



## Paralelos harmônicos entre a canção europeia romântica e o standard estadunidense

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

*Luiz Fernando de Oliveira Neto*  
*Conservatório Souza Lima - lefeneto@gmail.com*

*Marcos Mesquita*  
*Instituto de Artes, Unesp - marcosmesquita@yahoo.com.br*

**Resumo:** O texto expõe as principais expansões da prática harmônica da música europeia do século XIX e análises harmônicas de trechos de canções românticas europeias e canções populares estadunidenses, chamadas comumente de *standards*. A abordagem analítica dos trechos selecionados, baseada em conceitos da harmonia graduada e funcional, tem como objetivo mostrar procedimentos harmônicos da canção romântica europeia que foram herdados pelo *standard* estadunidense.

**Palavras-chave:** Canção romântica europeia. *Standard* estadunidense. Análise harmônica.

### Harmonic Parallels between the European Romantic Song and the North American Standard

**Abstract:** The text presents the main characteristics of the harmonic expansion of European nineteenth-century music and harmonic analyses of passages from European romantic songs and North American popular songs, commonly known as standards. The analytical approach, based on concepts from traditional and functional harmony, has as objective to show harmonic procedures of the European romantic song which were inherited by the North American standard.

**Keywords:** European Romantic Song. North American Standard. Harmonic Analysis.

### 1. Introdução

Em todas as regiões das Américas, é possível constatar a influência musical dos colonizadores europeus, bem como inúmeras nuances regionais devidas às características das levadas de imigração, tenham sido estas voluntárias (administradores, burocratas, comerciantes, profissionais liberais etc.) ou forçadas (diásporas religiosas, políticas, étnicas, devidas ao sistema escravocrata etc.) (VAINFAS, 1999). Em um livro que aborda a harmonia como fenômeno histórico-estilístico em constante transformação (DE LA MOTTE, 1999), percebe-se claramente como a harmonia é um processo que se desenvolve no decorrer do tempo, com inúmeras consequências de curto, médio e longo prazo, e transferências ou trocas entre diferentes regiões geográficas.

Os recursos harmônicos encontrados na canção romântica europeia tiveram uma influência clara e direta sobre as canções populares compostas por autores estadunidenses nas primeiras décadas do século XX – canções estas nomeadas, doravante, de *standards*. Esta comunicação apresenta um pequeno quadro comparativo da harmonia praticada nesses dois

gêneros musicais. Para tal, foram selecionados trechos de: *Die schöne Müllerin* de Franz Schubert (1797-1828) e Wilhelm Müller (1794-1827), *Mirthen* op. 25 de Robert Schumann (1810-1856), com poesias de vários autores, 1º volume de canções (*mélodies*) de Gabriel Fauré (1845-1924), também com poesias de vários autores, *All the things you are* de Jerome Kern (1885-1945) e Oscar Hammerstein II (1895-1960), *I got rhythm* de George Gershwin (1898-1937) e Ira Gershwin (1896-1983) e *Darn that dream* de Jimmy Van Heusen (1913-1990) e Eddie de Lange (1904-1949). Destes três últimos compositores, foram consultadas as partituras publicadas na década de 1930, época de lançamento das canções, evitando-se, assim, os tão comuns acréscimos e modificações na harmonização que ocorrem em publicações posteriores.

O padrão analítico-harmônico seguido nesta comunicação está baseado no sistema graduado exposto em Kostka et alii (2013), com a ressalva que, nas análises dos *standards* estadunidenses, não foram incluídas, na cifragem, as dissonâncias além das sétimas menores ou maiores. Tal procedimento é justificado pelo foco analítico da comunicação, pois o que está sendo discutido é a técnica de encadeamento e não a quantidade de dissonâncias acrescentadas ao acorde – chamadas comumente de extensões na música popular. Quanto a questões referentes às formas características do *standard*, remetemos o leitor ao subcapítulo *Form* do primeiro capítulo de Forte (2001: 17-21) e ao capítulo *Jazz Tune Forms* de Rawlins e Bahha (2005: 127-130). Devido ao viés analítico da comunicação, também não será abordada a questão da interação entre texto e música.

