

**A CANÇÃO 23 DE JUNHO DE 1996,
DO CALENDÁRIO DO SOM, DE HERMETO PASCOAL,
SEGUNDO O CONCEITO DE MONOTONALIDADE DE SCHOENBERG**

Fabiano Araújo (UFMG)
fabianoaraujo@mail.com
Fausto Borém (UFMG)
fborem@ufmg.br

Resumo

Abordagem analítica da canção *23 de Junho de 1996* do livro de partituras *Calendário do Som* do compositor popular e multi-instrumentista Hermeto Pascoal, através do conceito de monotonalidade desenvolvido por Arnold Schoenberg. São discutidos elementos da *leadsheet* manuscrita do compositor utilizando-se os elementos “regiões harmônicas”, “transformações”(acordes alterados), “acordes vagantes”, “tonalidade expandida” e “procedimentos modulatórios” apresentados por Schoenberg no livro *Funções Estruturais da Harmonia*. Apresenta edição da *leadsheet* de *23 de Junho de 1996*.

Palavras-chave: Hermeto Pascoal, Arnold Schoenberg, monotonalidade, *Calendário do Som*, análise musical.

Abstract

Analysis of the song 23 de Junho de 1996 (June, 23, 1996) from the songbook Calendário do Som by Brazilian popular composer and multi-instrumentalist Hermeto Pascoal, through the concept of monotonicity developed by Arnold Schoenberg in his book Structural functions of Harmony. Elements of the leadsheet manuscript are discussed within the perspective of “harmonic regions”, “transformations”(altered chords), “vagrant harmonies”, expanded tonality” and “modulation procedures. It includes an edition of the leadsheet of 23 de Junho de 1996.

Keywords: Hermeto Pascoal, Arnold Schoenberg, monotonicity, *Calendário do Som*, musical analysis.

1. Introdução

Esse artigo busca integrar práticas da música popular e erudita, e apresenta o resultado parcial de uma pesquisa cujo objetivo geral é a aplicação de conceitos da análise harmônica schoenberguiana na compreensão de obras do repertório da música popular, cujos procedimentos harmônicos e melódicos não são prontamente explicáveis pela análise funcional usada comumente na música popular. Para isso, foi selecionada a canção *23 de Junho de 1996* do livro de partituras *Calendário do Som* de Hermeto Pascoal, devido à diversidade de caminhos harmônicos percorridos por Hermeto Pascoal em função desta peça, característica marcante de suas composições. O ponto de partida para essa abordagem foi a possibilidade de, através do conceito de monotonalidade de Arnold Schoenberg, apresentado no livro *Structural Functions of Harmony*, discutir procedimentos que permitam uma compreensão harmônica de detalhes e do conjunto da peça. Esses procedimentos incluem os conceitos schoenberguianos de “regiões”, “transformações”, “acordes vagantes”, “modulação”, e “condução de vozes”. Na discussão da análise procuramos, sempre que possível, relacionar esses procedimentos a elementos e conceitos da teoria de harmonia comum na música popular.

2. As *leadsheets* e a simbologia das cifras de Hermeto Pascoal

Uma prática muito particular da música popular é a grafia das composições por meio da chamada *lead sheet*, 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 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 de música popular apresentada por Almir Chediak em *Harmonia & Improvisação Vol I* (Chediak, 1986).

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.

Hermeto não colocou títulos específicos nessas obras e, por isto mesmo, as mesmas serão daqui em diante referenciadas pela data em foi composta. Observa-se ainda que Hermeto incluiu nas *lead sheets* fragmentos textuais (“amigos”), comentários (“Viva o som. Tudo de bom sempre”; “A vida só é linda porque estamos todos sempre juntos”) ou, ainda, o horário de término da peça (“Terminei à [sic.] 0 HORA 47 min”), como mostra o Ex.1 (PASCOAL, 2000:23), que é o objeto do presente estudo,

Handwritten musical score for "Música Escrita no dia 23 de junho - 1996" by Hermeto Pascoal. The score is written on a single staff with a 3/4 time signature. It includes a melody line with notes and rests, and a bass line with chords and figured bass notation. The chords are written in a shorthand style, such as "A-479", "A-", "A458", "D-", "B-5-", "E9+", "A-479", "F#-479", "A#-5-", "A7+", "C7+", "E-479", "G257+", "C-479", "B-479", "A9+", "D7+", "E#9+", "C7+", "B-5-", "B7+", "G-479", "F-479", "A#479", "A-479", "G#9+", "G-479", "E7+", "E#7+", "E#7+", "E#7+". The score is annotated with "Rio de Janeiro, 23 de Junho - 1996", "Hermeto Pascoal - Domingos", and "Terminei à: 0 HORA 47 min". At the bottom, there is a handwritten note: "A vida só é linda porque estamos todos sempre juntos."

