

## Harmonia III 2017 - Introdução

- 1- Caderno (ou similar), moodle, monitor
- 2- Temas: problematizando a ideia de harmonia. Outras harmonias. Textos: **Barraud (cap. 2 e 3)**, Olivier Alain, Tenney, Costa/Antenor. Harmonia histórica e geográfica (expansão do repertório). Harmonia, som e timbre. Harmonia e proporções. Harmonia e sistema. Harmonia e linguagem (discursividade, harmonia circular). Harmonia e materiais (“vocabulário”). Harmonia e procedimentos (“gramática”). Harmonia e contraponto. Harmonia, escuta, acústica e psicoacústica.
- 3- Repertório básico (**com algumas “linhas de fuga**) do curso: eurocêntrico, “erudito”, Romantismo e expressionismo Austro germânico (Beethoven, Schumann, Chopin, Schubert, Brahms, etc.)
- 4- **Revisão** - Harmonia tonal diatônica: campos harmônicos maior e menor (2 leis tonais). Princípios básicos do sistema tonal: escala maior (jônico) e menor, ideia de função, TSD, construção (sobreposição de terças) e hierarquia entre os acordes, progressões de fundamentais, inversões cadências. Tensão e relaxamento, discursividade, direcionalidade, causalidade, teleologia. Expansão: harmonia tonal cromática. Integração dos campos maior e menor (3ª e 4ª leis). Movimentos fortes de fundamentais: ciclos de 4ª ascendentes, 3ª descendentes. Acordes sem fundamental. Empréstimos modais. Modulação diatônica (por acorde pivô) cromática e enarmônica. Mediantes cromáticas. Acordes aumentados e diminutos. Acordes de sexta aumentada. Sexta napolitana. Pedal. (Análise de um exemplo do Schoenberg e exercício de tonalidade ampliada). Cifragens. Acordes com 9ª, 11ª, 13ª. Parte prática: cantar e analisar as funções possíveis de todas as tétrades (M7, M7+, M5+ 7+, m7, m7+, m5-7 (meio diminuto) e m5-7dim (diminuto).
- 5- Alto romantismo e expressionismo. Hiperromatismo. Modulação constante. Lógica harmônico-contrapontística. Tonalidade vagante, suspensa, pantonalidade. Emancipação da dissonância. Avanço da ideia de verticalização (da harmonia ao timbre, em oposição à discursividade funcional que dilui as qualidades específicas dos acordes – ver Debussy em Harmonia IV). Lógica intervalar: hipertematismo. Atonalismo livre. Livro da Maria Lúcia Pascoal:  
<http://pt.scribd.com/doc/23284623/Estrutura-Tonal-Harmonia-Pascoal-1>
- 6- Contexto histórico: Romantismo e expressionismo alemão/românticos franceses. Caracterização histórica do romantismo. Liberalismo econômico, subjetivismo,

revolução francesa, expansão dos meios expressivos (harmonia, forma, orquestração/timbre, dinâmicas etc.)

- 7- Textos e livros: Olivier Alain, Dieter de la Motte, Barraud, Schoenberg, Kostka (início do cap.1), no final do curso Kostka (cap. 1 inteiro), meu prefácio no livro do Antenor Ferreira. Introdução às teorias de Schenker (Felix Salzer). DVDs.
- 8- Repertório a ser analisado: Beethoven, Schumann, Chopin, Brahms, Fauré, Liszt, Mahler, Schoenberg, Alban Berg. Tom Jobim, Chico Buarque, Edu Lobo e Guinga. Partituras no Stoa (<http://stoa.usp.br/rogercos/profile/>), no IMSLP e na biblioteca.
- 9- Metodologia: exercícios escritos, cantados e tocados. Leitura e discussão de textos teóricos e musicológicos. Audição e análise de obras do repertório. Re-harmonizações de canções e arranjos (exemplos de canções infantis, MPB, AdN, Bartok, etc.).
- 10-Texto introdutório Schoenberg: o romantismo e a harmonia condicionada pela dimensão extramusical:

*Os compositores do período romântico acreditavam que a música deveria “expressar” algo. Tanto quanto nos períodos anteriores, as tendências extramusicais, tais como os assuntos poéticos e dramáticos, emoções, ações e até questões filosóficas da Weltanschauung (visão de mundo), tinham se tornado influentes. Tais tendências acarretaram mudanças em cada um dos traços da substância musical. Alterações na constituição dos acordes modificaram, de modo decisivo, os intervalos das melodias e resultaram, igualmente, em modulações mais ricas; em vez de os ritmos e as dinâmicas do acompanhamento e, inclusive, a melodia derivarem de estímulos puramente musicais, tornaram-se símbolos de objetos extramusicais. Na música descritiva, o pano de fundo, a ação, a atmosfera e as demais características do drama, poema ou história, foram incorporados como fatores constituintes e formativos da estrutura musical. A partir de então sua união tornou-se indissolúvel. Nem o texto, nem a música expressam seu sentido completo quando isolados um do outro. [...]Essas influências extramusicais produziram o conceito de **tonalidade expandida**. As transformações e sequências remotas de acordes passaram a ser vistas como estando dentro da tonalidade. Tais progressões podem, ou não, produzir modulações ou estabelecer as diversas regiões. Funcionam, principalmente, como enriquecimentos harmônicos e, portanto, aparecem, com frequência, em trechos muito curtos, até mesmo em um único compasso. Embora possamos relacioná-las às regiões para efeitos de análise, em muitas situações seu efeito funcional é apenas passageiro e temporário.*

SCHOENBERG, Arnold. *Funções Estruturais da Harmonia*. Stein, Leonard (ed.). Seincman, Eduardo (trad.). São Paulo: Via Lettera. 1948 (orig.) / 2004 (trad. bras.). pp. 99-100.