## **2. Algumas práticas harmônicas do século XIX**

A expansão da harmonia no século XIX é um assunto muito amplo. Por esta razão, são mencionados aqui somente alguns dos procedimentos mais importantes do referido período:

- 1) Uso mais frequente de subdominantes e dominantes secundárias, estas eventualmente com 5ª aumentada ou diminuta.
- 2) Modulações para regiões de terça superior ou inferior em relação à tonalidade estabelecida no início da peça: em seções de exposição, compositores do século XIX realizam modulações para regiões harmônicas vizinhas de terça – chamadas geralmente de medianas e medianas inferiores. Como exemplos, podemos recordar de Ludwig van Beethoven (1770-1827): *Quinteto* para cordas op. 29, 1º movimento, o 1º tema está em Dó maior e o segundo começa em Lá maior; *Sonata* para piano op. 31, nº 1, 1º movimento, o 1º tema está em Sol maior e o segundo começa em Si maior.

- 3) Relação de sensível (*Leittonverwandtschaft*, segundo De La Motte [1999: 168-169]). Ocorre quando o compositor considera uma nota final de melodia ou acorde como sensível para próximo acorde. No início do 1º movimento do *Quarteto de cordas* op. 59, nº 2, de Beethoven, é apresentada uma ideia melódica de dois compassos em Mi menor, cuja última nota, Mi, é tratada como sensível para que a mesma ideia seja reapresentada em seguida transposta para Fá maior.
- 4) Encadeamento “melódico” de acordes: ocorre quando o compositor move diatônica ou cromaticamente uma ou mais notas pertencentes a um acorde para outro acorde que, geralmente, não pode ser classificado funcionalmente. Exemplo: no encadeamento em modo maior I – vii<sup>o7</sup>/ii – V<sup>4</sup><sub>3</sub>, constata-se que o segundo acorde, de sétima diminuta, não é um sétimo grau nem do acorde anterior nem do posterior e deve ser considerado um acorde de passagem (a cifragem vii<sup>o7</sup>/ii, incorreta no contexto, foi usada somente para expor o problema de classificação). Esse procedimento pode ocorrer em vários acordes sucessivos, o que, em alguns casos, Kostka et alii chamam de *omnibus* (2013: 444-445).
- 5) Encadeamento livre de acordes de sétima da dominante (DE LA MOTTE, 1999: 180-182) – ver exemplo 1 adiante.
- 6) Uso mais frequente de acordes de sexta aumentada (italiano, alemão e francês). Uma técnica frequente de modulação é a enarmonização da sétima de um acorde de sétima da dominante para transformá-lo em um acorde de sexta aumentada italiana ou alemã, ou vice-versa, enarmonizar a sexta aumentada dos acordes mencionados para transformá-los em acordes de sétima da dominante. Exemplo: no acorde de dominante Dó-Mi-Si bemol, esta última nota pode ser enarmonizada para Lá sustenido, tornando-o um acorde de sexta italiana.
- 7) Fusão dos modos maior e menor: o compositor não faz mais somente um empréstimo ocasional entre acordes dos modos maior e menor, mas utiliza, com maior liberdade, acordes de ambos os modos em um determinado trecho. O 1º tema do 1º movimento da *Sinfonia* nº 3 de Johannes Brahms (1833-1897) é um bom exemplo deste procedimento.
- 8) Utilização de notas melódicas (apojatura, retardo etc.) para enriquecer, eventualmente confundir as funções harmônicas de um trecho. A canção “Träume”, dos *Wesendonck-Lieder* de Richard Wagner (1813-1883), apresenta excelentes exemplos neste contexto.
- 9) Gradativa retomada das antigas escalas modais ou de escalas da música folclórica/popular, o que resulta em novas possibilidades de encadeamentos harmônicos. Inúmeros exemplos podem ser encontrados em Frédéric Chopin (1810-1849), Franz Liszt (1811-1886), Brahms e

Fauré, sem esquecer o “pioneirismo” de Beethoven no movimento lento do *Quarteto de cordas* op. 132.

