

APONTAMENTOS SOBRE O ESTUDO DA HARMONIA: POR UMA ABORDAGEM ABRANGENTE

Rogério Luiz Moraes Costa
r.moraes.costa@uol.com.br
ECA- USP

Resumo

Nosso objetivo neste texto é chamar a atenção para a inadequação e a insuficiência das abordagens sobre a harmonia que são comumente utilizadas nas escolas de música no Brasil. Interessa-nos apontar para o fato de que, ao focalizar quase que exclusivamente o repertório do período da chamada prática comum - que se refere basicamente ao tonalismo barroco, clássico e romântico europeu - acaba-se excluindo toda a produção anterior e posterior da música no ocidente (sem mencionar a música dos povos não ocidentais). A consequência deste fato para a formação dos músicos jovens é acentuar ainda mais o desconhecimento e o preconceito com relação à produção musical contemporânea uma vez que, na maioria destas abordagens, o sistema tonal é exposto idealisticamente como um modo de estruturação harmônica apriorístico (que precede a composição) com fundamentação "natural". Propomos uma abordagem abrangente da harmonia em que os diversos modos de estruturação do dado frequencial que se configuram historicamente (inclusive o tonalismo) possam ser examinados de maneira mais consistente. Neste contexto, examinamos mais detalhadamente a teoria da harmonia funcional que, apesar de se apresentar como uma ferramenta mais eficiente para o entendimento do tonalismo, pode induzir-nos muitas vezes a interpretações reducionistas e equivocadas do fenômeno musical.

Palavras chave: Análise, harmonia, ensino.

Abstract

Our goal in this article is to focus the attention to the inadequacy and insufficiency of the approaches about harmony that are usually taken in the music schools in Brazil. We would like to show that when the focus is almost exclusively directed to the repertory of the so called period of the common practice - which refers basically to the barroc, classical and romantic European tonalism - the result is the exclusion of all the previous and posterior western music production (not mentioning the music of non-western cultures). The consequence of this fact for the education of the young musicians is to accentuate even mo-

re the ignorance and prejudgment towards the contemporary music production, once in most of these approaches, the tonal system is exposed idealistically as the only structural procedure with a "natural" basis. We propose a broader approach in which the multiple ways historically configured of structuring the frequencial elements (even in the tonal system) can be effectively examined. In this context we investigate, with a more detailed look the functional theory of harmony which, although it is thought as a more efficient tool for comprehension of the tonal system, can induces us, many times to reductive and equivocated interpretations of the musical phenomena.

Key-words: Analysis, harmony, music-education.

Parece-nos inconcebível que em pleno século XXI o estudo da harmonia nas escolas de música do Brasil ainda pautasse suas metodologias por abordagens idealistas em que o objetivo é explicar e explicitar a lógica "natural" de um sistema - o tonalismo - encarado muitas vezes, como apriorístico e independente das realidades histórico-geográficas onde ele foi gerado. É igualmente surpreendente e, certamente conseqüência do que acabamos de descrever acima, que grande parte da produção musical ocidental do século XX e XXI em que o tonalismo deu lugar a outras formas de organização e composição, raramente seja abordada nos nossos cursos de harmonia e análise que permanecem quase que totalmente destinados ao exame do fenômeno musical dito tonal. Isto tudo acontece apesar da grande quantidade de propostas de abordagens dos novos fenômenos harmônicos por teóricos como Carl Dahlhaus, Stefan Kostka, Vincent Persichetti, Edmond Còstere, Elliot Antokoletz e muitos outros¹. Em seu pequeno livro *L'Harmonie* de 1965, Olivier Alain chamava atenção para o fato de que,

a pedagogia está sempre atrasada, tanto em relação à pesquisa teórica quanto em relação à ciência experimental, pois estas estão em perpétua evolução. Para ensinar alguma coisa é necessário estabelecer um código 'provisoriamente definitivo' do permitido e do proibido, e isto é particularmente arbitrário em uma arte cujos frutos sucessivos constituem um catálogo de inovações e heresias fecundas... compreender a história da harmonia é tentar encontrar as diferentes etapas da audição no Ocidente. É constatar a relatividade da linguagem sonora, mas também as possibilidades indefinidas da audição no ocidente (Alain, 1965, p 5,6).

