

Harmonia Tradicional, Harmonia Funcional e Música Popular: uma reflexão motivadora

Antonio Guerreiro de Faria
UNI-RIO
e-mail: aguerreiro@imagelink.com.br

Sumário:

Uma vez que a música popular, com seus enfoques particulares, vem tomando lugar nos currículos das Universidades e exigindo uma mudança dos enfoques tradicionais da disciplina, o autor diagnostica alguns problemas examinando fundamentos de arranjo na música popular, procurando sinalizar para uma possível resolução dos problemas através de uma reflexão motivadora.

Palavras-Chave: Harmonia, Música popular, Arranjo.

Mais recentemente, com a entrada dos cursos de Música Popular na Universidade e com sua conseqüente absorção nos currículos de Bacharelado, torna-se pertinente uma reflexão por parte dos professores que lecionam a disciplina Harmonia e de uma conseqüente avaliação dos parâmetros que a tem regulado. Aqui não se trata de traçar uma breve história da disciplina desde os “harmonistas” do Conservatório de Paris até os dias de hoje, para que desta forma se possa contextualizar seu assento nas Universidades e cursos regulares de música. Trata-se antes de mais nada de refletir sobre as realidades que cercam a prática, neste país, da disciplina nos dias que correm. Estes últimos, são dias de contínua movimentação transformadora das realidades musicais: queda do público de música de concerto, queda acentuada dos valores advindos da cultura européia, ascensão e valorização da cultura de mídia, depreciação da cultura de elite em detrimento de uma valorização da cultura popular nacional ainda em plena efervescência transformadora, uma onda generalizada de processos de fusão entre música de concerto¹ e música popular e mais outras tantas manifestações herdadas da cultura e da contracultura americana que já vão sendo estudadas, monitoradas e analisadas pelas etnomusicologias e musicologias dos dias atuais

O que aqui se pretende é uma série de reflexões sobre a realidade da disciplina, que se continuar nos moldes prescritos por regras draconianas de condução de vozes e escolha de função, representará brevemente, uma peça de museu, em vez de um treinamento sólido para a prática da composição e do arranjo.

A realidade com a qual um professor de harmonia se defronta nos dias que correm, passa, antes de mais nada, por uma tendência arraigada para a verticalização excessiva do tecido musical, produto acabado das possibilidades do violão, que é o instrumento preferido pela grande maioria dos que se destinam à prática do arranjo popular. Este último, se condiciona quanto a condução de vozes, às técnicas “seccionais” já prescritas por Arthur Lange (1927), Gordon Delamont (1967), ou Nelson Riddle (1985), manuais que são conhecidos por estas plagas. Parecem de nada adiantar as ponderações de Nelson Riddle no capítulo “Music for films” de seu livro de arranjo denominado “Arranged by Nelson Riddle” quando diz que:

Os grandes mestres da música de filmes tais como Franz Waxman, Victor Young, Bernard Hermann e Miklos Rosza, não obtiveram seus méritos apenas porque possuíam laços culturais com a Europa. Estas raízes européias implicaram em um profundo embasamento em harmonia, teoria, e contraponto iniciados ainda na infância, o que denota uma preparação

¹ Por música de concerto, entenda-se a música “erudita” de tradição européia, presente nas salas de concerto.

total para a composição de música de concerto (Riddle, 1985, p.163, em tradução do autor deste estudo).

Na verdade, os processos de condução de vozes usados nas *big bands* americanas passam pela *seccional harmony* prescrita nos livros de arranjo americanos, desde o livro de Arthur Lange²(1927), até os mais recentes. A polifonia que se desenrola nos Corais de Bach, base do estilo contrapontado dos Baixos e Cantos dados nos cursos de Harmonia, é praticamente ignorada nos manuais norte-americanos de música popular, pois os americanos forjaram uma linguagem própria, um padrão cultural na música que foi absorvido em pouco tempo por quase todas as culturas graças à sua difusão pelos meios de comunicação. O mesmo acontece com os manuais de arranjo brasileiros, formatados nos padrões americanos. Estes padrões podem ser descritos como uma textura harmônica sem nenhuma independência entre as vozes.