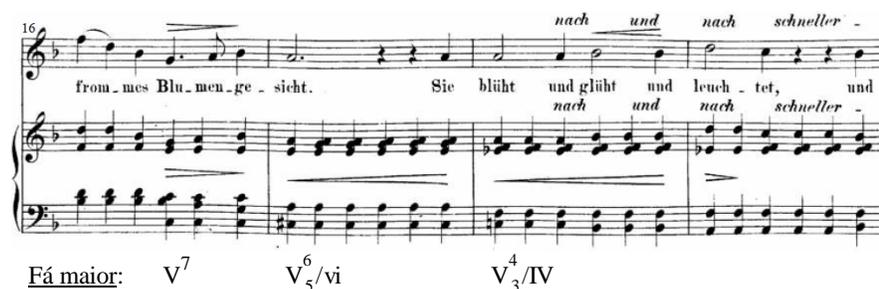
10) Utilização de acordes baseados em superposição de quartas (SCHÖNBERG, 1922: 478-493). O início do poema sinfônico *Prometeu* de Liszt apresenta um dos primeiros exemplos desse procedimento na história da música de concerto europeia.

### 3. Análises comparativas

Devido à limitação de espaço desta comunicação, serão selecionados somente alguns itens da lista de procedimentos apresentada no item 2.

#### 3.1 Dominantes e subdominantes secundárias

Este conceito diz que cada acorde maior ou menor de uma escala possui suas próprias dominante e subdominante. Exemplo: para o acorde de Ré menor, segundo grau de Dó maior, temos os acordes de Sol menor (iv/ii) e Lá maior (V/ii); outras possibilidades em relação a este mesmo grau seriam: acorde de Mi menor com 5ª diminuta (ii<sup>o</sup>/ii), Si bemol maior (VI/ii), Lá maior com 7ª menor (V<sup>7</sup>/ii) e o acorde de 7ª diminuta sobre Dó sustenido (ii<sup>o7</sup>/ii). O exemplo 1 mostra um trecho com dominantes secundárias na canção “Die Lotosblume” do ciclo *Mirthen* op. 25, de Schumann. Observe-se que os acordes de dominante seguem encadeamentos de terças descendentes (Dó–Lá–Fá):



The image shows a musical score for the song "Die Lotosblume" by Schumann. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a series of chords that are secondary dominants. The chords are labeled as follows: F major, V<sup>7</sup>, V<sub>5</sub><sup>6</sup>/vi, and V<sub>3</sub><sup>4</sup>/IV. The lyrics are: "from - mes Blu - men - ge - sicht. Sie blüht und glüht und leuch - tet, und nach und nach schneller -".

Ex. 1. Schumann, *Die Lotosblume*, c. 16-19.

O exemplo 2 mostra um trecho de *I Got Rhythm* de gershwin, também com dominantes secundárias, mas seguindo um ciclo de quartas ascendentes (Fá–Si b–Mi b):



maior e a segunda, no compasso seguinte, inicia em mi maior – obviamente uma enarmonização de Fá bemol maior, acorde encontrado no sexto grau diatônico da escala de Lá bemol menor.

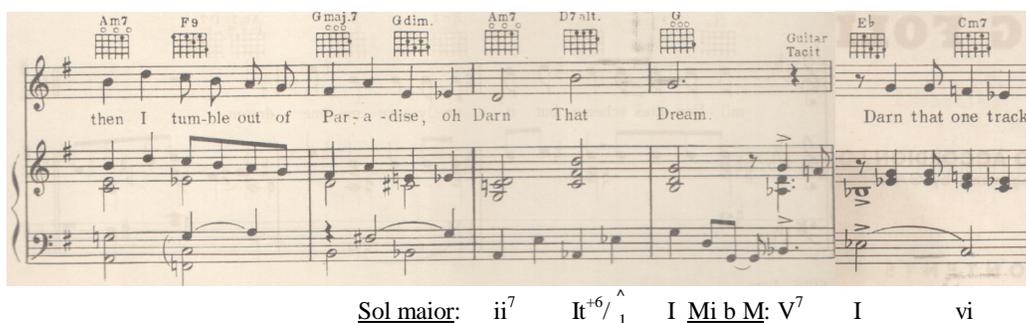
Ocorrem também modulações menos abruptas, como pode ser observado no trecho abaixo da canção “Mein!”, do ciclo *Die schöne Müllerin* de Schubert, no qual o compositor usa o acorde de tônica menor, emprestado do homônimo menor de Ré maior para preparar a modulação para Si bemol maior:



Ré maior: I<sup>6</sup> ii<sub>5</sub><sup>6</sup> I<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sup>7</sup> I i V<sup>7</sup>  
Si b maior: iii

Ex. 5. Schubert, *Mein!*, c. 34-39.