¹ Com relação a este assunto, ver o excelente trabalho especulativo e investigativo desenvolvido por Antenor Ferreira Côrrea na sua dissertação de mestrado apresentada na Unesp no ano de 2004: "Estruturacões Harmônicas Posteriores à Prática Comum (Pantonalidade)".

Partimos destas constatações para afirmar que devemos historicizar, desidealizar e relativizar o estudo da harmonia. Partir do mais amplo: a harmonia pensada enquanto um estudo sobre os materiais freqüenciais da música² (vocabulários: suas relações, proporções e medidas) e os procedimentos composicionais de utilização dos mesmos (materiais em interação, gramáticas: tanto no sentido vertical - formação de acordes - como no horizontal - melodias e encadeamentos) na obra específica de compositores individuais inseridos em seus contextos históricos-geográficos. Este tipo de atitude deve conduzir a um contato direto com o dinamismo das obras individuais de autores específicos e não à aplicação de modelos apriorísticos de análise que, quase sempre, ignoram o fenômeno singular: a música viva e imediata para a nossa percepção. Dieter de la Motte, no prefácio de seu livro *Armonia* trata desta questão da seguinte maneira:

É sobretudo nestas exposições individuais onde se patentiza o que os acordes e seus encadeamentos constituem sempre no curso da evolução da história da música: um material que tem pouco de anônimo, convertendo-se cada vez mais em um objeto da invenção individual. Os tratados de harmonia existentes até agora, empenhados na compilação sistemática de todos os meios sonoros, se viram à força, quase impossibilitados de ter em conta este aspecto. Harmonia significava harmonizar, e isto equivalia a empregar corretamente o material. A errônea... crença de que as melodias se inventam e a composição... se faz ... tampouco foi combatida suficientemente... promover a compreensão do aspecto individual da invenção harmônica e desenvolver a captação desta é, ao meu ver, uma das tarefas mais importantes de um ensino de harmonia com enfoque artístico (Motte, 1994, XVII).

Deste ponto de vista, acreditamos que a chamada Harmonia Funcional (que tem origem nos estudos de Riemann, posteriormente aperfeiçoados por Wilhelm Maler e pelo próprio Dieter de la Motte) pode ser uma ferramenta de análise que se aplica, com maior ou menor grau de eficácia, a um determinado período da história da música ocidental e que nasce de uma forma específica de escuta aplicada a este repertório. Porém devemos nos acautelar para os perigos que se escondem neste tipo de abordagem generalizante. Esta mesma ferramenta pode se tornar uma abstração essencialista e generalizante com forte viés reducionista. Neste caso o sistema se torna uma "camisa de força" e um empecilho para uma análise dinâmica e significativa. Isto acontece quando o sistema (abstraído e criado a partir do exame de um repertório dinâmico e em transformação) acaba, por obra de

² Há uma definição bem abrangente de harmonia no livro de Flô Menezes : "Todo fenômeno musical é harmônico...**relações ou proporções entre as diferentes freqüências em jogo num determinado contexto musical**, a harmonia era tida originalmente pelos gregos como o modo melódico pelo qual uma peça musical devia desenvolver-se hori-

teóricos ansiosos por regulamentações, se impondo sobre a produção propriamente dita. O professor e compositor Silvio Ferraz aponta este tipo de prática como um obstáculo para uma análise que possa ser considerada "não mais como teoria, mas como ação, como fazer musical paralelo (Ferraz, 1994, p. 18)":

este modo de análise...normalmente busca determinar regras cuja comprovação está em si mesma e não exatamente na obra estudada, ou no fazer musical...Para se estudar o dinamismo musical, é necessário uma análise para além do enunciado musical, vendo-o não como um objeto isolado, mas como fruto do contato entre sua realização acústica e seu receptor, seja este alguém que cante, componha, dance ou simplesmente ouça. Este contato designaremos aqui por fazer musical (idem).

