

ANÁLISE HARMÔNICA NA MÚSICA POPULAR

Fausto Iessa Fernandes Pizzol

Fames - fst_lessa@hotmail.com

Resumo

Estudo comentado de diferentes formas de sistematização da análise harmônica no âmbito da música popular, citação e explicação da simbologia utilizada junto à conceituação dos elementos harmônicos que a compoem. Exposição dos elementos considerados aqui, como elementos essenciais e elementos acessórios.

Palavras-chave: Análise harmônica, Música popular, Sistematização.

Abstract

Commented study about different forms of harmonic analysis in popular music, citation and explanation of used symbols and definition of the harmonic elements that composing the analysis. Exposition of the elements considered essentials and accessories.

Keywords: Harmonic analysis . Popular music. Systemization .

Introdução

O estudo da harmonia, no idioma da música popular, possui uma história muito recente quando comparado ao estudo da harmonia tradicional, além de uma abordagem um tanto diferenciada. Dentro deste estudo, que possui características bem peculiares, se destaca a atenção dada a análise harmônica, como meio pragmático de aquisição de consciência musical e aprimoramento da performance, tanto na habilidade de lidar com acordes, harmonizações e reharmonizações, quanto na abordagem intelectual dos conteúdos relacionados a improvisação.

Quando pesquisamos a bibliografia referente ao estudo da análise harmônica da música popular, identificamos a existência de variações na forma de estruturar e grafar a simbologia da análise, além é claro, de interpretações diversas acerca das funções harmônicas dos acordes pertencentes às músicas analisadas. Em outras palavras, podemos afirmar que diferentes teóricos possuem diferentes abordagens e sistematizações, com as quais devemos nos familiarizar, adquirindo assim maior autonomia e mais recursos para a compreensão dos caminhos harmônicos.

Diante do exposto, a intenção deste artigo é a apresentação comentada de algumas das diferentes formas de análise harmônica em uso, desenvolvidas por autores de referência na área da música popular em seus livros. O objetivo principal, além de publicação de artigo científico, é usa-lo também para fins didáticos, como material de apoio a ser utilizado pelos alunos do curso de música popular da FAMES, durante as aulas de harmonia da música popular e improvisação.

Elementos essenciais

Cifra

A padronização da cifragem é uma busca constante, porém, é fácil observar nos livros de coletânea de partituras do tipo melodia e cifra, variações na forma de registrar os acordes usando a simbologia de letras e números que a compõe. O mesmo acontece com a interpretação quanto ao tipo de acorde e a melhor forma de cifrá-lo.

Também é oportuno afirmar que estes “símbolos diferentes com o mesmo significado”, são de uso corrente e aceitos como forma correta, além de serem interpretados pelos músicos com a mesma naturalidade.

Tonalidade

Além da armadura de clave, é igualmente importante identificar o acorde de função tônica, que, no caso de harmonia modal, pode não refletir precisamente o que insinua a armadura.

Algarismos romanos

Na análise harmônica, as tônicas dos acordes são representadas através de algarismos romanos, identificando assim a que grau (posição) ocupam em relação à tonalidade em questão. É parte da denominada cifração analítica.

Dominante Primário

É o acorde do tipo maior com sétima menor, construído sobre o quinto grau da escala. Prepara o acorde do primeiro grau. Seu símbolo é: V7.

Segundo grau cadencial

É o acorde de função subdominante usado para completar a cadência subdominante-dominante-tônica, criando um passo harmônico em quintas descendentes. Seu símbolo é: IIcad.

Dominante secundário

Podemos "preparar", através de acorde dominante, os acordes de uma determinada cadência ou tonalidade, que não o acorde do primeiro grau. Este acorde de preparação é denominado dominante secundário, e é amplamente encontrado nas harmonias das músicas populares brasileiras entre outras. São acordes que não se encontram presentes no campo harmônico, sendo utilizados como recurso cadencial, ou seja, para expandir a cadência ou proporcionar maior movimento harmônico.

O símbolo associado ao dominante secundário, para análise é: V7/

Definição:

Acorde do tipo dominante localizado à um intervalo de quinta justa acima (ou quarta justa abaixo) de cada acorde de uma determinada tonalidade, que não o primeiro grau.

Comentários:

A importância de se identificar este acorde em uma harmonia, habilita o

músico a fazer uso de outras tensões disponíveis para o mesmo e condizentes com o acorde de resolução, criando uma harmonia personalizada, se desejado.

