HARMONIA

Um tratado sobre a prática tonal, suas expansões e adaptações

Arthur Rinaldi

editoraufsm

HARMONIA

Um tratado sobre a prática tonal, suas expansões e adaptações

Arthur Rinaldi

editoraufsm
Santa Maria, RS – 2023

Universidade Federal de Santa Maria
Reitor: Luciano Schuch
Vice-reitora: Martha Bohrer Adaime
Diretor da Editora: Enéias Tavares
Conselho editorial: Adriano Mendonça Souza, André Valle de Bairros, André Zanki Cordenonsi, Elisete Medianeira Tomazzetti, Enéias Tavares (Presidente), Fernanda Alice Antonello Londero Backes, Jussemara Antunes, Lana D'Avila Campanella, Lucas da Cunha Zamberlan, Marcelo Battesini, Márcia Lenir Gerhardt, Odailso Sinvaldo Berté, Olavo Avaloni Neto, Paulo Roberto da Costa, Raone Somavilla e Rosani Spanevello.
Revisão de texto: Maicon Antonio Paim.
Capa: Karina Gonçalves de Oliveira
Diagramação: Gilberto de Moraes Jr.

© 2023, Arthur Rinaldi

R578h Rinaldi, Arthur
Harmonia [recurso eletrônico] : um tratado sobre a prática tonal, suas expansões e adaptações / Arthur Rinaldi. – Santa Maria, RS : Ed. UFSM, 2023.
1 e-book : il.

ISBN 978-65-5716-108-1

1. Música 2. Harmonia 3. Prática tonal I. Título.

CDU 781.4

Ficha catalográfica elaborada por Lizandra Veleda Arabidian - CRB-10/1492
Biblioteca Central – UFSM

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

editoraufsm

Direitos reservados à:
Editora da Universidade Federal de Santa Maria
Prédio da Reitoria – Campus Universitário – Camobi
CEP: 97105.900 – Santa Maria, RS – (55) 3220.8610
editora@ufsm.br – www.ufsm.br/editora

Agradecimentos

A concepção e elaboração deste livro não seriam possíveis sem a contribuição, direta ou indireta, de diversas pessoas, de modo que gostaria de deixar a todas elas o meu mais sincero e profundo agradecimento.

Deixo meus agradecimentos especiais para os diversos professores que contribuíram para a minha formação musical ao longo dos anos, com menção especial à Prof.ª Dr.ª Yara Borges Caznók, minha professora de Harmonia durante o curso de graduação em Música, e ao Prof. Dr. Edson Zampronha, meu orientador durante o primeiro ano em que lecionei a disciplina Harmonia em um curso superior. Seus ensinamentos moldaram minha compreensão musical e se manifestam, direta ou indiretamente, em muitas passagens deste livro.

Aos diversos amigos e colegas que fizeram e ainda fazem parte de minha vida, agradeço pelas conversas, discussões e parcerias. Elas foram extremamente importantes para minha formação profissional e pessoal. Em especial, agradeço ao Prof. Dr. Cláudio Antonio Esteves pelos comentários e sugestões e aos pareceristas indicados pela Editora da UFSM, por suas sugestões e críticas.

Agradeço também a todos os meus alunos dos últimos 17 anos. Suas perguntas e seus questionamentos foram essenciais para o meu amadurecimento como professor e moldaram a concepção e redação deste livro.

Deixo à minha família um agradecimento especial, pelo amor, pelo apoio, pelo suporte e por estar sempre presente em minha vida.

Por fim, meu maior agradecimento é dado à minha esposa, Prof.ª Dr.ª Nayana Di Giuseppe Germano, parceira de vida e de profissão. Não há palavras suficientes para lhe agradecer pelo apoio, pela motivação constante, pela detalhada revisão de todo o texto e, mais importante, por todo amor e carinho.

Sumário

Sobre o autor 9

Prefácio 10

Apresentação 13

1 Introdução 15
1.1 Sobre o ensino de Harmonia 17
1.2 Sobre os exercícios de encadeamento 18
1.3 Sobre a prática tonal 20
1.4 Sobre o conceito de Harmonia 23
1.5 Sobre as análises harmônicas 24
1.6 Sobre as referências bibliográficas 25

2 Conceitos básicos 27
2.1 Modos e escalas 27
2.2 Sobre consonâncias e dissonâncias 29
2.3 Sobre os diferentes padrões de notação harmônica 30
2.4 Sobre a relação complementar entre Harmonia e Contraponto 32

3 O modelo coral a quatro vozes 35
3.1 Dobramentos (tríades perfeitas) 36
3.2 Disposição dos acordes 37
3.3 Outras observações sobre a disposição das tríades perfeitas 39

4 Progressão harmônica e encadeamento de acordes 41
4.1 Tipos de progressões harmônicas 41
4.2 Encadeamento de acordes e condução de vozes 44
4.3 Observações sobre movimentos melódicos 50
4.4 Observações complementares 53
4.5 Escrita, leitura e escuta dos exercícios 55
4.6 Exercícios 57

5 Uso e tratamento de dissonâncias simples 63
5.1 Tríades diminutas 64
5.2 Tétrades diatônicas 67
5.3 Observações complementares 70
5.4 Exercícios 74

6 Inversões de tríades e tétrades 77
6.1 Grafia das inversões de tríades 78
6.2 Grafia das inversões de tétrades 79
6.3 Funções das inversões 80
6.4 Disposição e encadeamento das inversões 83
6.5 Observações complementares 85
6.6 Exercícios 87

7 Cadências, Ornamentações e Pedais 89
7.1 Cadências 89
7.2 Padrões de ornamentação melódica 94
7.3 Pedal 101
7.4 Observações complementares 103
7.5 Exercícios 107

8 Análise de Repertório I 110
8.1 Coral *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*, de J. S. Bach 110
8.2 Coral *Alle Menschen müssen sterben*, de J. S. Bach 115

9 O modo Menor 119
9.1 Escalas menores e suas funções no modo Menor 119
9.2 Acordes oriundos das escalas menores 122
9.3 Encadeamento de vozes no modo Menor 125
9.4 Observações complementares 129
9.5 Exercícios 131

