

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Rearmonização criativa a partir do estilo de Toninho Horta

Uberlândia, dezembro de 2019.

DIEGO JOSÉ DA SILVA

Rearmonização criativa a partir do estilo de Toninho Horta

Monografia apresentada em cumprimento parcial de avaliação das disciplinas Pesquisa em Música 3 e TCC, do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia, sob orientação do professor Dr. Carlos Roberto F. Menezes Jr. no segundo semestre de 2019.

Uberlândia, dezembro de 2019.

Resumo

Este trabalho teve como objetivo compreender as características marcantes dos acordes e progressões harmônicas de Toninho Horta, excepcionais para a maioria dos violonistas, visando a organizar um conjunto de ferramentas voltadas para reharmonização criativa ao estilo do compositor.

Para identificarmos as principais características desses acordes, realizamos análises harmônicas e melódicas das músicas “Beijo partido”, “Igreja do Pilar” e “Aquelas coisas todas”.

Com base nas análises, identificamos os principais fatores que levam o violonista a alcançar a sonoridade desejada por diversos músicos em todo o mundo. A partir desses princípios, montamos uma tabela que ilustra a presença de tais fatores nas músicas escolhidas.

Após essa ilustração, para melhor visualização, escolhemos duas músicas simples. Uma na tonalidade maior, “Atirei o pau no gato”; e outra de tonalidade menor, “Se essa rua fosse minha”, ambas folclóricas e de domínio público. Rearmonizamos as duas músicas aplicando a presença dos fatores ilustrados na tabela, buscando chegar o mais próximo possível da sonoridade harmônica de Toninho Horta.

Palavras chave: Toninho Horta; harmonia; reharmonização; técnica violonística; música popular; acompanhamento violonístico; violão.

Índice de ilustrações

FIGURAS

Figura 1- Partitura da introdução disponível na plataforma “Fica a dica premium”.....	19
Figura 2- Partitura da introdução a partir da nossa transcrição.	19
Figura 3- Análise harmônica dos compassos 5 a 8 da seção A.	21
Figura 4- Análise melódica do compasso 10. A sigla “np” significa nota de passagem. A sigla “b” significa bordadura.....	21
Figura 5- Compasso 12: A presença do Lídio (b7)	22
Figura 6- Acordes em harmonia quartal.	23
Figura 7- Acordes de categoria menor com nona funcionando como acordes de passagem. ..	24
Figura 8- Presença do modo Lídio no acorde de E7M (#11).	24
Figura 9- Análise dos compassos 23 a 26.....	25
Figura 10- Progressão harmônica que direciona ao coda.	25
Figura 11- Compasso 28. O uso da escala de si menor melódica sobre o acorde de Bm (6 9).	26
Figura 12- Compasso 29. O uso da escala de si menor melódica sobre o acorde de G#m7 (9).	26
Figura 13- Escala dim dom no acorde de A7 (13 b9 #11).....	27
Figura 14- A sobreposição do acorde de D7M sobre os acordes de Em7 (11 9) e A7M (6) ...	27
Figura 15- Análise harmônica introdução.	28
Figura 16- Compassos 17 e 18: Planos sonoros do violão relacionados a melodia.	29
Figura 17- Compasso 22 e 23: planos sonoros do violão relacionados a melodia.	30
Figura 18- Interlúdio: progressão melódica dos baixos, compasso 27 a 30.....	31
Figura 19- Interlúdio: progressão melódica dos baixos, compasso 31 a 35.....	31
Figura 20- Interlúdio: progressão melódica dos baixos, compasso 35 a 43.....	32
Figura 21- Comparação entre os acordes de G6 (#11) e G6 (9).....	33
Figura 22- Comparação dos acordes de C/F# e F#m7 (11).....	33
Figura 23- O acorde de Em9	34
Figura 24- Seção C: progressão harmônica na região média do violão.	35
Figura 25- Comparação do acorde Bm7 (9)/A com o acorde A.....	35
Figura 26- Acorde de A do compasso 48	36
Figura 27- Harmonização da linha dos baixos da ponte.....	37
Figura 28- Melodia oitava acima em relação a introdução inicial no compasso 8.	37
Figura 29- Acorde Bm7 (9 11)/F# Substituindo o Bm da introdução.	38
Figura 30- Movimento harmônico do Groove da introdução.....	39
Figura 31- Análise compasso 21 a 24, a presença da escala hexafônica.	40
Figura 32- Análise harmônica compasso 25 a 28.....	40
Figura 33- Análise compassos 29 a 32: O modo Jônio na melodia e o Sub V na harmonia....	41
Figura 34- Análise do compasso 33 a 36- Sol Jônio e o acorde de E7 como dominante secundário.....	41
Figura 35- Análise compasso 37 e 38: o acorde m7M(9 11) como Sub V.	42
Figura 36- Análise compasso 44 a 50.....	42
Figura 37- Análise compassos 51 a 53: E7 Sus4, reinterpretado para Bm7 (11)/E.	43
Figura 38- Parte final e fade out.	43
Figura 39- Rearmonização da música “Atirei o pau no gato”.....	48