Na improvisação, é útil estudar os caminhos de transição entre as escalas de acorde dominantes e as escalas modais dos diferentes acorde de resolução.

Dominante Substituto

Como o próprio nome sugere, é um acorde do tipo dominante que substitui um outro acorde, também de função dominante e divide com ele o mesmo tritono. A principal função deste acorde é criar um novo caminho melódico para a linha do baixo. A tensão mais utilizada para este acorde maior com sétima menor é a décima primeira aumentada. Podemos utilizar o símbolo subV7 para designá-lo.

Definição:

É o acorde do tipo dominante que substitui um outro acorde também dominante. Divide com ele o mesmo tritono (por enarmonia) e localiza-se à um intervalo de quinta diminuta em relação ao acorde original.

Comentários:

Cria um caminho melódico cromático entre a fundamental do acorde subV7 e a fundamental do acorde de resolução, que fica situado meio tom abaixo.

Costuma-se encontrar definições do tipo: "acorde do tipo dominante localizado meio tom acima do acorde de resolução". Apesar de classificá-lo e situá-lo, esta definição pode comprometer a sua compreensão, uma vez que, a relação principal do acorde subV7 é, como o próprio nome diz, de substituição do acorde V7, sendo a relação com o acorde de resolução – inquestionavelmente importantíssima – secundária na elaboração de sua definição.

Podemos usar os dois acordes em sequência, dividindo ritmicamente o tempo do acorde original entre os dois.

Dominantes Estendidos ou Cadência de Dominantes

A compreensão do uso da cadência de dominantes e da justificativa teórica para sua existência, passa pelo domínio dos tópicos anteriores: dominantes secundários e subV7.

O seu uso cria uma espécie de harmonia simétrica que pode ser também

paralela, já que os acordes caminham em intervalos simétricos e as vozes podem caminhar paralelamente nas transições entre os mesmos.

Definição:

Seqüência de acordes dominantes distanciados individualmente por um intervalo de quinta justa ascendente (ou quarta justa descendente) do acorde que o precede.

Comentários:

Harmônicamente falando, podemos justificar a sua existência como sendo uma seqüência criada através do uso dos dominantes secundários da tonalidade em questão.

Também pode ser considerado como dominante estendido às seqüências que fazem uso conjunto do subV7, do dominante primário, do dominante secundário, ou ainda do Icad como acorde interpolado.

Podemos aproveitar a estrutura constante gerada pela cadência de acordes dominantes para criar estruturas melódicas também constantes no improviso, assim como motivos simétricos e/ou paralelos no fraseado.

Retorno harmônico

É uma seqüência de acordes (progressão harmônica) localizada no final da música que forma cadência harmônica delineando um retorno ao início da composição.

Acordes de empréstimo

Advindos das denominadas tonalidades paralelas, estes acordes são usados como versões diferenciadas dos acordes pertencentes a tonalidade original de uma progressão harmônica, podendo substituí-los, observando a permissão dada pela melodia, se houver.

Observação: Tonalidades paralelas são todas as escalas ou modos construídos a partir de uma mesma tônica. Os acordes gerados por estas escalas ou modos são então denominados de acordes de empréstimo (substitutos possíveis para os graus equivalentes de qualquer outro campo harmônico paralelo).

Elementos acessórios

Forma

Indicada através de letras maiúsculas ou minúsculas, identifica as diferentes partes de uma composição, suas subdivisões, e suas repetições.

Análise melódica

podemos destacar os motivos melódicos e identificar notas de tensão, dentre outros procedimentos.

Motivos rítmicos

A observação dos motivos rítmicos presentes numa composição podem, dentre muitas utilidades, serem levados em conta no momento da improvisação, criando assim um vínculo entre a composição e o solo, mantendo a unidade e dando sentido estrutural sobre o discurso musical.

Indicação de possibilidades de escalas de acordes

A prática de escrever acima dos acordes de uma determinada harmonia os nomes das escalas modais relacionadas aos mesmos é muito comum. É um dos sistemas usados no estudo da improvisação.

Exemplos de análise harmônica

John Mehegan

Pianista educador musical, publicou à partir do ano de 1959, uma série de livros denominada "Jazz Improvisation". Em quatro volumes, o músico sistematiza a análise harmônica de uma forma muito peculiar, criando uma simbologia que, dentre inúmeras características positivas, destaca-se a abordagem dos temas musicais exclusivamente na forma analítica, aprimorando o raciocínio modulatório, ou seja, condicionando o instrumentista a interpretar uma determinada música em qualquer tonalidade. Mehegan apresenta também novas formas de representar barras de compasso, tonalidade e acordes dominantes, além de simbologia de cifragem. Essas formas explicitam a visão do autor, que é o direcionamento à prática musical.