O manual de Arthur Lange, bastante minucioso, enfoca as seções da orquestra de dança americana dividido-as em *Rythmic Unit*, *Saxophone Unit* e *Brass Unit*. Por essa época, nos anos 20 orquestrava-se para uma banda padrão de um violino, três saxofones, dois trompetes, um trombone, com a seção rítmica constituída por um piano, um banjo-tenor, contrabaixo ou tuba e bateria da época (bumbo com pedal, um tom-tom, uma caixa, um prato, um contratempo e um gongo...). Disto se depreende que uma seção básica de três saxofones era a espinha dorsal da orquestra de dança; por isso talvez, o livro de Lange aborde o Dueto de metais e o Trio de saxofones como elementos básicos e formadores das disposições orquestrais para a música popular americana da época.

No livro de Lange, cuja 1ª edição data de 1926 tendo sido feitas pelo menos dez edições no total, são relacionadas quatro disposições harmônicas para o Trio de saxofones³: *Concert Trio* na qual as três partes possuem o mesmo ritmo, *Semi concerted*, na qual uma ou duas partes são escritas em ritmo diferente, *Counter Trio* na qual uma ou duas partes possuem ritmos completamente diferentes, e *Inverted Trio* na qual a melodia é conduzida pela voz intermediária ou na 3ª voz abaixo.

Estas possibilidades se ampliaram com o aumento progressivo do número de instrumentos nas diferentes “Unidades” porém mantendo as mesmas disposições. Nos tempos de Glenn Miller, já na década de 40, cinco saxofones (dois altos, dois tenores e um barítono) e mais um clarinete formavam a seção de madeiras, e mais dois trompetes e três trombones se incorporaram à massa orquestral somando-se quatro trompetes e quatro trombones ao grupo original de três metais denominado por Lange the Brass Unit. A orquestra de Glenn Miller possuía ainda o recurso de dobrar com um clarinete as melodias do 1º alto à oitava, fabricando assim o *Glenn Miller sound* que se tornou marca registrada por todas as décadas subsequentes. É preciso que se diga que o mesmo procedimento era recomendado por Arthur Lange, ao dobrar oitava acima com o violino a melodia do “*lead*”; Glenn Miller adaptou, substituindo o clarinete pelo violino.

Glenn Miller também escreveu seu livro de orquestração⁴ (Miller, 1947), mais sucinto que o de Lange, mas com as mesmas possibilidades e procedimentos de movimento direto, porém são introduzidos acordes de sétima e nona no quarteto, o que enriquece sobremaneira as possibilidades de tensão harmônica produzidas pela orquestra. Desta forma, quatro e, às vezes, cinco vozes passam a se movimentar paralelamente criando uma massa orquestral poderosa, que impulsiona a dança ao vivo e que foi assimilada pelas orquestras de Jazz quanto à formação dos naipes e quanto à condução paralela das vozes.

Os processos de condução paralela advindos da música de concerto, encontraram nas formas de música de dança americana, uma seara farta para sua difusão através das *Dance*

² Lange, Arthur *Arranging for the modern dance orchestra*, Robbins Music Corp, 1927, N.Y.

³ Lange (1927), p.80

⁴ Miller, Glenn *Glenn Miller's Method for Orchestral Arranging*, Mutual Music Society Inc, 1947, N.Y. [Compositor, arranjador e *band leader* (1901-1945)]

Orchestra americanas. Com a ausência de um tecido polifônico, o tecido harmônico sustenta e destaca a melodia principal. Como não há linhas polifônicas a competir com a melodia conduzida pelo primeiro solista de cada naipe, a melodia torna-se rapidamente fixada nos ouvidos do ouvinte. Ao ser conduzida pelos líderes de naipe diz-se então que a melodia está no *lead*. As disposições orquestrais tradicionais de imbricação, encaixe, superposição e elisão foram assimiladas pelas orquestras que produziram arranjos complexos, com dinâmica e articulação delineando o fraseado. Quando há contraponto, este se faz contrapondo blocos em Trio, Dueto ou Quarteto que formam comentários ao bloco melódico principal. Na verdade, trata-se de contraponto resultante à duas vozes com dois blocos de três ou quatro sons que se contrapõem. Desta forma o conceito de harmonização se transforma produzindo acordes inteiros que atuam como passagem, apojatura, bordadura, antecipação e escapada contra uma base harmônica constituída por acordes com um ritmo harmônico mais lento que o de um Coral de Bach feito em semínimas, por exemplo. O efeito obtido por esse complexo é bastante funcional pois permite uma difusão clara da linha melódica, sem as ramificações apresentadas pela polifonia (seja ela contrastante ou imitativa) da música de concerto.

