

Harmonia funcional, arranjos e a velha condução de vozes

Antonio Guerreiro de Faria

Functional
harmony, arrangements
and that old voice
leading

Resumo: Neste ensaio o autor aborda as questões que envolvem, no Brasil, os conceitos de harmonia tradicional, harmonia funcional e condução de vozes e investiga, com base em manuais referenciais de arranjo, a questão da harmonia seccional aplicada aos arranjos de música popular e faz um diagnóstico das conseqüências que se fazem sentir no ensino atual da Harmonia em razão dos conceitos díspares existentes entre as duas vertentes.

Palavras-chave: harmonia tradicional, harmonia funcional, arranjo.

Abstract: In this work the author delves into issues that involve, in Brazil, the concepts of Traditional Harmony, Functional Harmony and voice leading, and investigates, based on arranging reference manuals, the topic of sectional harmony applied to popular music arrangements. He also presents an overview of the consequences felt in the current teaching of Harmony due to diverse concepts existing in each stream.

Keywords: Traditional Harmony, Functional Harmony, Arrangement.

Recebido em 25/10/2007

Aprovado para publicação em 31/12/2007

Nos manuais de harmonia ou contraponto com enfoque tradicional, é possível definir que os tipos de “movimentos harmônicos” – direto, contrário, oblíquo e paralelo – pertencem ao que se convencionou chamar de harmonia ou contraponto. O mesmo pode ser dito para a movimentação de um tecido, geralmente a quatro partes, nas quais os parâmetros de nota comum e grau conjunto, ou movimentos disjuntos entre as ligações dos diferentes acordes tornaram-se, ao longo do tempo, técnicas estratificadas para organizar a independência das vozes em um tecido musical.

Esses estudos sempre fizeram parte do *corpus* dos cursos de composição voltados para a música de concerto de origem européia e denominados harmonia e contraponto, sendo a fuga uma aplicação “prática” dos conhecimentos obtidos em contraponto; uma espécie de coroa de louros pespegada na cabeça do recém-bacharel e provável candidato aos cursos de mestrado e doutorado em Composição. O futuro incerto poderá ser generoso ao prover o jovem compositor, mediante concurso público, de um porto seguro em alguma IFES (Instituição Federal de Ensino Superior); e assim, ele estará ao abrigo das marés altas e tempestades da vida de marujo embarcado em uma nau sem rumo definido, ou seja: a salvo da profissão de compositor. No Brasil, tem sido grande a diáspora dos alunos de composição em direção à música popular. Tal fato já reclama estudos acurados pela Etnomusicologia, mas essa diáspora não é o escopo deste trabalho.

Somente no início dos anos 1980, por intermédio de Hans Joachim Koellreutter, pioneiro da importação deste conceito, se divulgou o livro *Harmonia funcional* (1980), um trabalho resumidíssimo e adaptado das idéias expostas por Hugo Riemann, na teoria das funções harmônicas. No trabalho de Koellreutter são preservados os princípios de condução de vozes, já referidos, como um meio para se atingir a composição de música de concerto. Na verdade, Koellreutter era depositário de uma tradição européia, ex-aluno de Paul Hindemith e introdutor das idéias de Arnold Schönberg no Brasil. O livro de Koellreutter informa, resumidamente, sobre as teorias de Riemann, e expõe seu sistema de cifragem composto de letras, números e símbolos, em uma tabela bem organizada que informa ao leitor, já no Prefácio (Koellreutter, 1980, p. 58):

A Teoria das Funções Harmônicas, criada por Hugo Riemann em fins do século XIX (1893), desenvolvida e aperfeiçoada por Max Reger e Hermann Grabner, como aprofundamento da teoria graduada da harmonia, a única em uso até então, parece ao autor do presente trabalho um excelente recurso para substituir os métodos que tratam da matéria, anacrônicos e obsoletos, e que se acham ainda em uso. Este foi o motivo que o levou a atualizar o método, pondo-o em condições de satisfazer às exigências práticas de nossa época.