Ainda, segundo Ferraz, "para se considerar a análise como fazer musical é necessário tratá-la também como descoberta ...como reinvenção do enunciado...(que) dialoga com os mais diversos planos sensíveis, norteando-se pelos seus mecanismos perceptivos " (idem, p. 18 e 19). Tendo estas questões em mente podemos afirmar que esta teoria (a harmonia funcional) é uma - entre muitas outras - ferramenta que nasce de uma visão específica de um fenômeno musical específico. Percebemos, também, que muitas vezes esta ferramenta se presta a um uso mecânico, abstrato e distanciado dos processos de percepção.

Senão vejamos: a harmonia funcional (o sistema de análise e não o fato musical) supõe direcionalidade, discursividade, linearidade, funcionalidade e, segundo certas abordagens, uma espécie de finalismo teleológico que estaria impregnado na essência mesma dos acordes e que confirmaria tendências "naturais" dos mesmos. Alguns deles (as dominantes), tensos e dissonantes, deveriam se dirigir para as resoluções em suas respectivas tônicas. Neste contexto, todo acorde deve manifestar uma função e elas são somente três: tensão/D, afastamento/S e relaxamento/T . Acontece que, na análise o acorde é muitas vezes, reduzido à esta função. Assim é que podemos enunciar como na matemática:

um acorde tríade construído sobre o VII grau = um acorde acorde tríade construído sobre o V grau (D e D sem fundamental),

já que os dois tem a mesma função. E aqui está um dos problemas. Quando se reduz os acordes a suas funções, perdemos sua singularidade sonora constituída por muitos outros aspectos ligados ao seu dinamismo e à sua configuração enquanto fenômeno perceptivo: região da tessitura em que é construído, aspectos timbrísticos e rítmicos de sua coloca-

zontalmente, antes de significar simultaneidade de sons". Menezes, Flô, *Apoteose de Schoenberg*, Ateliê Editorial, São Paulo, 2002, pp.27 e 28.

ção no contexto musical, etc. Além disso é possível apontar algumas contradições lógicas no interior do sistema que podem causar muitos problemas na hora de uma análise que se pretende coerente. Por exemplo: se a função tônica significa resolução, relaxamento, consonância e equilíbrio, então a atribuição desta função a um determinado acorde só deveria acontecer no caso do seu aparecimento em cadências, mas não no interior de um encadeamento em que ele não assume esta função (onde inclusive, às vezes ele aparece em posição invertida ou incompleto e, por isso sem força conclusiva). Neste caso talvez fosse mais coerente simplesmente utilizar a classificação/descrição proposta pela harmonia tradicional e numerá-lo: *I6 = primeiro grau em primeira inversão, etc.* Ou atribuir a ele uma função intermediária: que tal *uma pré-subdominante*? O mesmo caso se dá com a dominante menor (ou *d* conforme cifragem proposta por Dieter de la Motte) que, em geral (no período clássico-romântico) nunca acontece nas cadências. Como designar este acorde quando ele se apresenta? Quinto grau menor? Qual é sua função? Uma hipótese bem inconsistente mas muito usada por alguns analistas imbuídos de uma obsessão classificatória, é chamá-lo de subdominante menor da subdominante relativa (D menor em C) mesmo quando o contexto não justifica esta interpretação.

Para examinarmos mais profundamente estes argumentos, façamos um parêntesis filosófico: etimologicamente o conceito de teoria (que na música engloba a disciplina Harmonia) significa VER. Este conceito - *ver com clareza* - na filosofia de Platão, está ligado ao *mundo inteligível*. Parte do pressuposto de que o *mundo sensível* (mundo das sensações e das aparências onde se encontram as músicas reais) não é o mundo real e verdadeiro. Este se encontra no mundo inteligível: estável, imutável, absoluto. É o mundo das idéias. O mundo sensível, pelo contrário é um mundo do subjetivo, do instável, do ilusório. Aristóteles vem (conforme expressão do filósofo francês François Chatelet) *administrar* a tradição filosófica platônica deslocando esta busca pela essência para os objetos concretos: para ele a essência é o que permanece, o que dá identidade, o que é invariável em um gênero. Assim a essência do homem é "ser racional" e não ser branco, gordo ou inteligente que são variáveis não essenciais do gênero homem. Assim seria possível delimitar através da lógica (disciplina do raciocínio), a essência do que seria, por exemplo, a humanidade (dentre muitos objetos, eventos, atitudes ou comportamentos) num jogo entre a essência e as inúmeras aparências (que é o que varia, ou num outro viés o que se percebe).