10 Empréstimo modal 136
10.1 Encadeamento de acordes oriundos de empréstimo modal 139
10.2 Exercícios 141

11 Passagens individuais e Dominantes secundárias 142
11.1 Tons vizinhos 142
11.2 Grafia dos acordes emprestados de tonalidades secundárias 147
11.3 Uso e encadeamento dos acordes secundários 148
11.4 Observações complementares 151
11.5 Exercícios 155

12 Análise de Repertório II 160
12.1 Coral *Ach Gott und Herr*, de J. S. Bach 160
12.2 Coral *Auf, auf, mein Herz, und du, mein ganzer Sinn*, de J. S. Bach 164
12.3 Coral *Das neugeborne Kindelein*, de J. S. Bach 167

13 Modulações 171
13.1 Princípios gerais 171
13.2 Tipos de modulação 173
13.3 Observações complementares 180
13.4 Exercícios 182

14 Análise de Repertório III 183
14.1 Coral *Ach Gott, wie manches Herzeleid*, de J. S. Bach 183
14.2 Prelúdio em Dó Maior (*O Cravo Bem-Temperado*), de J. S. Bach 186
14.3 Coral *Auf meinen lieben Gott*, de J. S. Bach 191
14.4 Exercícios 194

15 Extensões (9ª, 11ª, 13ª) 195
15.1 Grafia dos acordes com extensões e de suas inversões 196
15.2 Disposição e encadeamento das extensões 199
15.3 Observações complementares 201
15.4 Exercícios 203

16 Acordes especiais 205
16.1 Subdominante napolitana 205
16.2 Acordes com 5ª aumentada 207
16.3 Acordes de sexta aumentada 208
16.4 Observações complementares 211
16.5 Exercícios 216

17 Relações de mediantes cromáticas 217
17.1 Princípios gerais 217
17.2 Disposição, encadeamento e grafia 218
17.3 Aplicações práticas 219
17.4 Exercícios 221

18 Análise de Repertório IV 222
18.1 *Prelúdio*, Op. 28, n. 15, de F. Chopin 222
18.2 *Consolação* n. 3, de F. Liszt 232

19 Expansões e adaptações harmônicas da prática tonal 245
19.1 Tratamento expandido das dissonâncias 246
19.2 Incorporação de elementos modais 252
19.3 Tonalidade flutuante e tonalidade suspensa 260
19.4 Aplicações práticas e analíticas 263

20 Análise de Repertório V 265
20.1 *Prelúdio*, Op. 28, n. 9, de F. Chopin 266
20.2 *Prelúdio*, Op. 11, n. 9, de A. Scriabin 271

21 Análise de Repertório VI 277
21.1 *Prelúdio*, Op. 11, n. 16, de A. Scriabin 278
21.2 *Prelúdio* n. 8, Livro I, de C. Debussy 293

22 Considerações finais 304

23 Referências bibliográficas 307

Sobre o autor

Arthur Rinaldi é natural de São Paulo (SP). Bacharel em Música com habilitação em Composição e Regência pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP (2004). Obteve pela mesma instituição os títulos de mestre (2007) e doutor em Música (2014). Possui duas décadas de experiência como professor em cursos de nível técnico, superior e de pós-graduação, tendo lecionado em importantes instituições do país, como a Universidade Estadual Paulista (UNESP), a Faculdade Santa Marcelina (FASM), a Escola Municipal de Música de São Paulo e a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). Possui amplo conhecimento sobre o universo musical, tendo ministrado um amplo rol de disciplinas, como Harmonia, Contraponto, Análise Musical, Composição, Composição Eletroacústica, Teoria Musical, Percepção Musical, Orquestração, Fuga, Regência e Metodologia da Pesquisa em Música. Também merece destaque sua atuação como compositor, com obras apresentadas em importantes eventos nacionais e internacionais. Dentre suas premiações, destacam-se o primeiro lugar no *I Concurso Nacional de Composição para Instrumentos de Percussão Brasileiros – Hildegard Soboll Martins* (2008) e o *Prêmio Funarte de Música Clássica* (2010).

Atualmente, é professor adjunto do Departamento de Música da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Unesp. Também é coordenador do Laboratório de Arte Sonora da UFSM (LARS).

Prefácio

Este é um livro para quem gosta de pensar a Harmonia. Na área da música, o verbo "pensar" inclui e convoca o "fazer", que, por sua vez, reivindica o "ouvir". Executar ou compor uma peça, ler um ensaio musical ou escrever um exercício de Contraponto ou de Harmonia são ações que demandam uma síntese de nossas experiências cognitivas, sensíveis e criativas de tal maneira que consideramos legítimo dizer que a mão ouve, que o pensamento canta e que a imaginação raciocina e analisa. São o desenvolvimento e a consciência dessa capacidade integradora, vitais na formação de um estudante de música, que Arthur Rinaldi nos convida a exercer para que nos tornemos leitores e interlocutores de sua proposta.

Ainda que, como aponta Arthur em sua Apresentação, a disciplina Harmonia esteja presente, obrigatoriamente, em todos os cursos de música – acadêmicos, livres, formais ou informais – e que seu domínio teórico seja uma necessidade incontornável para quem lida com os diversos repertórios ocidentais, os livros sobre Harmonia escritos originalmente em português, sobretudo os pensados a partir da realidade brasileira, são raros. Por isso, a estratégia pedagógica do autor de retomar, explicar e ressignificar conceitos fundamentais da teoria musical (aqueles necessários à compreensão dos assuntos apresentados) é importante. É a nós, estudantes e professores brasileiros, cuja formação musical flutuante e andarilha precisa ser continuamente realimentada, que este texto se destina.

Por ser um vasto e quase ilimitado campo de conhecimento e permitir inúmeras formas de abordagem didático-metodológica, a Harmonia presente neste livro, como explicitado no título, está circunscrita ao idioma tonal. Realçando sua característica mais evidente – a temporalidade teleológica – por meio de explicações técnicas minuciosas, Arthur nos conduz desde Bach até os limites do tonalismo histórico (Debussy e Scriabin) com preciosas análises de peças selecionadas, solicitando sempre a participação de nosso ouvido e de nosso raciocínio musical. O caminho adotado pelo autor se ancora em procedimentos pedagogicamente muito eficazes que diferenciam este livro dos demais. O mais evidente deles refere-se à proposição de exercícios – sequências de cifras, melodias ou baixos

dados – que devem ser realizados pelo leitor para, posteriormente, serem confrontados com as diferentes harmonizações feitas pelo autor. Para dinamizar o trabalho de cotejo das versões, o autor analisa e comenta suas harmonizações, propondo uma série de perguntas que encaminham o pensamento para a integração – e para novas indagações! – dos conteúdos técnico-musicais discutidos.