Ex.1- *Lead sheet* manuscrita da canção 23 de junho de 1996 de Hermeto Pascoal.

Em *23 de junho de 1996*, podemos perceber que os acordes menores são sempre cifrados com a numeração 4 7 9. Esses números significam as notas extras que podem ser agregadas à formação básica do acorde menor, tendo a sua escala como referência. Assim, ao acorde de Lá menor no c.1 podem ser adicionadas a 4ª justa (Sol), a 7ª menor (Dó) e a 9ª Maior (Mi), com o mostra o Ex.2a.

The image shows five musical examples (a-e) of chords in a grand staff (treble and bass clefs).
 a) A-749: Treble clef, notes A2, C3, E3, G3, B3, D4, F4, A4. Bass clef, notes A2, C3, E3, G3, B3, D4, F4, A4. Fingerings: 9M, 7m.
 b) B-5-: Treble clef, notes B2, D3, F3, A3, C4, E4, G4, B4. Bass clef, notes B2, D3, F3, A3, C4, E4, G4, B4. Fingerings: b5, 3m, 7m.
 c) E 9+ 13-: Treble clef, notes E2, G2, B2, D3, F3, A3, C4, E4, G4, B4, D5, F5, A5. Bass clef, notes E2, G2, B2, D3, F3, A3, C4, E4, G4, B4, D5, F5, A5. Fingerings: b13, #9, 7m, #3M.
 d) A458/F6: Treble clef, notes A2, C3, E3, G3, B3, D4, F4, A4. Bass clef, notes A2, C3, E3, G3, B3, D4, F4, A4. Fingerings: 8, 5j, 4j, 1.
 e) G257M/Eb: Treble clef, notes G2, B2, D3, F3, A3, C4, E4, G4. Bass clef, notes G2, B2, D3, F3, A3, C4, E4, G4. Fingerings: #7M, 5j, 1, 2M.

Ex.2 (a, b, c, d, e) - Montagem de acordes a partir da simbologia de cifragem de Hermeto Pascoal

No c.5, há um acorde de Si meio diminuto, indicado por **B-5** (Ex.2b), ou seja, acorde menor com quinta diminuta e sétima menor. No c.6 está um acorde de sétima menor com 9ª aumentada e 13ª menor (Ex.2c). Sobre esse acorde, encontramos em glossários de *song-books* editados nos Estados Unidos como *The New Real Book vol. 1*, uma tabela indicando que um acorde maior cifrado com 13, deve ser interpretado como um acorde de sétima menor, em que a indicação do símbolo 7 é dispensada. Essas cifragens indicam as notas do acorde e as notas disponíveis para serem acrescentadas a ele. Já no c.3, Hermeto utiliza um tipo de cifragem bastante incomum: **A458 / F6**. Essa simbologia diferente das apresentadas anteriormente, mostra uma preocupação de Hermeto em indicar o *voicing*ⁱ do acorde e que nos permite montar uma estrutura com uma sonoridade bem especial tanto do ponto de vista harmônico quanto timbrístico, pois estreitamente entre as notas gera uma formação muito próxima de um *cluster*ⁱⁱ. A parte do denominador desta cifragem, **A458** indica a seqüência vertical de notas ascendentes Lá – Ré – Mi – Lá. A parte inferior da cifragem, **F 6**, indica a seqüência ascendente de notas Fá – Ré (Ex.2d). Em outras palavras, esse acorde equivale a um acorde de Fá maior com 6ª e 7ª maior, ou seja, **F7M(6)**, mas cujo *voicing* é especificado na própria notação particular de Hermeto. Seguindo o mesmo raciocínio, é demonstrada (Ex.2e) a montagem da cifra **G257M / Eb** do c.11. No próximo tópico discutiremos a significação harmônica desse *voicing*.

3. Análise Harmônica da canção *23 de junho de 1996* de Hermeto Pascoal

“Regiões”, segundo o conceito de *monotonalidade*, é assim apresentado por Schoenberg:

O conceito de Regiões é uma consequência lógica do princípio de *monotonalidade*. De acordo com esse princípio, toda digressão do tom é considerado como parte da tonalidade, podendo estar direta ou indiretamente próximo a ele ou distantemente relacionado. (Schoenberg,1969:19)

Assim, as progressões harmônicas em uma peça, ou seção de uma peça, estariam compreendidas em apenas uma tonalidade. Um trecho que normalmente poderia ser considerado como pertencente a outra tonalidade seria considerado apenas uma “região” de contraste harmônico dentro desta mesma tonalidade. As “regiões” são apresentadas por meio de símbolos (Ex.3), de modo que indiquem suas respectivas relações com a **Tônica**.