Figura 40- Compasso 1 da música “Atirei o pau no gato”. Melodia em notas complementares do acorde e clichê harmônico entre 6ª e 7ª.	49
Figura 41- Compasso 2 da música “Atirei o pau no gato”.	49
Figura 42- Compasso 3 da música “Atirei o pau no gato”. O emprego de acordes com cordas soltas.	50
Figura 43- Compasso 4 da música “Atirei o pau no gato”. O emprego de segundas paralelas dentro do mesmo acorde.	51
Figura 44- Compasso 5 da música “Atirei o pau no gato”. O emprego do modalismo misto e sub V.	51
Figura 45- Compasso 6 da música “Atirei o pau no gato”, início da condução da harmonia focada no movimento dos baixos.	52
Figura 46- Compasso 7 da música “Atirei o pau no gato”. Bb7M conduzido pelo movimento dos baixos.	53
Figura 47- Compasso 8 da música “Atirei o pau no gato”. Emprego da estrutura superior de acordes.	53
Figura 48- Rearmonização da música “Se essa rua fosse minha”	54
Figura 49- Compassos 1 e 2 da música “Se essa rua fosse minha”	55
Figura 50- Compassos 3 e 4. Emprego do modalismo misto com os modos Dórico e Frígio.	56
Figura 51- Compassos 5 a 8. Desdobramentos da dominante de E7 e suas inversões.	56
Figura 52- Ilustração da simetria do acorde diminuto.	57
Figura 53- Compasso 9 a 12. Início de uma harmonia voltada ao uso de cordas soltas e baixo pedal.	57
Figura 54- Compassos 13 e 14 da música “Se essa rua fosse minha”	58
Figura 55- Compassos 15 e 16. Ilustração do trítono presente no sub V m7M (11).	59

QUADROS

Quadro 1- Ilustração dos elementos marcantes de Toninho Horta nas músicas selecionadas .	46
Quadro 2- Ilustração dos modos maiores.	48
Quadro 3- Ilustração dos campos harmônicos menores modais.	55

Sumário

INTRODUÇÃO.....	7
1. Rearmonização	10
2. Características dos acordes de Toninho Horta	11
3. Materiais didáticos: algumas considerações.....	14
4. Organização do material.....	16
5. Transcrição e análise dos acordes.....	18
5.1 Beijo partido	18
5.1.1 Introdução.....	18
5.1.2 Seção A.....	20
5.1.3 Seção B.....	24
5.2 Igreja do Pilar.....	27
5.3 Aquelas coisas todas	38
6. Características marcantes identificadas nas três músicas de Toninho Horta.....	45
7. Rearmonização de duas músicas a partir do estilo de Toninho Horta.....	47
7.1 Atirei o pau no gato	47
7.2 Se essa rua fosse minha	53
8. Considerações finais	60
9. REFERÊNCIAS	62