O que se torna bastante claro para o leitor, no decorrer do trabalho, é que o sistema funcional do modo maior e do modo menor abriga cifras alfanuméricas que denominam a família à qual pertence o acorde e sua função na tonalidade. As inversões são expressas por números colocados abaixo das letras e há ainda sinais específicos para alterações, colocados à direita das letras. Nada que se assemelhe à *teoria graduada da harmonia*, explicada por Koellreutter em nota de rodapé de seu Prefácio. É preciso, pois, distinguir a apresentação de Riemann-Koellreutter efetuada pelas relações de familiaridade entre os acordes, da apresentação graduada feita pela harmonia “tradicional”.

Por outro lado, alguns manuais voltados para a música popular, ao apresentar a teoria das funções harmônicas, acabam “analisando” os acordes que acompanham uma canção, com a cifra graduada empregada pela harmonia tradicional, tal como fez Almir Chediack no *Dicionário de acordes cifrados* (Chediack, 1984, p. 259):

O acorde não deve ser observado isoladamente e sim dentro da progressão em que ele se encontra, relacionada com os acordes vizinhos e com a tonalidade. Para isso serve a análise harmônica com seus números romanos. Por exemplo, C7M Am7 Dm7 G7 C7M será representado por I7M VIIm7 IIIm7 V7 I7M.

Nessas análises, ao lado dos números romanos da harmonia graduada, aparecem os sinais M e m, na verdade uma adaptação do sistema de cifragem analítica em uso nos Estados Unidos (por exemplo: I Maj7, IIImaj7, etc.), especialmente em estudos

sobre harmonia de *jazz* (Strunk, 1988). Trabalho semelhante ao de Chediack, contendo os acordes cifrados, dispostos na pauta e também na tablatura para violão com as cifras correspondentes dispostas acima da pauta, já havia sido feito muito antes por Paulinho Nogueira (1967) em seu método para violão, porém sem os detalhes a que chegou Almir.

Por outro lado, Koellreutter se vale dos símbolos idealizados por Riemann para a análise harmônica, deixando bem claro que: “O que é importante para a interpretação fenomenológica, portanto, para a realização e interpretação da partitura é a *função* e não os atributos do acorde, ou seja, a relação e a correspondência entre os acordes” (Koellreutter, 1980, p. 43, grifo no original).

Além de adotar padrões semitradicionais para a análise harmônica, Almir apresentou um sucinto quadro funcional das famílias principais (T-S-D) e seus graus substitutos, sem se referir à procedência do sistema empregado, indicando o III e o VI graus como substitutos da tônica, e o II e o VII graus como substitutos da subdominante e da dominante, respectivamente, ignorando a duplicidade funcional do III (Dr e Ta) e do VI (Tr e Sa) graus, duplicidade esta inerente ao próprio sistema (Chediack, 1984). A consulta feita às fontes bibliográficas usadas por Almir é pouco esclarecedora para dirimir as dúvidas causadas por essa omissão. Uma de suas fontes principais, que são os apontamentos manuscritos de Ian Guest, é perfeitamente correta ao apontar a duplicidade funcional entre os acordes de III e VI graus. Assinale-se que nesses apontamentos manuscritos e dispostos em 20 lições (Guest, 197-) é apresentado na lição 17 o conceito de função harmônica, porém sem referência alguma à teoria das funções harmônicas de Hugo Riemann.

Nos manuais que abordam a música popular, os conceitos de harmonia funcional são apresentados de forma pouco explícita quanto às suas origens. Mesmo na versão editada por Ian Guest (2006), o autor apresenta um quadro do sistema funcional, com os conceitos ligados à relatividade e anti-relatividade das funções substitutas e uma cifragem simplificada da harmonia funcional (Guest, 2006), mas sem mencionar quaisquer fontes bibliográficas ao final dos dois volumes que compõem o trabalho.