Essa estratégia de apresentar questionamentos direcionados provoca um diálogo interativo entre leitor e obra, estimulando o desenvolvimento de uma postura investigativa e inquiridora, que se exercita ao operar com múltiplas possibilidades. Nesse processo de busca de causas (preceitos e recomendações) e consequências (resultantes sonoras), revelam-se os critérios para decisões musicais objetivas e fundamentadas, tais como perfil harmônico desejado, continuidade ou ruptura de convenções estilísticas, emulações históricas ou experimentações, entre outros.

Nos capítulos dedicados à análise de repertório, encontra-se outra importante contribuição deste livro ao meio pedagógico-musical. Ao lado das instigantes peças apresentadas, realça-se a postura – também dialógica – assumida pelo autor em suas exposições. Com o objetivo de aproximar gradativamente o olhar do leitor das questões fundamentais de uma análise, seja ela harmônica e/ou formal, suas discussões sobre opções de identificação de acordes (nota ornamental ou estrutural?), de ambiguidade na consideração de funções em posições métricas distintas e/ou em inversões, e de expressão de cadências assertivas ou dubitativas em suas articulações, dentre muitas outras, nos levam a compreender a Harmonia e a análise como um jogo dinâmico de relações e de significados maleáveis, no qual o analista é um intérprete implicado e ativamente participante.

Um último comentário, a respeito do imbróglio das grafias no estudo da Harmonia, confirma os laços deste texto com a realidade brasileira. Diferentemente de outros países, no Brasil não há uma "escola" ou uma tradição de grafia que seja predominante. Explicando sucinta e suficientemente os princípios e os objetivos das diferentes formas de notação harmônica – por graus, como funções e com cifras-padrão usadas na música popular –, o autor as apresenta, didaticamente, em suas correspondências e suas equivalências, para que o estudante fique à vontade para optar pela grafia de sua preferência ou de seu hábito.

Muitos outros pontos altos presentes na forma com que Arthur conduz os principais conteúdos da prática da Harmonia poderiam ser destacados, mas, como a função de um prefácio é despertar no leitor o desejo

premente de ler o texto, encerro reiterando a singularidade deste livro. Além de esmiuçar o caminho para a aquisição de uma sólida compreensão do idioma tonal, esta é uma obra que visa ressignificar o árduo e necessário estudo de todos os procedimentos técnicos acumulados pela história da Harmonia ocidental, tornando-o um instigante exercício de pensamento, de pesquisa e de imaginação.

É com orgulho que recomendo vivamente este livro.

São Paulo, maio de 2022.
Yara Caznok

Apresentação

O estudo da Harmonia é um pilar central da música ocidental e constitui uma das bases mais importantes da formação de um músico profissional, razão pela qual a disciplina Harmonia é um componente curricular obrigatório de cursos técnicos e superiores de Música. A ideia de escrever este livro surgiu da necessidade de combinar, sintetizar e atualizar as informações oriundas de diversas fontes bibliográficas utilizadas no ensino de Harmonia e somá-las a algumas abordagens pessoais, desenvolvidas e sedimentadas ao longo de minha experiência como professor (ministrando disciplinas tais como Harmonia, Contraponto, Análise Musical e Composição) e embasadas na sistematização de informações obtidas por meio de minha atividade como pesquisador (este livro é produto de projeto de pesquisa que desenvolvo na área de Análise e Teoria Musical). Desse modo, o presente livro foi pensado para servir como material de base ou de apoio para o ensino de Harmonia centrado na prática tonal, seja em cursos de nível técnico ou superior, ou até mesmo em cursos livres.

Ao longo do texto, são apresentados os princípios e as convenções mais importantes da prática tonal, acompanhados de exemplos musicais. Por ter sido concebido como um livro eminentemente prático, discussões sobre processos históricos e sobre divergências conceituais entre autores consagrados foram em grande medida omitidas, havendo comentários pontuais e algumas recomendações de leituras complementares quando absolutamente necessário. No entanto, é importante frisar que este livro não se resume a um simples manual de instruções. Pelo contrário, o leitor encontrará discussões extensas sobre diversos aspectos da prática tonal, muitos dos quais são normalmente fonte de dúvidas para a maioria dos estudantes.

Um diferencial importante deste livro é a presença de capítulos dedicados à análise pormenorizada de obras do repertório ocidental. Nesses capítulos, o conhecimento teórico anterior é utilizado para guiar a interpretação do discurso harmônico das obras selecionadas, ilustrando em detalhes como o estudo teórico é capaz de modificar a escuta e a leitura musical. Concebidos a partir de discussões ocorridas em sala de aula, os capítulos

de análise apresentam uma linha interpretativa principal, mas abordam também interpretações alternativas, com apontamentos sobre como o estudante poderá avaliar adequadamente as diferentes opções analíticas.

Outro diferencial deste livro consiste na abordagem, em seus capítulos finais, de algumas das expansões e adaptações da prática tonal ocorridas a partir de meados do século XIX e encontradas frequentemente em obras dos séculos XX e XXI. São apresentados tanto conceitos teóricos quanto aplicações práticas em análise musical, com diretrizes que permitem a aplicação dos conhecimentos adquiridos a repertórios que vão além das obras estritamente tonais, possibilidade que será aplicada nos capítulos finais deste livro, nos quais todas as teorias abordadas previamente são utilizadas na análise de obras que exploram os limites da prática tonal ou que efetivamente exploram recursos não tonais. Nesse sentido, o livro traz uma importante contribuição para a modernização do ensino de Harmonia, que ainda precisa abarcar adequadamente as características inovadoras da produção musical dos séculos XX e XXI.

