Im / (b)II do IV / IV – I7/7 (c.12)

[M]: (b)II do IV / IV – (b)II / IIm – IVm (c.13-14)

I _____ [III] _____ VI (..)

4) Retorno da **SM** (Lá maior) para a **T** (Dó maior)

a) **SM** (Lá maior) – **T** (Dó maior)

4a) **SM:** (b)♯ do IV / IV – ♯7/7

T: (b)♯ / I7M – ♯7

VI _____ I

Numa visão geral:

T: [sd]: **Np:** **T:**

T: [S/T]: **SM:**

SM: [DM]: **SM:**

SM: [M]: **SM:**

casa 1 T:

casa2 M:

I [iv] bII I [II] _____ VI _____ [VII] _____ VI [III] VI _____ I
III

4.5.3 Acordes Vagantes em 14 de Novembro de 1996

O acorde cifrado como “B7(#9,b13)” no c. 4, foi analisado como Acorde Vagante. Este acorde foi considerado com prolongação do IV grau, correspondendo, Assim, ao acorde F7(9,#11,13). Porém, o fato de surgir com a cifragem de seu correspondente B7, através do modelo cadencial IIm7(b5) – V7, sugere que a nota substituta Ré# (terça maior de B7), tenha surgido quase-diatonicamente (função centrífuga), produzindo a função específica de sensível ascendente com potencial de resolução na nota Mi. Com a caracterização de Acorde Vagante, a nota Ré# é enarmonizada como Mib (sétima menor de F7), sugerindo que tenha surgido como

substituta cromática (função centrípeta), com movimento em direção à nota *Ré* do próximo acorde.

The image displays a musical score for Example 44, illustrating chromatic substitutions and a wandering chord. The score is written in 2/4 time and consists of three systems of staves. The top system shows the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) with various chords and melodic lines. The second system shows the left hand with a wandering chord (Fundamental) and a chromatic substitution (Cr). The third system shows the left hand with a chromatic substitution (Cr) and a wandering chord (Fundamental). The chords are labeled as follows:

- Chord 1: $F\#m(b5)$
- Chord 2: $B7(\#9, b13)$ (with a 6th degree indicated)
- Chord 3: $Dm7$ and $G7$

The chromatic substitutions are labeled as Qd and Cr . The wandering chord is labeled as $Fundamental$. The chords are also labeled as (T) , $(\#)IVm7(b5)$, $IV7(\#11)$, and IIm .

Ex.44 – Acorde Vagante e substituições cromáticas e quase diatônicas no c.4 da música *14 de Novembro de 1996*

4.5.4 Contextos Tonais em *14 de Novembro de 1996*

A partir do c.8, a música *14 de Novembro de 1996* sofre uma seqüência de modulações muito breves (de apenas um compasso), que são sempre realizadas por uma cadência Napolitana (modelo $bH7M - I$), conforme ilustrado no Ex.45. No c.8, o acorde $Fm7$ funciona como $Ab7M$, dando início à seqüência de cadências Napolitanas. Assim, este acorde é analisado como $(b)H7M$ na Região da **D** (*Sol maior*). Logo depois da cadência, o I grau da **D** (*Sol maior*), é reinterpretado como IV da **S/T** (*Ré maior*). Essa transferência de função⁷⁵ de I para IV grau logo após a cadência Napolitana é repetida até o c. 11, promovendo as modulações **T** (*Dó maior*) – **D** (*Sol maior*) – **S/T** (*Ré maior*) – **SM** (*Lá maior*) – **DM** (*Si maior*).

Chords above the staff: Dm9, Fm9, G7M, Eb7M, D7M, C7M, B7M, Cm7, Eb7M

Chords below the staff: (T/t) IIm7, bVI7M, (D) (b)H7M, I7M, (b)VI7M, (S/T) IV7M, (b)H7M, I7M, (SM) IV7M, (b)H7M, (DM) (b)H7M, I7M

Notes below the staff: Dó maior/menor, Sol maior, Ré maior, Lá maior, Si maior

Ex.45 – Tonalidade Expandida com uso da cadência napolitana nos c.8-11 da música *14 de Novembro de 1996*

⁷⁵ Cf. Tópico 3.3.1.3.