Abreviações das Regiões (Exemplos em Dó)	
{ T }- Tônica (<i>Dó Maior</i>)	{ dor }- Dórico (<i>Ré menor</i>)
{ D }- Dominante (<i>Sol maior</i>)	{ S/T }- Supertônica (<i>Ré maior</i>)
{ SD }- Subdominante (<i>Fá maior</i>)	{ Mb }- Mediante maior abaixada (<i>Mib maior</i>)
{ t }- Tônica menor (<i>Dó menor</i>)	{ SMB }- Submediante maior abaixada (<i>Láb maior</i>)
{ v menor }- Quinto menor (<i>Sol menor</i>)	{ mb }- Submediante menor abaixada (<i>Láb menor</i>)
{ sm }- Submediante menor (<i>Lá menor</i>)	{ MM }- Mediante maior da mediant maior (<i>Sol# maior</i>)
{ m }- Mediante menor (<i>Mi menor</i>)	{ SMM }- Submediante maior da mediant maior (<i>Dó# maior</i>)
{ SM }- Submediante maior (<i>Lá maior</i>)	{ mM }- Mediante menor da mediant maior (<i>Sol# menor</i>)
{ M }- Mediante maior (<i>Mi maior</i>)	{ smM }- Submediante menor da mediant maior (<i>Dó# menor</i>)
{ Np }- Napolitana (<i>Réb maior</i>)	

Ex. 3 – Abreviações das Regiões, demonstradas em *Funções Estruturais da Harmonia*. Trad. de Eduardo Seincman (Schoenberg, 2004:38)

23 de junho de 1996 começa na região da **Tônica menor** de Lá (c.1-7) (veja a análise harmônica completa na *leadsheet* ao final do artigo), seguida pela região da **Dominante** (Mi maior), através da re-utilização do I grau de Lá menor, que passa a assumir a função de IV grau transformado de Mi maior. No c.10, acontece uma transição da região da **Dominante** para a região do **v menor** (Mi menor). Essas possibilidades de transição são discutidas no capítulo “Permutabilidade entre Maior e Menor” (Schoenberg,1969:51; 2004:73).

Seguem os acordes **bVI7M** e **Im7** desta mesma região. No c.11, a cifra **G257M/Eb** (Ex. 4a) poderia ser interpretada como um acorde de **B7 (#9,b13)/D#** com a fundamental omitida, 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*.

The image shows three musical examples labeled a), b), and c).
 a) Shows a chord G257M/Eb in treble clef with a bass line. The chord is a major triad with a 2nd, 5th, and 7th degree.
 b) Shows a chord B7(#9,b13) in treble clef with a bass line. The chord is a dominant 7th with a 9th and a flat 13th. A '5' is written above the treble staff and a '7' below the bass staff. A '1' is written below the bass staff.
 c) Shows a sequence of chords: Em7, B7(#9,b13), F7(#11,13), and Gm7. The first three chords are in treble clef, and the last is in bass clef. The bass line shows a descending line of notes: E, D, C, B, A, G, F, E.

Ex.4 (a, b, c) - Análise de uma “região” da canção *23 de junho de 1996* de Hermeto Pascoal

Ao ser interpretada como *Mib* essa nota assume um direcionamento descendente, oposto ao Ré#. Isso nos permite interpretar esse acorde como **F7(#11)**, acorde que possui o mesmo trítano de **B7**ⁱⁱⁱ. A nota Fá#, neste novo contexto, desempenha o papel de nota de passagem (Ex.4c). Nota-se que o acorde **B7** surge naturalmente como Dominante do **v menor**, e sua continuação em direção ao acorde de **Gm7**, sugere que o mesmo assumiu momentaneamente a função de subdominante como o **bVII7** grau de Sol menor, caracterizando esse acorde como acorde vagante (Ver explicação mais abaixo). 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”^{iv}. Uma possível explicação deste acorde em relação ao centro tonal de Lá seria como **sdsd** (Subdominante menor da Subdominante menor). Entretanto, de acordo com a classificação das relações entre as regiões, esta seria considerada indireta e remota (Schoenberg,1969:69). A esse respeito, o próprio Schoenberg (1969:76) 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 regi-