Santa Maria, março de 2022.
Arthur Rinaldi

1 Introdução

Este livro surgiu da necessidade de combinar e sintetizar as informações oriundas das mais diversas fontes que considero essenciais para o ensino de Harmonia, incluindo algumas perspectivas pessoais construídas ao longo de minha experiência como músico profissional, compositor e professor de disciplinas diversas (como Harmonia, Contraponto, Análise Musical e Composição) em cursos de nível técnico, superior e de pós-graduação. Nesse sentido, este livro foi concebido como material de apoio para o trabalho desenvolvido em sala de aula, partindo do pressuposto de que o leitor possua conhecimentos elementares de Música e de que o estudo será feito sob a supervisão de um professor. Assim, embora sejam fornecidas descrições detalhadas das principais convenções harmônicas da prática tonal, e sejam feitas considerações sobre as divergências apontadas por diferentes autores, e apresentados caminhos para complementar o estudo individual, este livro não substitui o contato direto com um professor experiente e capacitado. Devido à complexidade inerente a toda prática musical, cabe ao professor integrar ao conteúdo deste livro outras informações e exemplos julgados necessários para a adequada assimilação do conteúdo por parte do estudante, de acordo com as suas necessidades individuais e experiências prévias.

Feita essa ressalva inicial, caso o leitor deseje seguir com o estudo deste livro por conta própria, deve-se destacar que é apresentado aqui um conjunto resumido de convenções inerentes à prática da música tonal e que, consequentemente, o conteúdo da obra é um recorte desta prática, a qual engloba obras e compositores de diferentes períodos históricos e estilos musicais. Nesse sentido, é recomendado que seu estudo seja combinado à leitura de livros de Harmonia de outros autores, assim como livros relativos a outras disciplinas, como Análise Musical e Contraponto, que trarão perspectivas diferentes, mas complementares, sobre as orientações e apontamentos aqui apresentados.

Outro ponto importante a ser destacado é que o estudo da Harmonia, tal qual apresentado nesta obra e na maior parte dos livros citados nas referências bibliográficas, é eminentemente prático. Isso significa que não basta ler e compreender as instruções descritas. É essencial a realização de múltiplos

exercícios para que o estudante lide com diferentes situações e problemas, levando-o a buscar e reconhecer as diversas soluções possíveis dentro dos limites estabelecidos pelas convenções da prática tonal. Sem a realização de uma grande quantidade de exercícios, o estudante não será capaz de compreender e assimilar efetivamente o conteúdo aqui apresentado.

Além da leitura das instruções apresentadas e da realização dos exercícios propostos, é essencial também que o estudante analise obras do repertório tonal em comparação às diretrizes estudadas, especialmente as obras que integram o seu repertório pessoal, ou seja, as obras que escuta, toca e/ou canta. Isso possibilitará uma avaliação imediata da pertinência e relevância das convenções apresentadas e sobre como essas convenções são utilizadas, de fato, na prática musical. Essa etapa é essencial para o aprofundamento dos estudos sobre Harmonia e pode ser feita desde o início, de modo que haja um diálogo constante entre conhecimentos práticos e teóricos. De fato, a proposta deste livro foi em parte motivada pela necessidade de combinar o estudo prático dos exercícios de encadeamento harmônico com uma discussão mais aprofundada sobre como analisar harmonicamente obras tonais, algo que não é normalmente encontrado nos principais livros de Harmonia tonal.

A seguir serão apresentadas outras informações introdutórias que contextualizam os capítulos posteriores. Essas informações trazem apontamentos gerais sobre a prática tonal, incluindo sua definição e seus limites, e os princípios que embasam o ensino de Harmonia, além de considerações críticas sobre alguns dos principais livros que serviram de base para a construção deste texto. Recomenda-se que o estudante esteja plenamente ciente dessas informações, retornando a esta introdução sempre que sentir necessidade de revisar os conceitos aqui apresentados.

Se realizado com afinco, o estudo de Harmonia trará conhecimentos importantes para o estudante de Música, os quais poderão ser aplicados em situações que vão muito além dos limites dos exercícios e exemplos propostos neste livro. Dificuldades nos conteúdos iniciais devem ser sanadas antes de se proceder aos capítulos seguintes. Em minha experiência como professor, as principais barreiras no estudo de Harmonia não estão relacionadas à dificuldade do conteúdo, mas sim à falta de dedicação suficiente do estudante e/ou a um baixo nível de leitura musical. Nesse sentido, deixo um último alerta: **quanto mais rápida e fluente for a sua leitura musical, mais informações será capaz de extrair das análises harmônicas e mais soluções conseguirá vislumbrar nos exercícios de encadeamento**.

1.1 Sobre o ensino de Harmonia

O ensino de Harmonia, dentro da prática tonal, adota como modelo as harmonizações corais de J. S. Bach, as quais são, em sua maioria, parte integrante de obras sacras mais extensas do compositor, tais como suas Cantatas. Essas harmonizações foram compostas como momentos de celebração da comunidade, de modo que a linha do soprano é formada por um hino luterano, ou seja, por uma melodia conhecida pelos não músicos, a qual é embelezada pelo acréscimo de outras linhas vocais e instrumentais.

Os corais de Bach são escritos a quatro vozes, com linhas melódicas relativamente simples do ponto de vista rítmico e intervalar, de forma que não demandam grande virtuosidade para serem cantadas. O texto é tratado homofonicamente, ou seja, todas as vozes articulam o texto de maneira sincrônica, em geral uma sílaba a cada semínima. A textura musical também é predominantemente homofônica, havendo pouca diferença rítmica entre as vozes.

A razão para a adoção desse modelo no ensino de Harmonia é a existência de uma união entre uma rica progressão de acordes, o que é caracteristicamente tonal, e um pensamento polifônico que busca criar quatro linhas melódicas efetivamente distintas. Essa combinação entre a escolha dos acordes e o planejamento quanto ao encadeamento das vozes é a base para um bom discurso harmônico tonal, seja na música de concerto, em trilhas de cinema e teatro, ou até mesmo na elaboração de arranjos na música popular.

Há diversos livros concebidos para o ensino da Harmonia tonal. Esses livros apresentam muitas similaridades entre si, a começar pela metodologia básica, que consiste em fornecer diversas regras iniciais, limitando as opções disponíveis ao estudante e fazendo com que este possa se concentrar em compreender e dominar um conteúdo de cada vez. Nesse tipo de metodologia, conforme novos conteúdos são abordados, novas regras são introduzidas e mais caminhos se tornam possíveis para a realização dos exercícios. Ao final, todos os livros possuem em comum o objetivo de capacitar o estudante a conceber passagens musicais dentro do estilo tonal com total consciência e domínio.