O percurso do trecho compreendido entre o c.8 e o c.11 foi analisado como progredindo da **T/t** para **SM**, através das Regiões Intermediárias **[D]**, **[S/T]**. A Região da **DM** (*Si maior*) determina o clímax desse percurso, como uma espécie de bordadura, pois logo depois retorna para a **SM** (*Lá maior*). A partir deste ponto, a Região da **SM** (*Lá maior*) flutua para a **M** (*Mi maior*), e retorna para a **T** (*Dó maior*), através da **Np** (*Réb maior*). Mais uma vez, todas as modulações são feitas através da cadência Napolitana (Ex.46).

Chords: B7M Cm7 E♭7M D7M B♭7M A7M F7M F#m7(9) Am7(9) Gm7(9) E♭7M D7M G7M D♭7M B♭m7 C7M F7(6,9)

cad. nap. cad. nap. cad. nap. cad. nap.

Fundamental

(DM) Si maior I7M (T/t) Dó maior/menor (b)H7M I7M IV7

(SM) Lá maior (b)H7M do IV IV7M (b)H7M I7M (b)H7M VIIm7 Im7 (b)H7M do IV IV7M

(M) Mi maior (b)H7M do IV IV7M (b)H7M IIIm7 IVm7

Ex.46 – Tonalidade Expandida com uso de cadência Napolitana nos c.11-17 da música *14 de Novembro de 1996*

4.5.5 Realização da música *14 de Novembro de 1996*

Os acordes de sétima da Dominante, na seqüência dos c. 5-6, podem ser realizados como estruturas de Acordes Vagantes, conforme o Ex.47. Procurou-se criar duas linhas em contraponto à melodia de modo que no encontro das vozes fosse gerado uma estrutura Vagante. Sobre os dois primeiros acordes, Dm7 e G7, interpretamos que o G7 deveria formar uma estrutura Vagante semelhante àquela do modo *Lídio b7*. Desta forma, a voz melódica deveria delinear o modo *Sol Lídio b7*. Por outro

lado, esse mesmo modo é encontrado sobre o IV grau de *Ré* menor melódica, e essa compreensão possibilita que nos utilizemos do procedimento de Neutralização para promover o surgimento da décima primeira aumentada (#11) no acorde G7. Após essa nota ser introduzida de maneira quase-diatônica, sua continuação para o próximo acorde Cm7 se dá por via cromática, de modo que a nota *Dó#*, décima primeira aumentada, mude seu direcionamento movendo-se em direção a nota *Dó*. Esse motivo melódico é utilizado em seqüência sobre os próximos modelos II-V7, porém na terceira e quarta seqüência este é executado pela terceira voz.

Dm7 G7(#11) Cm7 F7(#11) Bbm9 Eb7(9,#11) Abm9 D7(#11) Bbm7 Ebm7

Fundamental

Ex.47 – Acordes vagantes na seqüência dos c. 5-6

2

14 de Novembro de 1996

12

D7M B^b7M A7M F7M F[#]m7(9) Am7(9) Gm7(9) E^b7M

(SM) IV7M (b)H7M(Np) I7M (b)VI7M VIIm7 Im (b)H7M(Np) do IV

Lá

(M) (b)H7M(Np) do IV IV7M (b)H7M IIIm7 IVm7

Mi

16

D7M G7M D^b7M B^bm7 C7M F7(6,9) F7M E7M

(SM) IV7M I7/7 (T) Dó (b)H7M(Np) I7M IV7

Lá

(M) (b)H7M(Np) I7M

Mi

FIGURA 11b – Leadsheet editada e analisada da 14 de Novembro de 1996 de Hermeto Pascoal p.2

CAPÍTULO 5 – CONCLUSÕES

Este estudo mostra que é possível as ferramentas da análise harmônica schoenberguiana dialogarem com os procedimentos harmônicos empregados por Hermeto Pascoal nas peças selecionadas do *Calendário do Som*, apontando para uma possibilidade real de interface entre procedimentos e conceitos harmônicos das tradições da Música Erudita e da Música Popular.

