

Finalmente, uma alteração do grau VI também em um semitom cria a escala **menor melódica**, a princípio para criar uma linha *melódica* fluida entre os graus V e VII alterado. Na verdade o sistema tonal parece sempre querer negar o tipo de som da música *modal*, isto é, sem funções de tensão e relaxamento, baseada no puro movimento melódico, no colorido da escala, no *modo*. A escala menor harmônica lembra um ar “modal” no intervalo de um tom e meio entre os graus VI e VII, e por isso procura ser compensada por um modelo mais “*melódico*”.

É possível fazer também uma lista de acordes e graus mais usados em um campo harmônico menor, porque, na verdade, essas escalas nunca aparecem puras, isoladas dentro de uma composição musical inteira, salvo nos manuais empoeirados de teoria musical. A escala menor é sempre uma só, e seu aspecto mutante, numa visão *funcional*, se devem antes de tudo ao jogo de funções harmônicas.

ESCALAS	GRAUS						
Menor natural	Im7	IIm7(b5)	bIII7M	IVm7	Vm7	bVI7M	bVII7
Menor harmônica	Im(7M)	IIm7(b5)	bIII7M(#5)	IVm7	V7	bVI7M	VII°
Menor melódica	Im(7M)	IIm7	bIII7M(#5)	IV7	V7	VIIm7(b5)	VIIIm7(b5)
Acordes mais usados (ex. LA menor)	Im7 Am7	IIm7(b5) Bm7(b5)	bIII7M C7M	IVm7 Dm7	V7 E7	bVI 7M F7M	VII° G#°

4. PRINCÍPIOS DE HARMONIA FUNCIONAL

A maior parte dos princípios da teoria musical pode ser apresentada como princípios, no fundo, *harmônicos*, coerentes entre si e com relação a uma sensação específica do interior do discurso musical, e não como princípios estéticos de “boa formação” que são comumente encontrados nos livros de Música. As origens e a evolução histórica destes princípios será vista com mais detalhes nos próximos capítulos. Pela forma como foi apresentada, a teoria parece se basear na noção de *escala*; seria a vinculação a uma escala que permite a dedução de intervalos, acordes etc. Essa seria a teoria dos *Stufen*, ou graus.

A teoria de RIEMANN, entretanto, afirma que o princípio básico da tonalidade vem das *funções* (dos diferentes níveis de tensão), e dos acordes que as representam. Das notas dos acordes principais das funções -- em DO maior: C (do-mi-sol), F (fa-la-do), G (sol-si-re) é que seriam deduzidas as notas da escala. Esta forma de encarar as relações harmônicas é chamada de **harmonia funcional**. No Brasil, ela foi difundida pelo professor de origem alemã KOELLREUTER, a partir dos anos 1960.

Assim, antes de serem vistos como construídos a partir de um conjunto de notas, os acordes seriam entidades abstratas com sua própria ontologia, sua própria realidade. É possível então analisar a estrutura harmônica de uma peça musical (as suas relações de tensão e relaxamento) apenas através dos nomes dos acordes (e sua respectiva função), dando menor importância às relações criadas pelas notas que os formam. A idéia que transparece então é a de uma *topografia harmônica*, um “campo” abstrato de tensões e relaxamentos que subjaz abaixo de toda a Música.

Os princípios de harmonia funcional podem ser rapidamente resumidos: as três funções harmônicas básicas (tônica, dominante, subdominante) regulariam todas as relações harmônicas (*1ª lei tonal*); todos os acordes ocupam, com maior ou menor importância, um das três funções (*2ª lei tonal*); cada acorde pode ter associado a ele outros acordes com funções individuais dele (*3ª lei tonal*); como a função do acorde se torna mais importante do que sua construção em termos de notas, é criada a possibilidade de ambigüidades, onde as funções se confundem entre si ao nível da escala, do modo (*4ª lei tonal*), da tonalidade -- tornando possíveis várias formas de modulação, ou mudança de tonalidade no decorrer do discurso musical (*5ª lei tonal*).

Na harmonia funcional, o importante é a relação *horizontal*, seqüencial, dos acordes entre si, que serve para expor e explicar os movimentos das tensões e relaxamentos no decorrer do discurso musical. A forma de cifra originária deste tipo de análise indica apenas a função do acorde dentro do trecho musical, como no **exemplo 01**, análise feita pelo teórico Koellreuter sobre um coral de Bach (T=tônica, D=dominante, S=subdominante). No entanto, não importa tanto a forma de notação; ALMIR CHEDIAK, no **exemplo 02**, indica os *graus* como representações das funções. A questão da cifragem é vasta e será vista mais tarde. Para nós, aqui, o importante é ver a análise funcional como um *diagrama* das funções harmônicas (de tensão e relaxamento) em um trecho musical.

EXEMPLO 1

J. S. BACH, CORAL "ES ERHUB SICH EIN STREIT"
 da Cantata N.º 19

Figured bass notation: T D T=S D S D T S r D T S=T D

Figured bass notation: T S T S D T

(Análise harmônica:
 Koellreuter)

EXEMPLO 2

PAISAGEM DA JANELA

Ló Borges e Fernando Brant

• Tom de Dó maior • Resolução deceptiva (V7) • Clichê harmônico I IIIIm7 VI IIIIm7 IV V7.

DO MAIOR			
IV 4) IIm7 C7M Da janela	IIIIm7 Em7 lateral	VIm7 Am7 do quarto de dor-	
IIIIm7 Em7 mir	IV7M (V7) F7M G4(9) vejo uma igreja e um sí-	IIIIm7 Em7 VIm7 Am7 nal de glória	
IV7M (V7) F7M G4(9) vejo um muro branco e um	IIIIm7 Em7 VIm7 Am7 vôo pássaro	IV7M (V7) F7M G4(9) vejo uma grade e um ve-	
2) IIIIm7 4) Em7 lho sí-	IV7M 4) F7M nal		
I7M C7M mensageiro	IIIIm7 Em7 natural	VIm7 Am7 de coisas natu-	
IIIIm7 Em7 raiás	IV7M (V7) F7M G4(9) quando eu falava dessas	IIIIm7 Em7 VIm7 Am7 flores miríbdas	
IV7M (V7) F7M G4(9) quando eu falava desss:	IIIIm7 Em7 VIm7 Am7 homens sórdidos	IV7M (V7) F7M G4(9) quando eu falava desse	
2) IIIIm7 4) Em7 tempo-	4) IV7M 4) F7M ral	V7 G4(9) se não escu-	
C Iou você não	IIIIm7 Em7 quer acredi-	IV F tar	