No exemplo 6, o trecho da canção *Darn that Dream* de van Heusen mostra modulação para a mesma região do sexto grau do homônimo menor, mas com o encadeamento direto do acorde de tônica de Sol maior com o de dominante de Mi bemol maior:



Sol maior: ii<sup>7</sup> It<sup>+6</sup>/<sub>1</sub><sup>^</sup> I Mi b M: V<sup>7</sup> I vi

Ex. 6. Van Heusen, *Darn that Dream*, c. 25-29.

### 3.3 Encadeamento “melódico” de acordes

Como mencionado no item 2, estes acordes não podem ser classificados funcionalmente. Eles só podem ser justificados pelo movimento melódico das vozes que constituem a harmonia. É o que ocorre no exemplo 7, no compasso 14:



Sol maior: I                    V<sup>7</sup>/IV                    IV<sub>4</sub><sup>6</sup>                    vii<sup>o</sup><sub>5</sub>/vii??                    V<sub>4</sub><sup>6</sup>

Ex. 7. Fauré, *Mai*, c. 11-15.

Os movimentos melódicos cromáticos do baixo (Sol–Sol #–Lá) e do tenor (Mi–Mi #–Fá #) justificam a passagem pelo acorde de sétima diminuta em primeira inversão no referido compasso 14 – que não desempenha a função de sétimo grau do acorde menor de sétimo grau!

No trecho de *Darn That Dream*, exemplo 8, constata-se algo semelhante:



Sol maior: I<sup>6</sup>                    V<sub>3</sub><sup>4</sup>/bII??                    ii<sup>7</sup>

Ex. 8. Van Heusen, *Darn That Dream*, c. 13-14.

Os movimentos melódicos cromáticos estão no baixo (Si–Si b–Lá) e, implicitamente, na mão direita (Ré–Ré b–Dó e Ré–Mi b–Mi). Obviamente, o acorde de sétima da dominante em segunda inversão no segundo tempo do compasso 13 não desempenha a função de dominante do segundo grau abaixado.

### 3.4 Acordes de sexta aumentada

Os acordes de sexta aumentada, usados em princípio para serem seguidos pelo acorde de dominante ou pelo acorde de tônica em segunda inversão, o qual, por sua vez, é normalmente encadeado ao acorde de dominante. Como mencionado no item 2, esses acordes de sextas aumentadas também podem ser usados para modulações enarmônicas.

No exemplo 9, ocorre o encadeamento do acorde de sexta italiana com o de tônica em segunda inversão, seguido pelo acorde de dominante:



Mi menor: ii/VI    V<sup>7</sup>/VI    VI    It<sup>+6</sup>    i<sub>4</sub><sup>6</sup>    V<sup>7</sup>

Ex. 9. Schumann, *Aus den Hebräischen Gesängen*, c. 71-76.

No exemplo 10, observe-se que o acorde de sexta aumentada alemã teve sua sexta aumentada (Fá dobrado sustenido) enarmonizada para sétima menor (Sol bequadro), talvez para facilitar a leitura, pois, ao Sol bequadro segue-se o Fá sustenido (mão esquerda):



Dó # menor: V<sup>7</sup>/III    ii<sub>5</sub><sup>6</sup>    Ger<sup>+6</sup>    V<sup>7</sup>    i

Ex. 10. Fauré, *Au bord de l'eau*, c. 4-6.