Assim, também na teoria musical, esta tradição filosófica (de Platão e Aristóteles) que atravessa algumas abordagens, acaba por criar categorias que pretendem muitas vezes

substituir o objeto (aparência) pela sua análise (essência). No nosso entender a análise harmônica funcional, é muitas vezes utilizada deste modo. As categorias propostas pela harmonia funcional constituem uma estrutura abstrata de inteligibilidade que é criada para se pensar uma *coisa* (uma música histórica e geograficamente delimitada - necessariamente não homogênea - e denominada como música tonal). Obviamente a formulação desta teoria é também uma tentativa de se entender mais profundamente o *funcionamento* deste suposto sistema de composição (o tonalismo com suas constantes estruturais) que deu consistência à produção musical de vários séculos no ocidente. Para esta teoria não basta descrever os acordes e seu encadeamento como faz a harmonia tradicional. É necessário entender suas relações e funções no discurso. Ou como escreve Cyro Brizola em seu pequeno livro:

O conceito de função surge evidentemente muito mais tarde, na história da música, decorre da idéia de estudar esses acordes quando em movimento, isto é, na concatenação harmônica, e as relações que mantém entre si e com o todo, nesse movimento. Verifica-se, portanto que este é um conceito não só dinâmico, mas também dialético (Brisolla, 1979, 25).

O problema é quando as categorias funcionais e os modelos pretendem representar e esgotar os fenômenos musicais (pensados aqui enquanto fenômenos que atingem nossos órgãos auditivos e são configurados como música). Esta abordagem não nos parece adequada aos novos modos de investigação e análise científica que descartam tanto o idealismo de origem platônica quanto o positivismo. Se se encara a harmonia funcional enquanto uma ferramenta de racionalização que permite construir UM olhar específico sobre músicas específicas (ou parte delas) e não tomamos a ferramenta pela coisa, não nos aprisionamos numa camisa de força conceitual que nos levaria muitas vezes a formulações inconsistentes. A análise não substitui a música, não a explica, não a representa e, enfim não pode ser colocada no lugar dela (lembremos Wittgenstein: *aquilo que não pode ser dito, deve ser mostrado*). Nesta perspectiva a análise serve para tomarmos, subjetivamente ou intersubjetivamente, uma posição sobre determinada obra. Uma ferramenta que se pretenda absoluta, abrangente e auto-suficiente como é muitas vezes o caso da harmonia funcional, acaba por criar inúmeros problemas para o exame das obras. Em primeiro lugar, partimos de um empréstimo de conceitos originários da matemática ou da gramática. Nesta *a função sintática é o papel que cada elemento gramatical assume num enunciado*. Pretende-se assim, de maneira análoga à análise gramatical nos enunciados verbais, classificar, descrever e atribuir funções para cada acorde que ocorre em determinada música (pensada aqui como uma espécie de enunciado). A harmonia funcional cria, no entanto, a sua própria definição

de função: *é o conjunto das propriedades tomadas pelos acordes em sua concatenação, relativamente ao complexo harmônico-tonal*. Criam-se, ou deduzem-se então as três categorias ou funções - T,S,D - e se erige todo o sistema sobre elas. Examinemos de perto uma destas funções: a tônica é o pólo, uma espécie de porto seguro, objetivo final, centro estável e consonante que se opõe a todos os outros graus que são, em maior ou menor grau, instáveis. A polaridade e estabilidade da tônica é evidente quando ela aparece no contexto de um movimento específico conhecido como cadência. Porém, conforme já afirmamos acima, esta característica se relativiza em outras situações de encadeamento. A atitude mais adequada parece ser atribuir esta função (e as outras...) a um determinado tipo de situação e não ao acorde do I grau em si mesmo. *Pensar em movimento, energias, potências e forças que se deslocam e dinamizam os processos ao invés de atribuir funções a acordes isolados*.