Contudo, há consideráveis diferenças quanto às regras propostas por cada autor. Isto ocorre porque essas regras foram criadas a partir da observação de obras do repertório e pensadas dentro do contexto geral da proposta didática de cada livro. Nesse sentido, é importante que o estudante

compreenda que todas as regras propostas nos livros de Harmonia não são leis universais e rígidas, mas sim diretrizes sobre as principais convenções adotadas por compositores ligados à prática tonal. Em outras palavras, cada compositor pode fazer o que quiser em suas composições, mas é justamente a recorrência de certos padrões que define o alinhamento dessas composições a determinados estilos musicais. Por isto, é fundamental que o aluno trace paralelos entre as regras estudadas e a realidade musical observada em obras do repertório, avaliando as ocorrências contrárias e interpretando o contexto em que elas ocorrem.

Ainda que haja divergências em relação às regras de cada autor, todos possuem o objetivo comum de tornar o estudante plenamente consciente das convenções apresentadas. Se no estágio inicial o respeito às regras é rigidamente cobrado, o aluno terá uma liberdade cada vez maior conforme seu conhecimento aumente devido à realização de exercícios e de análises de obras do repertório. Essa liberdade está diretamente relacionada a uma maior capacidade de discernimento para avaliar como as convenções podem ser utilizadas dentro da prática tonal para criar um discurso musical expressivo.

Em resumo, **não basta memorizar as regras de Harmonia, é necessário desenvolver uma perspectiva crítica, visando compreender até que ponto as regras descrevem as convenções da prática tonal e de que modo elas podem ser relativizadas e transformadas para gerar expressividade musical**.

1.2 Sobre os exercícios de encadeamento

Muitos estudantes dedicam pouco tempo à realização de exercícios. Esse comportamento está diretamente relacionado à distinção moderna entre *performers* (instrumentistas, cantores e regentes) e criadores (compositores e arranjadores), na qual são os primeiros que devem dedicar a maior parte do seu tempo ao desenvolvimento técnico, cabendo às disciplinas teóricas fornecer informações que complementem o seu desenvolvimento musical. Dentro dessa perspectiva, que hoje pode ser considerada ultrapassada, a disciplina de Harmonia é vista como uma fonte de conhecimentos que possibilitam ao *performer* compreender e interpretar adequadamente obras tonais.

O problema é que o estudo da Harmonia, assim como do Contraponto e da Análise Musical, demanda simultaneamente a compreensão de princípios teóricos e a fluência na sua aplicação em situações práticas. Em outras palavras, **ler um livro de Harmonia pode fornecer perspectiva sobre determinados conceitos, mas a real compreensão desses conceitos depende da realização de atividades práticas**. No caso da Harmonia, essa prática envolve tradicionalmente a realização de exercícios de encadeamento harmônico, a harmonização de melodias e a análise harmônica de obras do repertório tonal. Essas três atividades possuem funções distintas e atuam de modo complementar no processo de aprendizado.

A realização de exercícios de encadeamento parte de um conjunto definido de elementos musicais, os quais devem ser livremente utilizados, tendo como base diversas regras e convenções. Esse tipo de atividade traz grande liberdade ao estudante e tem como intuito fazer com que ele internalize as regras e convenções, mas também com que veja na prática que obedecer às normas não é garantia de algo musicalmente interessante. Assim, é importante ver além das regras: **não basta fazer o exercício de encadeamento corretamente, é necessário buscar diferentes soluções e compará-las em termos das sonoridades resultantes**. Dessa maneira, o estudante poderá se colocar no lugar de um compositor ao avaliar quais as melhores escolhas para cada situação, tendo como referência os limites de seu exercício.

A harmonização de melodias possui objetivos similares, mas um grau de limitação maior. Nesses exercícios, o estudante enfrenta uma demanda por maior desenvoltura e criatividade, tanto para a elaboração da progressão harmônica e do encadeamento, de acordo com as convenções tonais, quanto em relação à exigência de se respeitar a estrutura intervalar e fraseológica da melodia dada. Novamente, não basta fazer o exercício corretamente, devendo o estudante elaborar diferentes harmonizações e avaliar como elas modificam a percepção da melodia dada.

A realização de exercícios de análise harmônica é uma necessidade no estudo da Harmonia, mas somente pode ser realizada em uma etapa mais avançada, já que demanda grande domínio sobre o conhecimento adquirido. Nesses exercícios, o propósito é interpretar as escolhas realizadas pelo compositor dentro do contexto de uma determinada obra. Essa tarefa demanda que o estudante tenha vivenciado escolhas similares em exercícios de encadeamento e que tenha refletido sobre os efeitos e sonoridades gerados por diferentes escolhas.

1.3 Sobre a prática tonal

A prática tonal abarca várias obras produzidas em uma larga escala de tempo, começando no século XVII e chegando pelo menos ao século XX. Nesse sentido, a prática tonal abrange diferentes estilos musicais ocidentais, incluindo estilos associados à música de concerto de tradição europeia (Barroco, Classicismo e Romantismo), além de variados estilos musicais populares e comerciais dos séculos XIX, XX e XXI. Sua delimitação se torna ainda mais difícil se forem observados os períodos de transição. Entre a segunda metade do século XVI e a primeira metade do século XVII foram compostas diversas obras que mesclam elementos tanto da prática tonal quanto da prática polifônica modal renascentista. Do mesmo modo, a partir das últimas décadas do século XIX, foram compostas obras que rompem explicitamente com alguns dos princípios da prática tonal, e esse tipo de abordagem composicional foi expandida ao longo do século XX. Como consequência, embora neste século XXI ainda sejam compostas muitas obras tonais, é cada vez mais perceptível a incorporação de elementos não tonais ao discurso musical contemporâneo.

A dificuldade em definir a prática tonal é exposta por Nattiez (1984b) no texto intitulado *Tonal/Atonal*, no qual o autor destaca a presença de convenções e padronizações em relação a diversos aspectos musicais, como altura, ritmo, fraseologia e forma. Mesmo se considerarmos apenas a Harmonia, ou seja, a organização de alturas, campo onde atuam os princípios mais basilares do sistema tonal, ainda é muito difícil elaborar generalizações amplas o suficiente para abarcar a vasta gama de obras tradicionalmente associadas à prática tonal.