Através da análise foi possível fazer observações nos três níveis propostos por Schoenberg: Regiões, Fundamentais e Notas, sendo que as duas últimas constituem partes do acorde. Para a compreensão dos procedimentos e conceitos encontrados na teoria schoenberguiana foi usado como principal referência os estudos de DUDEQUE (1997, 2005) para então, buscar uma adaptação dos universos erudito e popular. Foi necessário optar por determinadas convenções em detrimento de outras, como foi o caso da notação do Campo Harmônico Diatônico e dos acordes transformados (cf. p.40), onde optamos pela proposta de CHEDIK (1986), oriunda da Música Popular. A notação dos acordes transformados recebeu a inclusão de parênteses para indicar as pseudo-alterações nas fundamentais de acordes que, na verdade, são considerados emprestados de outras Regiões. Adotamos também uma simbologia para indicar as propriedades funcionais específicas das notas e fundamentais que, em conjunto com a simbologia básica, fornece informações funcionais com grande detalhamento. Destacamos a relação estabelecida entre o conceito schoenberguiano de Acordes Vagantes e Função Múltipla e o conceito de Escala de Acorde. A partir dessas relações elaboramos o *Sistema de Correspondência dos Acordes Vagantes*, a partir de quatro escalas de uso comum na Música Popular, a *octatônica*, *hexafônica*, e os modos da menor

melódica *Lídiob7* e *Escala Alterada*. Apesar de, muitas vezes, os eventos harmônicos acontecerem simultaneamente, optamos por criar um tópico chamado *Contextos Tonais* para destacar ocorrência de procedimentos como Permutabilidade Maior/Menor, Cadência Enriquecida, Tonalidade Expandida, Tonalidade Flutuante e Tonalidade Suspensa.

A expansão harmônica, como vista na teoria schoenberguiana, foi combinada com a visão de *prolongamento* em SALZER (1982), que apesar de estar mais próximo do pensamento schenkeriano, possui idéias em comum com o pensamento de Schoenberg. O conceito de *prolongamento* de SALZER foi especialmente útil para a abordagem unificada dos três níveis da harmonia destacados por Schoenberg: Regiões, Fundamentais e Notas.

A música de Hermeto Pascoal possibilitou a observação e discussão dos principais conceitos, elementos e procedimentos da teoria schoenberguiana. Acreditamos que isso se deva ao caráter *rapsódico* dessas canções. Especificamente, a música *23 de Junho de 1996* apresentou, segundo o QUADRO 10, movimento de Regiões da Categoria 1 (Direta e Próxima) e 2 (Indireta mas Próxima), com uso de Regiões Intermediárias relacionadas por Permutabilidade Maior/Menor. A música *9 de Agosto de 1996* apresentou segundo o QUADRO 10, movimento de Regiões da Categoria 4 (Indireta e Remota), cujo objetivo principal foi a **Np**. A primeira parte da música *9 de Junho de 1997* apresentou, segundo o QUADRO 9, movimento de Regiões classificado na Categoria 4 (Indireta e Remota), porém segundo o QUADRO 11, esse movimento é classificado na Categoria 2A (Indireta mas Próxima, derivada da **t, sd, v-menor**). O objetivo principal desse movimento foi a Região **DMb/vmb**. A segunda parte apresentou, segundo QUADRO 9, movimento da Categoria 1 (Direta

e Próxima), porém para a conexão das partes foi usada a relação napolitana entre as Regiões. A música *14 de Novembro de 1996* destacou-se pelo movimento a Regiões remotas com o uso seqüencial de cadências napolitanas. Em todas as quatro peças o compositor fez uso de modulações através de acordes vagantes como os acordes de sexta aumentada e expansão harmônica através dos procedimentos de expansão citados no tópico 3.4.3.2. Destacamos o uso da cadência Napolitana nas progressões entre acordes e nas relações entre as Regiões, além dos movimentos cujo objetivo era a própria Região da **Np**. O QUADRO 24 demonstra quais foram as Regiões alvo nas quatro canções selecionadas e demonstra que houve ocorrência de Acordes Vagantes e Cadência Napolitana em todas as quatro canções.