Tal conjunto de conhecimentos é representado, nos manuais recentes de arranjo e harmonia voltados para a música popular, pelos *chord symbols*, usados atualmente em escala mundial, em razão da praticidade que oferecem. Os *chord symbols* – no Brasil genericamente denominados cifras – usados nos manuais voltados para a música popular, *songbooks* e música para violão, parecem ter sido introduzidos no Brasil na década de 1930 por Radamés Gnattali, segundo Guerra-Peixe, em depoimento infor-

mal ao autor deste estudo.¹ No entanto, pode-se suspeitar também que essa fosse a prática seguida pelas *Dance Orchestras* americanas da década de 1920, mais especificamente nas partes escritas para banjo tenor. No livro *Arranging for the modern dance orchestra*, Arthur Lange (1927) divide os naipes da orquestra em *Brass Unit*, *Saxophone Unit* e *Rhythmic Unit*, ou seja, Unidade de Metais, Unidade de Saxofones e Unidade Rítmica, mais tarde denominadas *Brass Section*, *Saxophone Section* e *Rhythmic Section* em manuais de arranjo posteriores tal como no de Gordon Delamont (1967). De acordo com Lange, o banjo foi conceituado como instrumento rítmico, fornecendo com o piano, tuba ou contrabaixo e a bateria, o acompanhamento necessário para caracterizar os diferentes estilos em voga executados pelas orquestras de dança, além de fornecer a necessária sustentação harmônica. Por essa época, os instrumentos de sopro de uma *Dance Orchestra* básica e padrão eram um trio de saxofones e um trio de metais (Lange, 1927). Com o aumento paulatino do número de instrumentos dessas orquestras, que na década de 1940 totalizava 13 instrumentos de sopro (quatro trompetes, quatro trombones, dois saxes alto, dois saxes tenor e um sax barítono), o banjo foi, já na década de 1920, sendo substituído pelo violão acústico, nos anos 1930 pelo violão amplificado e posteriormente pela guitarra elétrica na década de 1940, graças aos experimentos de Leo Fender e Les Paul que inventaram um instrumento exclusivamente elétrico (Marshall, 2002).

O curioso é que nas partituras que exemplificam os arranjos do livro de Arthur Lange, o piano é escrito na pauta musical e o banjo idem, porém apenas neste último se encontram os chord symbols acima dos acordes grafados em clave de sol. O uso da cifra americana é restrito ao vocabulário harmônico utilizado à época: A para lá maior, Am para lá menor, acordes de sétima menor escritos com um 7 à direita da letra como em A7, para acordes diminutos dim, e para acordes aumentados o símbolo (+); ressalte-se a ausência do uso de acordes de sétima maior em quaisquer dos arranjos exemplificados por Lange. Em nenhum instante Lange se refere ao termo chord symbol; ele inicia o parágrafo dedicado à forma de escrita para banjo tenor da seguinte forma: “Colocar o nome do acorde por cima das notas é muito prático. Só será necessário colocar novo nome de acorde, quando houver mudança de acorde” (Lange, 1927, p. 33). Em nenhum momento são cogitadas inversões ou representações de agregações harmônicas mais complexas, tal como ocorre nos dias de hoje (Figura 1).

Porém, curioso quanto ao advento da prática de cifragem na música popular americana, cuja história, ao que parece, está omitida de todos os manuais de arranjo que tive ao meu alcance, pude tirar algumas conclusões que vão aqui expostas mediante

The image shows a musical score for a jazz ensemble. The title is "Melody" and the example is labeled "Ex. 6". The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (Bb). The instruments and parts include: 1st Sax (Eb Alto), 2nd Sax (Bb Tenor), 3rd Sax (Eb Alto), 1st Bb Trumpet, 2nd Bb Trumpet, Trombone, Bass, Tenor Banjo, Drums, and Piano acc. The saxophones and piano play a melody with dynamics markings like "mf" and "f". The trumpets and trombone play a rhythmic pattern with "mf" and "f" dynamics. The bass plays a steady bass line. The tenor banjo and piano accompaniment provide harmonic support, with the piano part including chord symbols Bb, D7, and G7.

Figura 1 A Lange p.129 Ex.6.

a análise do manual de Arthur Lange. Sobre a forma de se escrever para o banjo, detalha Lange (1927, p. 34):

Antes de se começar a escrever a parte de banjo, deve ser escrito em primeiro lugar o acompanhamento pianístico. Como já foi dito anteriormente cada acorde da mão direita do piano tem seu equivalente no banjo. É então necessário escrever o nome do acorde [cifra alfabética] por sobre a parte do piano. Quando ocorrer troca de acorde, um novo acorde deverá ser indicado.