Symbol key:

M — Major Chord
x — Dominant Chord
m — Minor Chord
φ — Half-diminished Chord
o — Diminished Chord

Jazz harmony is extremely chromatic and it is to build any quality at any point in the scale. This one quality to another. The following table describe from the four natural qualities (M, x, m, φ).

M **(I IV)**

Fig.1- Tradução livre: M – acorde maior; X – acorde dominante; m – acorde menor; acorde meio-diminuto; o – acorde diminuto.

A harmonia jazzística é extremamente cromática, e é possível a construção de qualquer qualidade de acorde em qualquer ponto da escala. É de uma qualidade para outra.

LESSON 28.

Modulation

The following is a bass line for "Laura," in the key of C. Transfer the melody to manuscript paper following the signatures indicated by the letters.

(G) II / \flat IIx / I / I⁺ / (F) II / \flat IIx / I / I⁺ / (E \flat) II / (E \flat) \flat IIx / I / VI / (G) II ϕ V⁺ / V⁺ IV^o / III / \flat IIIx / II / (G) \flat IIx / I / I⁺ / (F) II / \flat IIx / I / I⁺ / (C) IVm / IV^o / III / (C) VI / IIx⁺ / II V⁺ / I⁺ / I⁺ //




Laura—by Johnny Mercer and David Raskin.
 © 1945, renewed 1973 Twentieth Century Music Corp. All rights administered and controlled by Bahama Music, a catalogue of CBS Songs, a Division of CBS, Inc. All rights reserved.
 Used by permission.

As indicated above, "Laura," in the key of C, does not start in the key of C. However, the tune comes to a final close in the key of C which definitely establishes the key.

Fig.2- Exemplo de análise harmônica.

Suspensions: The dominant and minor chords are occasionally suspended for purposes of melodic adjustment or harmonic suspense. The suspensions are easily made and affect the dominant and minor chords as follows:

Chord	Suspension	Symbol	Fig.
Δ	sharp third	V^{++}	Fig. 3
m	double-sharp seventh	II^{++7}	Fig. 4
m	sharp seventh	II^{+7}	Fig. 5

Fig. 3.  Fig. 4.  Fig. 5. 

The minor suspension may involve only the sharp seventh (the 7).

Fig.3- Tradução livre: suspensão. Os acordes dominantes e os menores são ocasionalmente suspenso s para propósitos de ajustamento melódico ou suspense harmônico. As suspensões são facilmente feitas e afetam os acordes dominantes e os menores como se segue: acorde= Δ , suspensão= terça aumentada, símbolo= V^{++} (fig.3); acorde= m, suspensão= sétima aumentada, símbolo= II^{++7} (fig.4); acorde= m, suspensão= sétima maior, símbolo= II^{+7} (fig.5).



Fig.4- Análise melódica indicando a que grau da escala pertence cada nota da melodia. (MEHEGAN, John, **Jazz Improvisation, vol.1**, Pgs. 18; 45; 24; 27)

Mark Levine

Em seus dois livros denominados "Jazz Piano Book" e "Jazz Theory", o pianista aborda com uma metodologia impressionantemente simples e claramente direcionada ao músico instrumentista, conceitos harmônicos atuais e novas interpretações sobre construção de campos harmônicos, passos harmônicos,

paralelismo, simetria e improvisação. Também trata de forma muito inteligente a análise melódica do improviso, com riqueza de exemplos e comentários.

Book Four: The Core Curriculum

"Beatrice" is only 16 bars long, but it is a highly organized and structured tune. Most 16 bar tunes are A-B, but each four-bar section of "Beatrice" is a reproducibly developed melodic idea. A miniature ABCD. The bridge, or C section, is where the greatest variety lies, but the biggest surprise is in the D section.

The notes of all four notes of the chord in the first bar then move up and down by a half note or whole step, setting up a pleasant waltz-like effect. The next motion from bar 7 to 8 moves from G to A (up a half) G to F (down a half) and that same arrangement, but the bass player's fourth note only to go down a major 3rd. The Chordian (bars 9-12) shows hidden logic in the next motion is between D4 and E4 and a 7th between A7, leading down to B(7). Also, the only half-note motion is D7, A7, D(7) in the first section in bars 11-12. This wise use of motion in the D section. Sections A and B set up a permeability of root motions with the contrast coming in the C section. The beauty of root motion returns in the D section (bars 13-16).