Pensemos alguns exemplos: como dissemos acima o VII grau substitui (se coloca no lugar de) o V grau na função de D (dominante). Ora, muitas vezes à pergunta de alunos que querem saber porque então o compositor não usou logo de uma vez o V, vemos-nos obrigados a reconhecer que os dois graus não são a mesma coisa mas *que cumprem funções semelhantes no discurso*. Ora, num discurso comunicacional aparentemente tanto faz dizer: *_Tenho que ir embora agora* ou *_Preciso me retirar neste momento*. Provavelmente atinjo meus objetivos comunicacionais com igual eficácia. Mas na arte é diferente. A arte é o lugar das singularidades. *Nada se coloca no lugar de outra coisa sem produzir algo novo*.

Assim, das 5 leis tonais elencadas em alguns métodos de harmonia funcional (Koellreuter, Brisolla), a mais abrangente e adequada à realidade do fenômeno musical tonal (que, diga-se de passagem, é de difícil delimitação. O que é mais tonal: Mozart ou Mahler? Villa Lobos é tonal? E Stravinsky?) é aquela que diz que qualquer acorde pode ser seguido por qualquer outro. É duvidoso, por exemplo, que só haja acordes tensos ou relaxados. Isto corresponde a uma forma de escuta. Talvez fosse mais adequado reservar as cifragens da harmonia funcional para os momentos cadenciais onde claramente se delineiam os pontos de resolução (T, t e suas relativas e antirelativas nas cadências de engano), os acordes de tensão (as D e suas substitutas) antecedidas pelas preparações destas (as S, s, relativas, antirelativas, D64, D da D).

Às vezes é mais adequado simplesmente descrever do que querer interpretar segundo um modelo apriorístico. É isto que faz Dieter de la Motte em seu livro *Armonia* onde há,

por exemplo, um capítulo dedicado à harmonia de Wagner e onde ele propõe uma abordagem totalmente diferente da que seria possível a partir do uso da harmonia funcional. Ali ele identifica um "vocabulário" de acordes mais usados e os procedimentos mais comuns. Na realidade ele inventa uma maneira nova de entender a obra de Wagner.

Concluimos, conforme já anunciávamos no início do trabalho, que o que parece ser promissor numa aventura analítica mais viva e dinâmica, no que diz respeito à harmonia, é a idéia de descrever (recriando, "repetindo"): vocabulários (acordes, formações verticais mais comuns, modos, escalas, etc.), dinamismos, sintaxes e gramáticas específicas de cada período e compositor; e não a pretensão de estabelecer sistemas apriorísticos, generalizados, hegemônicos, fortemente gramaticalizados e abundantes em constantes, regras e proibições. Assim, por exemplo, na harmonia de Brahms: uso de acordes de nona, modulações para as mediantes, uso de sextas paralelas, ambigüidade tonal, etc. Na harmonia de Wagner: o uso de 4 tétrades básicas (m7, diminutos, meio diminutos e sétima de dominante), uso extensivo de cromatismo, pensamento harmônico contrapontístico, relativização do conceito de dissonância, deslocamento constante das resoluções, etc. Na harmonia de Alban Berg, especificamente na Sonata n. 1, uso de acordes de 5a. aumentada.

Referências bibliográficas

ANTOKOLETZ, Elliot, *The Music of Béla Bartok. A study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. California: University of California Press, 1984.

BRISOLLA, Cyro Monteiro, *Princípios de Harmonia Funcional*, 2a. edição. São Paulo: Editora Novas Metas Ltda., 1979.

CHATELÊT, François, *Uma pequena história da razão*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

COSTÈRE, Edmond. *Mort e Transfiguration de L' Harmonie*. Paris Presses Universitaires de France, 1962.

DAHLHAUS, Carl. "Harmony". In SADIE, Stanley (org). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 1980, vol. 19, p. 51-55.

FERRAZ, Silvio, *Elementos para uma análise do dinamismo musical in Cadernos de Estudo Análise Musical*, São Paulo, n. 6 e 7, p. 18 a 32, 1994.

KOELLREUTER, H. J., *Harmonia Funcional*, 3a. edição, São Paulo: Ricordi, 1986.

KOSTKA, Stefan M. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 2a. ed. New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1999.

MENEZES, Flô, *Apoteose de Schoenberg*, 2a. edição, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MOTTE, Dieter de la, *Armonia*, 2a. edição. Barcelona: Editorial Labor, 1994

OLIVIER, Alain, L' Harmonie, 2a. edition, Paris: Press Universitaires de France, 1969.

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