Dessa forma, pode-se pensar que o ato de “escrever o nome do acorde” fosse uma orientação básica para o arranjador escrever para banjo baseando-se na parte do piano. Isso justificaria o fato de ser colocada tal orientação acima da mão direita do pianista como mera referência, e não abaixo como indicação harmônica. É possível que nas décadas subseqüentes os arranjadores escrevessem as partes para violão

amplificado, e mais tarde, para guitarra, tal como o faziam para o banjo, dando assim continuidade a um processo rotineiro característico do ofício de arranjador; uma técnica dentre as muitas em voga na época.

As partes de banjo eram bastante simples, com meros traços transversais à guisa de abreviaturas, à feição das partes atuais de guitarra, podendo ser executadas de maneira ritmicamente improvisada como assegura Lange: “Um bom executante improvisará ritmos usando a parte escrita como mera guia” (Lange, 1927, p. 188 – Figura 2).



Figura 2 A Lange p.34 ex. 25

Pode-se suspeitar de que essas cifras simples se constituíssem na forma de escrita para banjo, que certamente não era instrumento da elite americana, sendo plausível que a maioria de seus executantes não pudessem ter acesso ao ensino regular de teoria musical. Sobre o uso do banjo na música americana *Créole*, assim se expressa Thomas Fiehrer (1991, p. 30):

Aos conjuntos somavam-se instrumentos de corda para música nos salões e desfiles. Entre esses instrumentos estava o banjo, ou *mbanza*, tocado por escravos (cujos efeitos foram imitados pelo piano no *ragtime*), a guitarra e o mais importante, o violino. As cordas detinham duas funções essenciais: serenatas de rua e música de dança.

Pode-se supor que o banjo fosse instrumento das camadas menos favorecidas da população americana, justificando-se o emprego da cifra alfabética nas orquestras de dança dos Estados Unidos.

Com o advento do *rock*, bossa, Beatles, Jovem Guarda, *pop*, *soul*, e o que mais pudesse ser tocado ao violão, instrumento portátil por natureza e perfeitamente adequado ao acompanhamento de canções, é possível supor que os *chord symbols* tenham tomado o lugar do pentagrama nos chamados arranjos de base. Mesmo para o velho piano, atualmente substituído pelos teclados e atrelado à seção rítmica, qualquer processo de condução de vozes é substituído pela cifragem americana realizada em blocos. Nos tempos de Lange, os acordes eram escritos de forma tradicional, no pentagrama, e as funções do piano na orquestra de dança eram assim descritas:

“Desde o começo da música de dança o piano tem sido utilizado como instrumento rítmico. Sua principal função consiste em tocar o acompanhamento” (Lange, 1927, p. 21). Em manuais atuais de arranjo como no de Antonio Adolfo (1997, p. 57), são descritas três maneiras diferentes de se escrever para piano:

(1) Usando as duas pautas e escrevendo todas as notas e demais detalhes. Este uso como falamos, só deverá ser feito por quem conhecer bem o instrumento. Poucos arranjadores hoje em dia utilizam esta forma de escrita. 2) Escrevendo ainda em duas pautas basicamente a cifragem e melodia ou contracantos. 3) Escrevendo em uma pauta somente a cifragem por sobre a mesma, acentos e convenções. O pianista deduzirá a forma de melhor interpretar o que foi escrito pelo arranjador. 4) As partituras com roteiro e mesmo as simples partituras podem servir de guia, partindo-se do princípio de que os pianistas dominam com facilidade a harmonia e os outros elementos inerentes ao instrumento como colocado acima.

Na terceira maneira, os acordes na pauta são substituídos por cifras e esquemas rítmicos, com a indicação *fill* escrita abaixo, ficando a disposição dos acordes a cargo do tecladista, como se vê na Figura 3.