À seção rítmica (chamada nos meios profissionais de cozinha) relatada por Arthur Lange originalmente constituída por piano, baixo, banjo-tenor, bateria, ou tuba no lugar do contrabaixo acústico sucederam-se o violão acústico, amplificado nos anos 30 e nos anos 40 transformado em guitarra elétrica⁵ em lugar do banjo. O contrabaixo elétrico desenvolvido no fim dos anos 40 por Leo Fender⁶ tomou o lugar do contrabaixo acústico; e mais recentemente foram adicionados os teclados eletrônicos que podem substituir o piano ou os “*samplers*” que substituem orquestras inteiras. Este conceito de seção rítmica ou cozinha é na verdade uma herança da *küchen* barroca constituída pelo cravo, contrabaixo, e o que mais fosse instrumento de harmonia realizando as cifras colocadas abaixo da linha do contínuo. O curioso nos anos 20 é que as partes de piano eram escritas no pentagrama e as partes do banjo-tenor, além de utilizar o pentagrama, valiam-se da cifra alfabética americana. Pode-se suspeitar de que estas cifras se constituíssem na forma de escrita para banjo, que não era instrumento da elite americana, sendo plausível que a maioria de seus executantes não soubessem ler música.

Porém as cifras numéricas colocadas abaixo da linha do contínuo, e ainda hoje utilizadas para indicar inversões e alterações dos graus da escala nos exercícios de harmonia com o baixo dado, vão sendo substituídas na prática musical do presente pelas cifras de origem americana. Estas cifras, introduzidas no Brasil por Radamés Gnattali nos anos 30 da era do rádio⁷, substituem o pentagrama na primeira tomada de contato dos executantes com a harmonia de um arranjo. São também usadas para que músicos que não sabem ler música possam tocar um acompanhamento simples ao violão ou a qualquer instrumento harmônico com relativa facilidade. Em inglês são denominadas *chord symbol* e descrevem estruturas triádicas servindo os números para acrescentar sétimas nonas, décimas primeiras ou alterações cromáticas. Mas em todos os manuais de arranjo foram usados com propósitos ilustrativos que absolutamente não satisfazem, tanto assim que a cifragem numérica em romanos é rapidamente utilizada para descrever os graus que os encadeamentos exemplificados ocupam na tonalidade, sendo denominada como “cifragem analítica”⁸. Quanto à funcionalidade é comum que alguns manuais ao falarem de Harmonia “Funcional” cometam ainda o erro, já generalizado, de colocar como substituto da subdominante

⁵ Marshall 2002, pp. 152-153

⁶ Ibidem, p.178

⁷ Segundo o falecido compositor Guerra-Peixe, foi Radamés Gnattali quem introduziu a cifra por ser a cópia das partes de piano feita mais rapidamente uma vez que os trabalhos entregues pelos arranjadores tinham suas partes de orquestra copiadas e tocadas no mesmo dia sem ensaio pela orquestra da Rádio Nacional. Era a indústria da mídia nascendo no Brasil.

⁸ Chediak, p.127.

apenas o acorde do II grau, e como substituto da dominante apenas o acorde do VII grau⁹ esquecendo-se que Hugo Riemann designou o VI grau como Sa, Subdominante anti-relativa, e possuindo também dupla função como Tr ou Tônica relativa o mesmo acontecendo com Dr e Ta para o III grau.