The chords and scales in "Beatrice" share many common features. F and C are common to all the chord scales except A-7, D-7, and A7, all three of which occur in the C section. A major scale which scales include the note A, and which include A1 (Figure 13-4). The note A is shown in the blue bars, because A is the "pivot" around which the chord—root bar you can't play A1 when E1 is absent. Notice that C is the only section in which the note A goes with all the chords.

Figure 13-4

Fig.5- Exemplo de análise harmônica.

Tradução livre: "Beatrice" possui apenas 16 compassos, porém, é uma composição altamente organizada e estruturada. A maioria das músicas de 16 compassos possuem a forma AB, mas cada grupo de quatro compassos de "Beatrice" possui uma idéia melódica desenvolvida separadamente: Uma forma ABCD em miniatura. A ponte, ou parte C, é onde está a grande variação, mas a maior surpresa está na parte D.

Nos primeiros dez compassos, as tônicas de todos os acordes, com exceção de um, movem-se de forma ascendente e descendente por intervalo de semitom ou

tom, estruturando um efeito de vai e vem.(...)

(LEVINE, Mark. **Jazz Theory Book**. Pg. 399)

Wilson Curia

Curia escreveu na década de 80 o livro "Harmonia Moderna e Improvisação", onde as funções dos acordes e estão bem apresentadas e conceituadas, além de tópicos interessantes como harmonia quartal e aberturas de acordes. Outra vantagem desta referência é ser escrita no idioma Português, podendo então ser adotado como bibliografia nas escolas de música à nível técnico como referência bibliográfica.

Nelson Faria

A análise harmônica e melódica em forma de comentários utilizada por Nelson Faria no seu livro "Acordes, escalas e arpejos", possui grande influência no desenvolvimento deste texto. A análise de motivos melódicos e células rítmicas contidas em seu método mostram-se muito práticas e valiosas.

The image displays three examples of melodic analysis, labeled 'Exemplo 10', 'Exemplo 11', and 'Exemplo 12'. Each example consists of a short paragraph of text in Portuguese and a musical staff with notes and chord symbols (F7, D7, G7, C). The text for Exemplo 10 discusses the relationship between the notes and the chords. The text for Exemplo 11 discusses the relationship between the notes and the chords. The text for Exemplo 12 discusses the relationship between the notes and the chords.

Fig.6- Exemplo de análise melódica de fraseado.

(FARIA, Nelson. **Acordes, arpejos e escalas**. Pg. 82)

É igualmente importante citar neste texto os nomes de Almir Chediak (CHEDIAK,1987) e Ian Guest (GUEST,1996) como importantes estudiosos e criadores de sistemas de análise harmônica da música popular. Sendo seus livros as mais famosas referências sobre o assunto no nosso país, pesquisá-los torna-se fundamental, em vista de sua larga utilização nas instituições de ensino brasileiras.

Conclusão

Uma das funções da análise harmônica, é buscar elucidar e evidenciar a presença dos elementos que uma determinada composição musical, ou trecho musical possuem, dando conta de citar o maior número possível deles, ou seja, quanto maior o número de elementos observados, mais completa será a análise.

Como a forma é analítica, podemos observar, possivelmente, diferentes interpretações sobre, por exemplo, a função de um determinado acorde numa cadência, quando observamos a mesma analisada sob o ponto de vista de diferentes músicos. Este fato é muito comum, visto que um mesmo acorde pode realmente, dependendo da interpretação, exercer diferentes funções numa harmonia.

A adoção dos referenciais teóricos apresentados, é uma escolha consciente de alinhamento ideológico com métodos de sistematização que objetivam como fim, a performance musical, visualizando o conhecimento teórico musical como meio imprescindível para alcançar uma prática instrumental equilibrada.

Referências

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*, vol.1,2. RJ: Lumiar, 1987.

CURIA, Wilson. *Harmonia Moderna e Improvisação*. São Paulo: Fermata, 1990.

CURIA, Wilson. *Manual de Improvisação*. São Paulo: MPO, 1994.

FARIA, Nelson. *Acordes arpejos e escalas*. RJ: Lumiar, 1999.

GUEST, Ian. *Arranjo*, vol.1,2. RJ: Lumiar, 1986.

LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book*. Ca, USA: Sher Music, 1995.

LEVINE, Mark. *The jazz piano book*. Ca, USA: She Music,

MEHEGAN, John. *Jazz Improvisation series*, Vol1, 2, 3, 4. NY, USA: Amso, 1959.