Figura 3 Adolfo p.58

Com os acordes concebidos como simples blocos esquemáticos, a condução das vozes ao piano encontra-se em franco estágio de extinção na escrita atual dos arranjadores não-pianistas por formação. Essa mesma formação parece ser a principal responsável pela assimilação rápida dos blocos de acordes em duetos, trios, quartetos ou quintetos, com a melodia “na ponta”, como se diz no jargão atual dos arranjadores populares.

Sobre este último aspecto, Gordon Delamont (1967, p. 43) conceitua com bastante precisão os procedimentos particulares da condução de vozes usada em arranjo no Capítulo 2, intitulado *Sectional Writing* ou escrita seccional, do seu livro *Modern Arranging Technique*. O capítulo introdutório é extremamente esclarecedor, pois descreve com exatidão o que é harmonia seccional:

O termo seccional é usado para descrever o tipo de harmonização na qual a melodia é suportada pela harmonia com um mínimo de participação das linhas que a compõem. Isto está em franca contradição com os princípios de condução de vozes, embora a lógica das melodias internas que integram a seção nem sempre sejam interessantes. E ainda mais, elas

são atreladas à melodia em uma disposição estreita ou larga com ritmo similar. O resultado final é o de uma única linha, uma espécie de *melodia recheada* em vez de uma independência das partes. (Gordon Delamont, 1967, p. 43, grifos no original)

Na mesma página, o autor adiciona alguns comentários bem ilustrativos tais como: “Este tipo de harmonização não é desconhecido da música sinfônica, particularmente quando se deseja um efeito puramente harmônico; seu maior emprego, no entanto, é no campo do arranjo jazzístico e afins” (Delamont, 1967, p. 43). Delamont é bem explícito ao afirmar que a harmonização seccional não é auto-suficiente e que necessita de acompanhamento de algum tipo, tal como é fornecido pela “seção rítmica”. Aliás, o termo *seção rítmica*, usado entre aspas por Delamont, já está registrado em manuais brasileiros de arranjo, como no de Antonio Adolfo, que a define como “expressão atribuída à parte do grupo formada por piano, guitarra, baixo, bateria, percussão, etc.” (Adolfo, 1997, p. 153).

Delamont acrescenta ainda que “A concepção da seção como uma *unidade*, conduz à prática do que poderia ser chamado de antifonia seccional na qual existem seções contrastantes em vez de linhas contrastantes” (Delamont, 1967, p. 43, grifo no original). Delamont adverte que o aluno que haja estudado harmonia pelos tradicionais caminhos da condução de vozes não encontrará uma nova técnica de encadeamentos, e nem mesmo uma nova teoria da Harmonia, mas tão-somente um uso diferente do material tradicional. O conteúdo exposto por Delamont detalha os procedimentos de dueto, trio, quarteto e quinteto seccionais, valendo-se, na maioria dos exemplos, da cifra graduada usada na harmonia tradicional para conceituar a base harmônica (Figura 4).



Figura 4 Delamont, p.85.

A atitude de Delamont, ao usar a cifra graduada para “analisar” os acordes, uma prática oriunda dos manuais de *jazz*, e a cifra alfabética para escrever os arranjos (Strunk, 1988), é a mesma utilizada no Brasil pelos que escrevem livros sobre harmonia ou arranjo voltados exclusivamente para a música popular. Dessa forma, se disseminou o hábito de “analisar” um trecho musical colocando-se apenas os graus da escala a que pertencem os acordes, sem se interrogar muito a respeito do papel por eles

exercido na tonalidade, harmonizando-se apenas com os *chord symbols*, sem levar em conta: dobramentos, espaçamento, número de vozes e a condução das diferentes vozes em um tecido multivocal independente de uma base harmônica. Na escrita seccional, os acordes encontram-se atrelados à base harmônica realizada pelos guitarristas e tecladistas, base esta que tem uma função rítmica e pouco polifônica no conjunto ou orquestra.