Ainda que seja difícil definir um conjunto de regras e convenções capaz de codificar satisfatoriamente o pensamento harmônico em obras oriundas de estilos e gêneros tão distintos entre si, é necessário fazê-lo diante da proposta de um livro didático. Esse tipo de livro demanda a apresentação de simplificações e generalizações que facilitem e direcionem a assimilação do conteúdo visto pelo estudante. Assim, todos os apontamentos aqui apresentados foram elaborados a partir da leitura de diversos textos voltados ao ensino da Harmonia, bem como de textos teóricos sobre princípios e conceitos relativos ao sistema tonal, além de minha experiência pessoal como professor.

Em meio à diversidade sonora da vasta gama de obras musicais tradicionalmente classificadas como tonais, é possível observar algumas características basilares. Dessas, a mais fundamental é a oposição entre **tensão** e **relaxamento**. Na prática tonal, é o movimento de se criar tensões que traz expressividade à obra. Por outro lado, os elementos que geram tensão possuem um potencial disruptivo capaz de romper a coesão do discurso musical. Para evitar esse efeito negativo, a prática tonal baseia-se no uso de rígidas convenções quanto à resolução de tensões, ou seja, em como criar o efeito de relaxamento ou repouso, especialmente no âmbito das alturas. Essas convenções são tão frequentes e rígidas que geram uma **expectativa de resolução** em ouvintes familiarizados com a prática tonal. Tal expectativa é criada pela mera inserção de tensão, cabendo ao compositor concretizá-la, frustrá-la ou redirecioná-la, de acordo com seus objetivos em termos de expressividade musical. Nesse sentido, a expectativa de resolução não indica um caminho obrigatório, mas sim um caminho esperado. Não seguir esse caminho pode ser uma decisão consciente do compositor para manter uma tensão em aberto e resolvê-la apenas ao final da obra. Por outro lado, se muitas tensões são deixadas em aberto, a obra não é mais percebida como tonal.

Na Tabela 1 são apresentados os principais conceitos que norteiam a oposição tensão/relaxamento quanto à organização de alturas na prática tonal.

Tabela 1 - Pares opostos referentes aos efeitos de tensão e relaxamento na prática tonal[1]

Tensão	Relaxamento
Dissonância	Consonância
Dominante	Tônica
Movimento/Direcionalidade	Cadência (Repouso)
Sensível	Tônica (Nota Fundamental)
Cromático	Diatônico

1 Todas as tabelas e imagens contidas neste livro foram preparadas pelo próprio autor.

A oposição entre **dissonância** e **consonância** é essencial para diversas práticas musicais, de modo que ela não é exclusiva ao tonalismo, mas possui características específicas nesse contexto. Todas as dissonâncias melódicas e harmônicas, definidas de acordo com princípios acústicos, psicoacústicos e culturais, representam pontos de tensão dentro da prática tonal e, portanto, exigem cuidados em sua utilização. Em obras tonais, essas dissonâncias (especialmente as harmônicas) são resolvidas de acordo com padrões muito específicos, devendo sempre caminhar para algum tipo de consonância a fim de que ocorra a sua efetiva resolução. As consonâncias, por sua vez, representam pontos de estabilidade e podem ser utilizadas com alto grau de liberdade.

A prática tonal organiza o discurso harmônico em torno de três funções básicas. Dessas, as duas principais são a função de **Dominante** e a função de **Tônica**. Acordes que exercem a função de Dominante representam pontos de tensão no discurso musical, os quais demandam determinadas progressões harmônicas, ou ao menos determinados movimentos melódicos, para que sejam resolvidos. Já a função de Tônica é atribuída a acordes que representam pontos de estabilidade, especialmente ao acorde do I grau, concebido dentro da prática tonal como um referencial harmônico em torno do qual os demais acordes assumem relativamente diferentes funções.

Em obras tonais, o **movimento** gerado pela progressão de acordes é essencial para criar diferentes níveis de tensão e gerar interesse musical, visando criar um efeito geral de **direcionalidade**. Há padrões específicos de como esses movimentos tomam forma nos diferentes parâmetros musicais, embora haja um alto grau de liberdade nesse aspecto. Em contrapartida, a prática tonal define convenções muito rígidas sobre como é feita a interrupção desse movimento, criando pontos de repouso denominados **cadências**.

Um dos princípios que norteiam a oposição Dominante/Tônica é o antagonismo entre a **sensível**, o sétimo grau das escalas tonais, e a **tônica**, nota **fundamental** da escala e que corresponde ao primeiro grau. O movimento melódico sensível→tônica (um movimento de semitom) é a manifestação melódica da oposição entre tensão e relaxamento, de modo que esse movimento e suas derivações (sensível modal, por exemplo) são essenciais para a prática tonal, principalmente nas cadências.

Por fim, a prática tonal organiza o discurso musical em torno de uma dupla articulação. No primeiro plano, mais simples, o discurso harmônico

é **diatônico**, sendo concebido em torno das notas integrantes das escalas dos modos Maior e Menor e das hierarquias e relações definidas pelas funções harmônicas. Já no segundo plano, a prática tonal explora a utilização de alterações **cromáticas** para trazer tensões extras, as quais possuem padrões rígidos de neutralização, de modo a preservar o referencial diatônico que serve de base para o sistema tonal.

Essa breve explanação tem como intuito destacar que, para além das regras e convenções apresentadas neste livro, há princípios mais gerais que fundamentam a prática tonal e que, portanto, devem ser levados em consideração a todo momento pelo estudante. Considerações mais detalhadas sobre os princípios aqui apresentados serão abordadas nos capítulos subsequentes.

1.4 Sobre o conceito de Harmonia

A palavra **harmonia** traz em si uma gama de significações, especialmente em relação ao termo harmônico, o qual:

1) na Teoria da Música, refere-se à simultaneidade de alturas (ex.: intervalos harmônicos);
2) na Acústica e Psicoacústica, refere-se ao conjunto de frequências que são múltiplos inteiros de uma frequência fundamental (ex.: parciais harmônicos);
3) na linguagem coloquial, utilizada até mesmo entre músicos, refere-se à sensação de coerência e/ou agradabilidade gerada pela combinação de determinados sons (ex.: sons harmoniosos).