OTTOMAN, Robert W. *Advanced Harmony: Theory and Practice*. 5th ed. New Jersey, Prentice-Hall, 2000.

## CAPÍTULO 12

### O encerramento do século XIX: o início de novas direções

[pp. 337-339, tradução de V. Bonafé e R. Costa]

Na virada do século XIX para o século XX era óbvio que a autoridade das práticas tradicionais dos três séculos anteriores estava rapidamente declinando e que novas concepções de fazer musical estavam surgindo. O resultado foi a emergência no século XX de uma música totalmente diferente daquela dos séculos anteriores.

Neste capítulo investigaremos a evolução de algumas das práticas responsáveis em larga medida pelas mudanças revolucionárias que viriam ocorrer. Em tal estudo, assim como no estudo da própria música do século XX, é necessário ter em mente os principais conceitos da música tradicional – primeiro para entender melhor o processo de mudança, e segundo para servirem como base de comparação entre o novo e o velho. Por essas razões, abriremos esse capítulo com uma revisão concisa dos conceitos que aprendemos em harmonia durante esse curso.

#### Revisão da harmonia tradicional

1. **Tonalidade.** Em toda composição há uma nota que assume maior importância do que as outras e à qual elas estão relacionadas. Esse fenômeno é enfatizado pelo uso quase exclusivo da progressão V-I (cadência autêntica) na finalização de uma composição e sua livre utilização em outros lugares.

2. **Sistemas escalares.** A tonalidade no período da prática comum se expressa através de dois sistemas escalares, maior e menor, tendo outros sistemas escalares mais antigos caído em desuso.
3. **Tons.** Tanto a escala maior quanto a escala menor podem ser construídas a partir de quinze notas diferentes, chamadas tons. Esses tons são sistematizados em dois ciclos de quintas, um para os tons maiores e outro para os menores.
4. **Acordes.** A música do período da prática comum é amplamente baseada no uso de acordes. Um acorde é definido como um conjunto de alturas simultâneas composto geralmente pela sobreposição de terças maiores ou menores, sendo a nota mais grave considerada a fundamental. Nem todas as construções possíveis de acordes por terças são usadas regularmente.
5. **Inversão.** Um acorde retém sua identidade mesmo quando sua fundamental não está na voz mais grave.
6. **Sucessão de acordes.** A progressão de um acorde a outro é baseada nos movimentos de suas fundamentais, sendo o movimento por quinta descendente o mais comum. Certas progressões se tornaram muito mais amplamente usadas do que outras e nem todas as relações de fundamental possíveis dentro de um tom foram regularmente utilizadas. Em geral, qualquer progressão de acordes é uma entre tantas possíveis que, em última análise, conduzem a uma cadência, geralmente para a tônica da tonalidade.
7. **Notas auxiliares (não-harmônicas).** Notas não pertencentes a um acorde podem soar simultaneamente com ele. Tais dissonâncias devem ser sempre introduzidas e resolvidas de maneiras determinadas.
8. **Melodia.** Linhas melódicas são construídas de modo que cada nota será parte de um acorde ou será uma nota auxiliar adequada àquele acorde. Uma sucessão de notas melódicas implicará geralmente numa sucessão convencional de acordes.
9. **Ritmo.** Padrões rítmicos são geralmente organizados em unidades métricas de dois, três, ou quatro pulsos, caindo o primeiro acento no primeiro pulso de qualquer grupo métrico. Qualquer outro acento em qualquer linha melódica se constitui como sincopa com relação ao primeiro acento.
10. **Ritmo Harmônico.** O padrão rítmico criado pela frequência de mudança de acordes se adequa às estruturas métricas descritas no parágrafo precedente.

Grosso modo, esses são os conceitos básicos que subjazem a composição musical no período da prática comum. Apesar de serem numericamente bem frequentes, as exceções representam em realidade apenas uma pequena porcentagem da produção total das/os compositoras/es do período. Mas isso não significa que as técnicas composicionais estivessem estagnadas e que nenhuma mudança na expressão musical tenha ocorrido durante esse período de quase três séculos. Em toda forma de arte, em qualquer ciência, em qualquer instituição, na vida ela própria, mudança é, para o bem ou para o mal, a única constante conhecida pelo esforço humano. As limitações listadas acima estiveram sujeitas a ataques e mudanças durante todo o curso do período histórico, de modo que no fim do século XIX nenhuma mudança a mais poderia ocorrer dentro do estilo sem destruí-lo. Fazendo jus às previsíveis pressões de mudança, foi exatamente isso que ocorreu.

Dos conceitos básicos listados acima, aqueles relacionados ao sentido de tonalidade maior e menor resistiram às primeiras forças de mudança. A importância da tônica esteve particularmente sujeita a desafios. Limitadas/os durante séculos pelas restrições de uma tonalidade e suas relações mais próximas, as/os compositoras/es quebravam agora essas fronteiras com inúmeros recursos para adiar ou evitar atingir os centros harmônicos e enfraquecer a influência da tônica enquanto nota guia da composição. Apesar de já termos encontrado tais recursos na música de compositoras/es anteriores, incluindo cadências de engano, sucessivos acordes diminutos, modulações diretas a tonalidades distantes e movimentos incomuns de fundamentais, o número e a frequência de tais práticas evasivas cresceu dramaticamente nos anos finais do século XIX. Examinaremos muitas dessas práticas neste capítulo.