Como resultado de uma visão seccional da harmonia *nota-contra-nota*, ou de uma “melodia recheada” segundo Delamont (1967), os acordes vêm sendo encarados, pelas novas gerações egressas dos cursos livres de música, como meras agregações verticais. Dessa forma, numa escala dó ré mi fá sol lá si, a nota ré é considerada como sendo a nona do acorde, fá é a décima primeira, lá a décima terceira e o si a sétima do acorde. E antes que alguém se esqueça, dó, mi e sol são a fundamental, a terça e a quinta do acorde, respectivamente. Dessa forma, as escalas passaram a pertencer aos acordes, o que facilita o ensino massificado da improvisação exposto pelos manuais americanos de *jazz* e afins, e acaba de vez com a noção de notas não pertencentes ao acorde, tais como apojetura, retardo, antecipação e escapada. Estas noções, ao que parece, passaram a fazer parte de uma visão “tradicional” da harmonia, aplicada tão-somente à música de concerto de origem européia. Essa polarização é quase que uma categorização definitiva sob o ponto de vista dos jazzistas: “o movimento paralelo (tido como indesejável pela harmonia clássica) é padrão no *jazz* e os acordes de sétima constituem norma” (Strunk, 1988, p. 489). Investigando mais a fundo a dicotomia “popular-erudito”, é possível perceber que o *jazz* desenvolveu uma linguagem mais “colorística” que funcional, possuindo uma sintaxe que passa longe dos postulados estabelecidos nas cinco leis tonais da harmonia funcional. Nos estilos jazzísticos em que as dissonâncias aparecem com muita frequência, isso se manifesta com mais força, como relata Strunk (1988, p. 489):

Além disso, as harmonias do jazz sempre contêm notas “dissonantes” [sic] cuja resolução é extremamente postergada ou nunca ocorre; o exemplo mais comum é o do acorde de 6^a acrescentada. Uma das visões críticas sobre estas notas é de que são elementos que introduzem “cor”, e desta forma se associam mais ao timbre do que à Harmonia Funcional; a outra visão é de que o jazz alcançou simplesmente o estágio no qual (como muitos manuais sublinham) nenhum acorde “deveria” [sic] ter menos que quatro notas diferentes.

A primeira das conseqüências, claramente constatada, é a de que os alunos egressos dos cursos livres de música supõem que a harmonia ensinada por cifras é harmonia “funcional”, ao passo que a harmonia que conduz vozes passa a ser rotulada como “tradicional”. Os exemplos de harmonização de todos esses manuais, e o próprio ensi-

no dos cursos livres, são direcionados para os *standards* de música brasileira e música americana, inserindo-se no mercado de música criado pela mídia.

Em monografia de final de curso, Bruno Py (2002) abordou o ensino de harmonia nos cursos livres de música e o dicotômico rótulo de harmonia funcional, usado pela maioria desses cursos. Assim salienta Py, em suas conclusões (Py, 2002, p. 39):

O fato é que a teoria da harmonia em uso pelos cursos tem sua origem na sistematização da prática musical dos arranjadores das chamadas *big-bands* norte-americanas e dos intérpretes/solistas conhecidos por suas habilidades como improvisadores dentro do gênero Jazz e suas correntes. Tal sistematização, responde, portanto, a uma demanda por instrumentistas e arranjadores que buscam uma afirmação correspondente.