O conceito de **harmonia** abarca os três sentidos, mas com ressalvas muito importantes. Em relação à primeira acepção, cabe destacar que as convenções abordadas em livros de Harmonia tratam tanto de intervalos melódicos quanto de harmônicos. Ou seja, mesmo uma monodia (uma melodia solo para flauta ou voz, por exemplo) precisa respeitar certas convenções sobre como as alturas são utilizadas, de modo que ela seja percebida como uma obra tonal. Por essa razão, há algumas convenções no âmbito da disciplina Harmonia que tratam especificamente da condução melódica individual das vozes.

Em relação à segunda acepção, o estudante perceberá rapidamente que muito da prática tonal tem como fundamento princípios relativos à série harmônica. De fato, há uma longa trajetória de livros de Harmonia que buscam fundamentar as bases do tonalismo na natureza, sobretudo em princípios oriundos da Acústica e Psicoacústica. Contudo, o estudante deve estar ciente de que existem diversos aspectos da prática tonal que se originaram de forças culturais, os quais não podem ser explicados unicamente pela Acústica ou pela Psicoacústica, como, por exemplo, a sensação de estabilidade da tríade menor.

Em relação à terceira acepção, os livros de Harmonia apresentam as convenções que organizam as alturas dentro da prática tonal. Tais convenções geram a impressão de que as obras tonais são estruturalmente coerentes e esteticamente agradáveis, desde que o ouvinte esteja familiarizado com essa prática musical. De fato, o estudante precisa saber que existem outras formas diferentes da prática tonal de organizar as alturas que foram geradas a partir de outras perspectivas harmônicas, levando à criação de obras musicais com sonoridades diferentes, mas que provocam um efeito de coerência tão grande quanto as obras tonais.

1.5 Sobre as análises harmônicas

A proposta deste livro foi em parte motivada pelo fato de que a maior parte dos livros de Harmonia não contém uma discussão mais aprofundada sobre como o estudante deve proceder para analisar harmonicamente obras do repertório. Nesse sentido, os diversos capítulos de análise do repertório que fazem parte deste livro foram concebidos para apresentar ao estudante caminhos para extrair informações de obras tonais, abrindo as portas para uma compreensão mais aprofundada sobre a prática tonal.

Os capítulos apresentam questões que o estudante deve fazer em relação à obra analisada, sempre confrontando as diretrizes estudadas à realidade multifacetada da prática musical. Nesse processo, as exceções são observadas e interpretadas no contexto da obra, buscando identificar porque elas foram utilizadas e quais as consequências para a sensação auditiva da obra.

É essencial que o estudante tente realizar as atividades de análise propostas. A capacidade de analisar uma obra depende da aquisição de conhecimentos práticos sobre o processo de análise, os quais só podem ser obtidos por meio da prática individual de se analisar obras musicais. Em outras

palavras, a simples leitura de uma análise pronta não irá capacitar o aluno a replicar o processo por conta própria em relação a outras obras.

Os capítulos de análise foram redigidos como uma versão condensada de reflexões e discussões que seriam normalmente realizadas em sala de aula. Por esse motivo, é normal que o estudante enfrente dificuldades em compreender certas passagens e explicações fornecidas. Cabe ao professor elucidar essas dúvidas, assim como expandir as questões aqui apresentadas de acordo com a proposta e os objetivos do curso e de seus estudantes.

Do mesmo modo, foram selecionadas obras que possibilitaram a ilustração de questões que considero essenciais para uma adequada compreensão da prática tonal, incluindo algumas das expansões e adaptações realizadas por compositores dos séculos XIX e XX e que fazem parte da cultura musical ocidental na atualidade. Assim, vale ressaltar que o pequeno número de obras aqui analisadas, provenientes de um número muito restrito de compositores, não é suficiente para fornecer um mapa minimamente abrangente da diversidade de sonoridades e procedimentos que são tradicionalmente associados à prática tonal. De fato, os capítulos de análise foram concebidos como portas de entrada para a atividade de análise, fornecendo referenciais para que o estudante possa descobrir caminhos e estratégias próprios para analisar obras tonais. Para alcançar essa meta, cabe ao aluno buscar textos e cursos complementares, dedicados ao exame de outras obras musicais, sejam elas tonais ou não.

1.6 Sobre as referências bibliográficas

Devido ao foco eminentemente prático deste livro, referências a outros textos serão feitas apenas quando forem de grande importância para a explanação dos conteúdos. Contudo, deixo aqui algumas observações sobre as obras que estão listadas nas referências bibliográficas.

Os livros sobre Harmonia tonal mais importantes para a construção da perspectiva aqui apresentada são Schoenberg (1969 e 2011), Hindemith (1949) e Piston (1987). Trouxeram perspectivas complementares importantes os livros de Schenker (1954), Motte (1991), Rameau (1971), Riemann (1896) e Koellreuter (2018). Também foram consultados Kostka *et al.* (2018), Lima (2008), Ottman (1992) e Zamacois (1984).

Devido à complexidade da prática tonal, muito do conteúdo desta obra levou em consideração informações oriundas de livros sobre contraponto tonal, especialmente Schoenberg (1970), Piston (1970), Benjamin (2003) e Motte (1995).

Também foram essenciais diversos textos especializados que abordam questões históricas, estéticas e teóricas sobre os princípios que norteiam a prática tonal. Dentre eles, foram especialmente relevantes os textos de Nattiez (1984a, 1984b), Christensen (2006), Dahlhaus (1990) e Rosen (1988). Também foram importantes as leituras de Jeppesen (1970) e Tenney (1988) sobre o processo histórico envolvendo os conceitos de consonância e dissonância.

Por fim, muitos dos textos já citados trazem apontamentos quanto à expansão das fronteiras da prática tonal, com informações sobre as possibilidades de organização das alturas em contextos pós-tonais. Nesse sentido, foram de grande importância as informações fornecidas por Persichetti (2012), Hindemith (1945), Kostka e Santa (2018) e Tagg (2014).

Recomenda-se que o estudante consulte esses e outros livros para aprofundar seus estudos, colocando em perspectiva os conhecimentos teóricos e práticas aqui apresentados. Sem adoção de uma postura crítica diante do conhecimento, o estudante enfrentará enormes dificuldades em alcançar a independência intelectual necessária para uma plena interpretação do repertório musical.

2 Conceitos básicos

O estudo de Harmonia depende do conhecimento de alguns conceitos básicos de teoria e de notação musical ocidentais, os quais serão brevemente revisados neste capítulo. Caso o estudante sinta dificuldade em relação a algum ponto, ele deve procurar auxílio de um professor ou buscar um livro sobre teoria musical elementar.