QUADRO 24

Regiões alvo e ocorrências de Acordes Vagantes e Cadência napolitana nas canções selecionadas do *Calendário do Som* de Hermeto Pascoal

	Regiões Alvo	Acordes Vagantes	Cadência Napolitana
<i>23 de Junho de 1996</i>	D ; M	x	x
<i>9 de Agosto de 1996</i>	Np	x	x
<i>9 de Junho de 1997</i>	DMb/ vmb ;	x	x
<i>14 de Novembro de 1996</i>	Np ; SM	x	x

Por outro lado, mesmo que a Região da **Np** tenha sido um alvo recorrente em duas peças, as ligações entre suas respectivas **T** e **Np** se deram de forma diferenciada, com o uso de Regiões Intermediárias traçando rotas harmônicas diferentes. Em *9 de Agosto de 1996* foram usadas as Regiões **SM** e **subT**, e em *14 de Novembro de 1996* foi usada apenas a **sd**. Essa observação remete ao fato de que os processos modulatórios sejam eles audaciosos e vagantes, ou simples e graduais, não tem implicações quanto à distância das Regiões alcançadas em relação à tônica de modo que como o próprio Schoenberg afirma: “O método de análise aqui empregado pode fazer justiça, por um lado, aos compositores cujo âmbito modulatório tem sido menosprezado e, por outro, àqueles que, neste aspecto, são superestimados.” (SCHOENBERG, 2004, p.187).

Acreditamos que essa abordagem, com todas suas ferramentas e procedimentos, oferece a possibilidade de outras interpretações. Porém, lembrando que o propósito dessa abordagem é levantar ferramentas e procedimentos que possam proporcionar uma leitura alternativa para peças do repertório da Música Popular, e ainda, que a *leadsheet* permite essa possibilidade, nos parece legítimo buscar coerências tonais com um embasamento teórico de conceitos estruturais na leitura e compreensão de *lead sheets*, especialmente de compositores populares mais sofisticados, como Hermeto Pascoal.

Os exemplos elaborados nos tópicos com título “Realização da música” são como ensaios sobre a utilização prática das ferramentas da teoria discutida ao longo do trabalho. Embora sua elaboração possa ser considerada como de cunho pessoal, foram desenvolvidas a partir de desdobramentos teóricos vislumbrando a

interdependência entre os três níveis estruturais da harmonia previstos na teoria schoenberguiana: Regiões, Fundamentais e Notas.

Por fim, apesar de nesse estudo, nosso recorte analítico se ater à análise harmônica, acreditamos que os resultados poderiam ser diferentes com um processo analítico completo, tal como previsto na teoria schoenberguiana, ou seja, com o envolvimento também de parâmetros de desenvolvimento temático (cf. DUDEQUE, 2005, p.132-172). Por outro lado, ainda assim, nos parece que o objetivo de unir procedimentos referentes às escolas da Música Erudita e da Música Popular, tenha sido satisfatoriamente alcançado dentro do presente recorte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUETTNER, Arno Roberto von. *Expansão Harmônica: uma questão de timbre*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.
- BORÉM, Fausto ; SANTOS, A. R. C. . Práticas de performance erudito-populares no contrabaixo. Técnicas e estilos de arco e pizzicato em três obras da MPB. *Música hodie*, Goiânia, v. 3, n. 1/2, p. 59-74, 2003.
- CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. *Tudo isso junto de uma vez só: o choro o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal*. 2006. 143 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- CARVALHO, Any Raquel. *Contraponto tonal e fuga: manual prático*. Porto Alegre: Editora Novak Multimedia, 2002.
- CHEDIAK, Almir. *Dicionário de Acordes Cifrados*. 2 ed. São Paulo: Irmãos Vitale S/A, 1984.
- _____. *Harmonia e Improvisação vol. I*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.
- DUDEQUE, Norton, E. *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*. 2002. Tese (Phd). University of Reading (UK), 2002.
- _____. *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*. England: Ashgate, 2005.
- _____. *Harmonia Tonal e o conceito da Monotonalidade nos escritos de Arnold Schoenberg (1874 – 1951)*. 1987. Dissertação (Mestrado em Música) ECA – USP, São Paulo, 1987.
- _____. *Schoenberg e a Função Tonal*, Revista Eletrônica de Musicologia. Dep. Artes da UFPr Vol. 2.1.1997.
- _____. Sobre *Harmonia* de Arnold Schoenberg. Tradução de Marden Maluf, São Paulo: Editora da UNESP, 1999. *Per Musi: Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, v.9, p.114-123, semestral 2004.
- _____. Sobre os Apêndices dos *Exercícios Preliminares em Contraponto* de Arnold Schoenberg. Tradução de Eduardo Seincman, São Paulo: Via Lettera, 2001 *Per Musi: Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, v.9, p.114-123, semestral 2004.
- FARIA, Nelson. *A arte da Improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.

- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da harmonia na música popular: uma definição das relações de combinações entre os acordes na harmonia tonal*. 1995. 174 f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1995.
- GUEST, Ian. - *Arranjo*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- LEVINE, Marc, *The jazz piano book*. Berkeley: Sher Music, CO., 1989.
- LOUREIRO, Eduardo Campolina Viana. *A Disciplina Harmonia nas Escolas de Música: Objetivos e Limites de uma Prática Pedagógica*. 2002. 205 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.
- MEHEGAN, John. *Contemporary Piano Styles, Jazz Improvisation IV*. New York: Watson-Guption Publications, 1965.
- MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MOLINA, Sidney. *Mahler em Schoenberg: angústia da influência na Sinfonia de Câmara n. 1*. São Paulo: Rondó, 2003.
- PASCOAL, Hermeto. *Calendário do Som*. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- _____. *Tudo é Som (All is Sound) The music of Hermeto Pascoal*. Ed. Jovino Santos Neto. Universal Edition, Inc., 2001.
- PERSICHETTI, Vincent. *Twenty-Century Harmony Creative Aspects and Practice*. New York : W. W. Norton & Company, 1961.
- PISTON, Walter. *Harmony*. London:Victor GollanczLtd, 1982.
- RODRIGUES, Kézia Decotè. *Oito pianistas da Música Popular Instrumental Brasileira*. Rio de Janeiro, 2006, Dissertação (Mestrado em Musicologia) Universidade Estadual de Rio de Janeiro.
- SALZER, Felix. *Structural Hearing, Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications. 1982 [1952].

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf . São Paulo: Editora UNESP, 1999 [1911].

_____. *Theory of Harmony*. Trad. Roy E. Carter. London: Faber & Faber, 1978. Reprinted 1986 [1911].

_____. *Tratado de Armonia*. Traducción y prologo de Ramon Barce .3 ed. Madrid: 1974 [1911].

_____. *Structural Functions of Harmony*. Ed. Leonard Stein. New York: W. W. Norton & Company, 1969 [1954].

_____. *Funções Estrururais da Harmonia*. Trad. Eduardo Seincman, Ed. Leonard Stein. São Paulo: Via Lettera, 2004 [1969].

_____. *Exercícios Preliminares em Contraponto*. Trad. Eduardo Seincman, Ed. Leonard Stein. São Paulo: Via Lettera, 2001 [1963].

_____. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman, 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993 [1967].

_____. *Style and Idea, Selected Writings of Arnold Schoenberg*, Trans. Leo Black, Ed. Leonard Stein. Berkeley and Los Angeles:University of Califórnia Press, 1984 [1975].

_____. *Cartas*. Trad. Angel Fernando Mayo Antoñanzas, Ed. Erwin Stein. Madrid: Turner Musica, 1958.

_____. *Models for beginners in composition: syllabus and glossary*. New York: G. Schirmer, 1943.

_____. *Models for beginners in composition: music examples*. New York: G. Schirmer, 1943.

TINÉ, Paulo José de S. *A Harmonia no Contexto da Música Popular – Um Paralelo com a Harmonia Tradicional*. *Revista Internacional VIDETUR-LETRAS* 6. Editora Mandruvá, 2002. Disponível na Internet : <www.hottopos.com/vdletras6/TINÉ.htm>.

TRAGTENBERG, Lívio. *Contraponto: Uma Arte de Compôr*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

WEBERN, Anton. *O caminho para a música nova*. Trad. Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984.

ZAMACOIS, Joaquin. *Tratado de Harmonia*. Livro III. Barcelona: Labor, 1993.