Como se vê, o direcionamento técnico e estético de uma disciplina, voltado para os esquemas de música de mercado, conseguiu absorver conceitos teóricos criados na Europa para a música de concerto especificamente local, transplantando-os de forma a que legitimassem uma vertente teórica. No caso da “harmonia funcional” veiculada no Brasil, os símbolos utilizados por Riemann e também as leis tonais que a caracterizam foram solenemente ignorados, por razões também ignoradas. E ainda, o ensino da música que conceitua a harmonia como uma organização de blocos verticais, utilizando cifra americana criada por motivos de ordem meramente prática, não permite que se estabeleça uma trama horizontal entre as linhas que compõem os acordes. Como regra geral formou-se um pensamento extremamente horizontal, e nada polifônico, no qual as notas da melodia se transformam em nonas, décimas primeiras e décimas terceiras submetidas a uma estrutura vertical, destruindo assim qualquer fluxo horizontal que o discurso musical possa organizar. Esta visão parece ser orientada exclusivamente para uma conceituação jazzística da harmonia, que extingue a polifonia de seu discurso, visto ser o *jazz* uma arte improvisativa na qual o solista exerce papel influente. A experiência do autor deste estudo em suas classes de harmonia na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) permite constatar a dificuldade cada vez mais crescente na apreensão das notas melódicas como um processo linear, por parte das novas gerações. Em vez de começar a prática de harmonização de melodias por notas de passagem, a solução encontrada foi conceituar e iniciar o treinamento pelas apojeturas e retardos em primeiro lugar. Com isso, o “pré-conceito” de que as dissonâncias se referem apenas a estruturas acordais foi sensivelmente reduzido. Quanto à cifra alfabética usada como representação do acorde, pode-se ainda pensar que seu uso pelos americanos foi gerado por estruturas socioculturais absolutamente locais, e que esse uso se organizou em esquemas teóricos que satisfazem plenamente

às razões estéticas *também* locais. Estas últimas, em virtude de uma hegemonia política e cultural dominante, espalharam-se pelo mundo globalizado, formatando e uniformizando os arranjos de música popular em padrões reconhecíveis e normatizados. As próprias técnicas de gravação já são condicionadas às exigências de uma seção rítmica que caracterize tal ou qual estilo, e na qual os arranjos delimitem com propriedade essas características; por cima de tudo isso são gravados cordas, madeiras ou metais, de acordo com a imaginação do arranjador ou com as possibilidades do orçamento de produção. Dessa forma, se distorceram os conceitos gerados pelas necessidades metodológicas de Lange, ao organizar a orquestra em diferentes seções, uma delas rítmica para atender às exigências de uma orquestra de dança. Tais práticas encontram pleno reconhecimento na música de mercado, sendo extremamente difícil promover alterações substanciais em conceitos que se estratificaram como procedimentos rotineiros já lá se vão oitenta anos.

Notas

¹ Segundo depoimento informal de Guerra-Peixe, os arranjos entregues pelos arranjadores das emissoras de rádio durante a “era do rádio” eram copiados no mesmo dia, e levados ao ar horas depois pelas orquestras, ao vivo e sem ensaio. Dessa forma, o tempo empregado para copiar as partes à mão era sensivelmente reduzido quando a cifra americana era usada.

Referências

ADOLFO, Antonio. *Arranjo – um enfoque atual*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.

DELAMONT, Gordon. *Modern Arranging Technique*. New York: Kendor Music, 1967.

CHEDIACK, Almir. *Dicionário de acordes cifrados - harmonia aplicada à música popular*. 2. ed. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1984.

FIEHRER, Thomas. *From quadrille to stomp: The Creole origins of jazz*. *Popular Music*, v. 10/1, Cambridge University Press, Cambridge, p. 21-38, 1991.

GUEST, Ian. *Harmonia*. Rio de Janeiro: Oficina de Estudo e Treinamento Musical Ian Guest, [197-]. Documento manuscrito.

_____. *Harmonia – método prático (acompanha um CD)*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora Chediack arte&comunicação, 2006. Volume 2.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. *Harmonia Funcional – introdução à teoria das funções harmônicas*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1980.

LANGE, Arthur. *Arranging for the modern dance orchestra*. Tenth Print, New York: Robbins Music Corporation, 1927.

MARSHALL, Tony. Violão e Guitarra. In: MARTIN, George (Org.). *Fazendo Música – o guia para compor, tocar, e gravar*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

NOGUEIRA, Paulinho. *Método Paulinho Nogueira para violão e outros instrumentos de Harmonia*. São Paulo: Casa Manon S.A. Distribuidora, 1967.

PY, Bruno. *O ensino da harmonia em cursos livres de música: harmonia funcional*. Monografia. (Conclusão de curso de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes. Rio de Janeiro, 2002.

STRUNK, Steven. *Harmony*. In: KERNFELD, Barry (Ed.). *The New Grove Dictionary of Jazz*. London: MacMillan Press Limited, 1988. p. 486-496. Vol. 1 (A-K).