2.1 Modos e escalas

A prática tonal lida com dois modos apenas, o **modo Maior** e o **modo Menor**[2]. Como os capítulos iniciais focarão apenas no modo Maior, somente este será aqui apresentado, ficando a discussão sobre o modo Menor para uma etapa posterior.

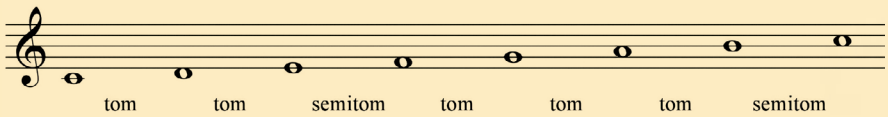
É importante que o estudante entenda que **modo** e **escala** não são sinônimos. **Escala** refere-se a um conjunto de notas ordenado a partir de uma nota de base, sua **fundamental**. As principais características de uma escala são: 1) a quantidade total de notas; e 2) os intervalos formados entre essas notas. Já o conceito de **modo** é mais amplo, abarcando uma escala (ou mesmo grupos de escalas), além de outras características musicais específicas[3]. Na prática tonal, essas características estão relacionadas a uma determinada hierarquização das notas da escala e a certas convenções de condução melódica.

Assim, o modo Maior tem como base a escala da Figura 1. Ela contém sete notas distintas e é formada por uma sequência específica de intervalos, contendo apenas tons e semitons, o que a torna um tipo de **escala diatônica**.

2 Neste livro é adotada a seguinte convenção: tonalidades são indicadas com letras maiúsculas (ex.: Dó Maior e Lá Menor), enquanto acordes são indicados com letras minúsculas (ex.: Dó maior e Lá menor). A mesma distinção é aplicada a modos e escalas (ex.: modo Maior e escala maior).

3 Mais informações sobre o conceito de modo podem ser obtidas em Powers *et al*. (2001).

Figura 1 - Escala maior e seus intervalos constituintes



A posição dos semitons na escala maior é muito importante para as obras tonais em modo Maior, pois há movimentos melódicos característicos associados a essas notas. Destes, o mais importante é o movimento de **sensível→tônica**, ou seja, da sétima nota da escala à nota fundamental (intervalo de um semitom), o qual está associado na prática tonal ao movimento de um ponto de tensão em direção à sua resolução.

A escala maior não apenas fornece as notas principais para a composição de obras tonais em modo Maior, mas também define um conjunto de acordes primários. Esses acordes são formados pelo empilhamento de terças a partir de cada uma das notas da escala. Os acordes mais básicos são as tríades, formadas por três notas, de forma que o modo Maior possui sete tríades principais:

Figura 2 - As sete tríades formadas a partir da escala maior



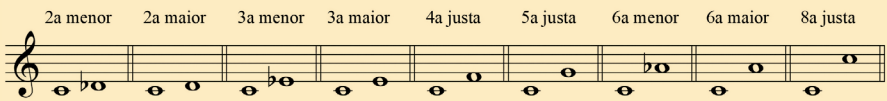
Como as relações intervalares são as mesmas em toda escala maior, independentemente de sua fundamental, a sequência de acordes da Figura 2 será a mesma em Dó Maior, Sol Maior, Fá Maior ou qualquer outra escala maior. São três tríades perfeitas maiores, três tríades perfeitas menores e uma tríade diminuta. Quanto antes o estudante memorizar essa sequência, mais facilmente poderá acompanhar os conteúdos posteriores e realizar as atividades propostas.

2.2 Sobre consonâncias e dissonâncias

Conforme visto na introdução, a distinção entre consonâncias e dissonâncias é essencial para a estruturação da música tonal. Há uma grande liberdade quanto à utilização de todos os intervalos considerados consonantes. Em contrapartida, o uso dos intervalos dissonantes exige maior cuidado, havendo convenções específicas sobre a sua resolução.

Na prática tonal, os seguintes **intervalos melódicos** são considerados **consonantes**:

Figura 3 - Intervalos melódicos consonantes na prática tonal



Todos os **demais intervalos melódicos simples** são tratados como **dissonâncias**, exceto o uníssono, que, por ser a mesma nota repetida, não gera movimento. Os intervalos melódicos compostos, ou seja, maiores do que uma oitava justa, devem ser evitados nos exercícios de Harmonia.

Os seguintes **intervalos harmônicos** são considerados **consonantes**:

Figura 4 - Intervalos harmônicos consonantes na prática tonal



Todos **os demais intervalos harmônicos simples** são tratados como **dissonâncias**. Os intervalos compostos são tratados de modo similar aos intervalos simples (ou seja, uma 10ª menor harmônica é tratada como uma 3ª menor harmônica, por exemplo). Vale antecipar ao estudante que a **4ª justa harmônica** possui algumas particularidades de tratamento dentro da prática tonal, as quais serão abordadas no capítulo sobre inversões.

Quanto aos acordes, apenas as **tríades perfeitas maiores e menores** são tidas como **consonâncias**. Tríades diminutas, tríades aumentadas e todas as tétrades são tratadas como dissonâncias, havendo certas convenções de utilização que serão abordadas em um capítulo posterior.

2.3 Sobre os diferentes padrões de notação harmônica

Os exercícios de encadeamento e as análises harmônicas são acompanhados de grafias específicas que o estudante deve conhecer e aplicar desde o início. A Figura 5 apresenta os sete acordes derivados da escala maior e suas grafias de acordo com quatro padrões de notação harmônica:

Figura 5 - Diferentes padrões de notação harmônica
das sete tríades diatônicas (escala maior)



A primeira linha traz a grafia dos setes acordes na **notação graduada tradicional**, na qual os acordes são classificados de acordo com a sua posição relativa na escala por meio de numerais romanos. Esse é o padrão de notação mais encontrado em livros de Harmonia.

A segunda linha contém uma versão alternativa da **notação graduada**, elaborada de modo que a qualidade dos acordes seja imediatamente reconhecível. Caracteres maiúsculos indicam tríades maiores e caracteres minúsculos indicam tríades menores, já as tríades diminutas são indicadas por caracteres minúsculos acrescidos do símbolo [º]. Esse padrão de notação é muito utilizado na atualidade e será adotado para a grafia dos exemplos deste livro.