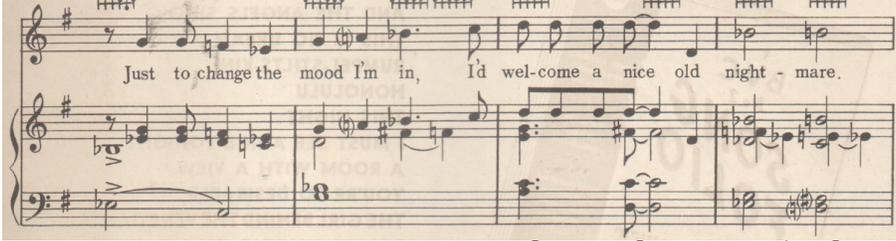
No trecho de *I Got Rhythm*, de Gershwin, no exemplo 11, ocorre uma enarmonização semelhante. Note-se, entretanto que, enquanto na mão esquerda ocorre a sexta aumentada enarmonizada para sétima menor (Dó b), na mão direita ocorre a sexta aumentada (Si bequadro):



Fá maior: vii<sup>o</sup>/V    Ger<sup>+6</sup>    V

Ex. 11. Gershwin, *I Got Rhythm*, c. 60-62.

No trecho seguinte de *Darn That Dream* (exemplo 12), ocorre a sexta alemã, também com sua sexta aumentada enarmonizada para sétima menor (Ré bemol, mão direita):



Mi b maior: I vi iii Sol maior: ii<sup>7</sup> V<sup>7</sup> Ger<sup>+6</sup> V<sup>7</sup>

Van Heusen, *Darn That Dream*, c. 33-36.

#### 4. Considerações finais

O desenvolvimento da harmonia a partir do período romântico fez surgir um vocabulário expandido de possibilidades. Este vocabulário expandido não representou uma ruptura com o período anterior, Clássico, mas um acréscimo fundamental na prática musical da época. A canção romântica, especialmente o *Lied* de autores como Franz Schubert e Robert Schumann, e as *mélodies* de Gabriel Fauré contribuíram decisivamente para essa expansão. O novo vocabulário harmônico surgido no período romântico teve influência decisiva na composição das canções norte-americanas do começo do século XX. Constata-se, portanto, a presença de alguns critérios composicionais comuns aos dois períodos. A partir das análises feitas em canções dos períodos supracitados podemos perceber a forte influência da harmonia das canções românticas europeias nos *standards* estadunidenses das primeiras décadas do século XX.

#### Referências

- DE LA MOTTE, Diether. *Harmonielehre*. 11<sup>a</sup> ed. Munique/Kassel: DTV/Bärenreiter-Verlag, 1999.
- FAURÉ, Gabriel. *20 Mélodies*. 1<sup>o</sup> vol. Paris: J. Hamelle Éditeur, s.d. Partitura.
- FORTE, Allen. *Listening to Classic American Popular Songs*. New Haven: Yale University Press, 2001.
- GERSHWIN, George. I Got Rhythm. In: *Gershwin at the Keyboard. 16 Songs Arranged by the Composer for Piano* (1932). Reimpressão. Londres: Chappell & Co. Ltd., 1960, p. 12-15. Partitura.
- KERN, Jerome. *All the things you are*. Nova Iorque: T. B. Harms Company, 1939. Partitura.
- KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy; ALMÉN, Byron. *Tonal Harmony: With an Introduction to Twentieth-Century Music*. 7<sup>a</sup> ed. Nova Iorque: McGraw-Hill, 2013.
- RAWLINS, Robert; BAHHA, Nor Eddine. *Jazzology. The Encyclopedia of Jazz Theory for all Musicians*. Wisconsin: Hal Leonard, 2005.



- SCHÖNBERG, Arnold. *Harmonielehre*. 3<sup>a</sup> ed. Viena: Universal Edition, 1922.
- SCHUBERT, Franz. *Die schöne Müllerin*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894-95. Partitura.
- SCHUMANN, Robert. *Mirthen* op. 25. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887. Partitura.
- VAINFAS, Ronaldo. Colonização, miscigenação e questão racial: notas sobre equívocos e tabus da historiografia brasileira. *Tempo*, Rio de Janeiro, 8, p. 7-22, 1999.
- VAN HEUSEN, Jimmy. *Darn that dream*. Nova Iorque: Bregman, Vocco and Conn, Incorporation, 1939. Partitura.