ões para efeito de análise, em muitas situações seu efeito funcional é apenas passageiro e temporário. (Schoenberg, 1969:76)

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 Subdominante menor (Ré menor). Através da “Permutabilidade entre os Modos Maior e Menor” (Schoenberg,1969:51) esse acorde é aproveitado para trazer à tona a região da Subdominante (Ré maior). No c.15, o **VII7(alt)** da região da Subdominante pode ser caracterizando com um acorde “vagante”, mais conhecido na teoria tradicional como acorde de 6ª aumentada (Zamacois,1993) e na teoria da música popular como **subV7** (Substituto da dominante). Este acorde é aproveitado para a reapresentação da região da tônica menor de Lá como um acorde de 6ª aumentada sobre o *b*VII grau, ou seja **G7(b5)/b5**. Analisamos esse trecho também na região da Mediante maior (Dó Maior). No c.17, através do processo de “transformação” (Schoenberg,1969:35) do II grau da tônica menor, Hermeto faz ressurgir a região da Subdominante menor . No c.18, a região da mediante menor (Dó menor) é sugerida com o **IVm7** e o **V(b9b13)** “disfarçado” de **Abm**. Nesse “disfarce” a fundamental é omitida e só aparecem a 9ª menor(láb), a 3ª Maior (si), e a 13ª menor (mib). A análise é feita também na Região da Mediante Maior. Notemos que o Am7 do c. 19 inclina-se mais a soar com VI grau da Mediante Maior (Dó maior), porém logo depois é reafirmada pelo VII7(alt). A música termina na remota região da Mediante da Mediante Menor Abaixada (Eb maior). Essa finalização pode ser analisada como um caso de Tonalidade Expandida. O Ex.5 sintetiza as “Regiões” percorridas por Hermeto Pascoal em *23 de junho de 1996*.

<p style="text-align: center;">{t} - {D} - {v menor} - {sd} - {SD} - {m} - {t} {Mmb}</p>
--

Ex.5 - Percurso das “regiões” harmônicas em *23 de junho de 1996* de Hermeto Pascoal

Os “acordes vagantes” são uma categoria especial de acordes que podem assumir a função de vagar ou transitar livremente sobre diferentes regiões harmônicas, graças à flexi-

bilidade 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,1978:195). 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. Em *23 de junho de 1996* identificamos o acorde de sexta aumentada no c.11, e no 15.

4. Conclusão

A análise de *23 de junho de 1996* de Hermeto Pascoal permitiu reconhecer os procedimentos descritos por Schoenberg dentro do seu conceito de *monotonalidade*, e pode servir de base para uma interpretação mais bem fundamentada da *leadsheet* desta canção. Os elementos revelados nesta análise confirmam o grau de sofisticação esperado na música de Hermeto Pascoal enquanto compositor, ao mesmo tempo em que provê dados para que o intérprete possa, a partir de suas particularidades harmônicas, planejar sua construção de texturas e *voicings*, assim como uma utilização mais sofisticada das nuances de dinâmica, andamento e articulação. Finalmente, espera-se que este estudo possa contribuir na compreensão de obras situadas nas fronteiras entre os estereótipos das músicas erudita e popular e, quiçá, possa servir de modelo para a abordagem de outras obras e de outros compositores.

5. Referências Bibliográficas

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.

PASCOAL, Hermeto. Calendário do Som. São Paulo: Editora Senac, 2000.

PERSICHETTI, Vincent. Twenty- Century Harmony Creative Aspects and Practice. New York : : W. W. Norton & Company, 1961.

SCHOENBERG, Arnold. Harmonia. Tradução de Marden Maluf . São Paulo: Editora da

Unesp,1999 [1911].

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

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

_____. Funções Estruturais da Harmonia. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004 [1969].

_____. Exercícios Preliminares em Contraponto. Editado por Leonard Stein; tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2001 [1963].

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

23 de Junho de 1996

Hermeto Pascoal

Piano

[B7(#9,b13)/D#]

Interpretação na I

Tonalidade expandida

Tonalidade expandida

*Hermeto Pascoal Tonalidade expandida

ⁱ *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.

ⁱⁱ Acordes com predominância de intervalos de segunda são denominados *clusters*. (Persichetti, 1985: 126)

ⁱⁱⁱ 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 a distancia de um trítone, essas sensíveis trocam de lugar. Por exemplo, nos acordes B7 e F7, a 3ª M (ré#) de B7 é enarmônica da 7ª m (mib) de F7.

^{iv} 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).