Ora, os alunos atuais de harmonia que vem dos cursos livres de música, já possuem em sua maioria conhecimentos de cifra alfabética, oriundos da “Harmonia Funcional” por eles ensinada. O choque com a realidade universitária, que se escora na música de concerto, é total. Isto pode gerar, desde o mais absoluto desprezo pela matéria, até a mais absoluta estranheza, ao constatar que os conceitos de harmonia à quatro partes com condução das vozes e escolha de função possam também ser chamados de Harmonia Funcional. Ouve-se de tudo, até mesmo a justificativa, repassada em aulas de cursos livres que a Harmonia por cifra alfabética é Funcional porque “funciona”; some-se à isto, o fato de que é geral o desconhecimento sobre os fundamentos da Harmonia Funcional terem sido expostos por Hugo Riemann.

Se muitos dos alunos já entram nos cursos com a visão formatada por um uso sistemático de uma cifra que apenas simboliza os sons, a consequência imediata é que isto acarreta uma visão unicamente vertical da harmonia e da música. O conceito de discurso fica logo extinto pela ânsia de procurar apenas se tal acorde possui função de Subdominante, Tônica ou Dominante, como se isso tornasse o discurso musical mais claro. Isto, quando não se considera que o que importa, tal como na cifra americana, é de quantas terças superpostas possui o acorde tal, sempre examinado isolado de seu contexto musical.

Assim, foram colocados nesta pequena série de reflexões dois problemas que parecem afetar o processo de condução de vozes e o da escolha de função, problemas estes advindos das práticas da harmonia seccional¹⁰ e da chamada Harmonia Funcional tal como é praticada em alguns cursos livres de música. O primeiro problema é o da condução paralela, presente nos Duetos, Trios e Quartetos de sopros, tal como usados nas orquestras de dança americanas. O segundo é o da conceituação estrutural que acarreta uma visão extremamente vertical da harmonia, originária do próprio uso dos *chord symbol*. Estes dois fatores aparentemente desconectados, terminam por se fundir num só problema ao se conceituarem, como exemplo já assíduo na sala de aula, as apojeturas como notas que pertencem ao processo melódico do discurso musical. Estas apojeturas são compreendidas quase sempre pelos alunos como notas pertencentes ao acorde e não como resultantes de um processo horizontal. Os retardos, de farto uso na música de concerto e nas trilhas de filme (a maior parte compostas por compositores com formação acadêmica), se tornam elementos de difícil apreensão por se originarem de um processo horizontal, melódico, sempre analisado em conjunto com o acorde (preparação, ataque e resolução). Isto, e mais a dificuldade de se assimilar a harmonia como um processo também horizontal, vem conduzindo a prática do arranjo em música popular pelo caminho da mais absoluta padronização vertical, reclamando desde já propostas claras para a solução do problema. Esta comunicação não pretende resolver o problema, que já vem se delineando com frequência, mas refletir sobre ele para que se pense nas soluções.

⁹ Py, p.33.

¹⁰ Expressão usada por Gordon Delamont, jazzista e pedagogo canadense, no livro *Modern Arranging Technique*, Kendor Music 1967, N.Y.

Referências Bibliográficas

- Chediak, Almir. (1984). *Dicionário de Acordes Cifrados*. Rio de Janeiro: Vitale.
- Delamont, Gordon. (1967). *Modern Arranging Technique*. New York: Kendor Music.
- Guest, Ian. (2006). *Harmonia – Método Prático (acompanha um CD.)*, 2 vols, Rio de Janeiro: Lumiar Editora – Chediak arte & comunicação.
- Lange, Arthur. (1927). *Arranging for the modern dance orchestra*. New York: Robbins Music Corp.
- Miller, Glenn. (1947). *Glenn Miller's Method for Orchestral Arranging*, New York: Mutual Music Society Inc.
- Marshall, Tony. (2002). In: *Fazendo música, o guia para compor, tocar, e gravar*, organizado por George Martin. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Py, Bruno. (2002). *O ensino da Harmonia em cursos livres de música: Harmonia Funcional?* Monografia de conclusão de curso. CLA/UNI-RIO.
- Riddle, Nelson. (1985). *Arranged by Nelson Riddle: The definitive study of arranging by America's #1 composer, arranger and conductor*. Secaucus (NJ): Warner Bros. Publications.