INTRODUÇÃO

Antônio Maurício Horta de Melo, mais conhecido como Toninho Horta, nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, no dia 02 de dezembro de 1948. Toninho Horta é compositor, violonista, guitarrista e cantor, realizou suas primeiras gravações a partir de 1969, ao lado de Nivaldo Ornelas, tornando-se mais conhecido após sua participação no disco de Milton Nascimento e Lô Borges, Clube da Esquina (1972). Foi integrante do Clube da Esquina, movimento musical mineiro da década de 1970 e que contava com grandes nomes da MPB como Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Marcio Borges, Túlio Mourão, Fernando Brant, Wagner Tiso e outros. Como instrumentista acompanhou renomados artistas, como Milton Nascimento, Gal Costa, Nana Caymmi, Joyce, Edu Lobo e Elis Regina.

Segundo Almeida (2005), Toninho Horta foi:

Eleito pela revista britânica Melody Maker como um dos dez melhores guitarristas do mundo (quinto, em 1977 e sétimo, em 1978), lançou seu primeiro disco solo em 1980, Terra dos Pássaros, de forma independente, e em 1995, nos Estados Unidos, pela WEA. Em países como Estados Unidos e Japão, construiu uma sólida carreira internacional, levando na bagagem vinte CDs autorais. A partir de 1990, passou a residir em Nova York, atuando em shows e gravações com inúmeros artistas, entre eles: Pat Metheny, George Duke, Sergio Mendes, Manhattan Transfer, Orquestra de Gil Evans, Akiko Yano, Flora Purim, Astrud Gilberto, Joe Pass, Naná Vasconcelos, Paquito de Rivera, Airto Moreira, Wayne Shorter e Eliane Elias. (ALMEIDA, 2005, p 3-4).

Esse prestígio mundial atingido por Toninho Horta deve-se, em boa parte, ao seu acompanhamento com os acordes diferenciados, sua técnica de mão direita e sua identidade musical.

Em busca de novos conhecimentos harmônicos ao violão e novas possíveis sonoridades de acordes, diversos músicos em todo o mundo procuram aprender os acordes de Toninho Horta. Neste trabalho, mais do que transcrever e analisar tais acordes, identificamos algumas características do compositor presentes nas três músicas analisadas, que comentamos e contextualizamos, em uma linguagem simples que auxiliará o leitor a construir suas próprias progressões harmônicas e acordes, tendo como referência a sonoridade de Toninho Horta.

A construção dos acordes no violão baseia-se na distribuição das notas dos acordes pelas casas e cordas do instrumento. No violão, podemos notar que as possibilidades de abertura para um mesmo acorde podem ser distintas, visto que esse instrumento nos possibilita uma mesma nota em diferentes cordas e casas do instrumento, mudando apenas o timbre. Além de

conseguirmos mudanças de timbres em diferentes regiões do violão com essa redistribuição de notas, também temos liberdade para explorar outros recursos que o instrumento nos possibilita, como: o uso de cordas soltas, a sequência em que as notas do acorde aparecem ou se repetem e, em alguns casos, escolher a nota mais aguda.

Meu interesse nesse tema relaciona-se com minhas duas ocupações profissionais, visto que atuo como músico e professor de música. Como músico, trabalho como violonista acompanhando artistas locais de minha cidade. Como professor de música, leciono aulas de violão e guitarra na “Cromática Escola de Música”, em Patrocínio-MG. Como músico, venho buscando ampliar meu conhecimento sobre acompanhamento harmônico, buscando novas técnicas e novas possibilidades de aberturas de acordes que propiciem novas sonoridades. Como professor, busco produzir novos materiais didáticos para o ensino do violão. Portanto, procuro neste trabalho, entender como Toninho Horta utiliza a harmonia e acordes no violão como instrumentista acompanhador e tenho como objetivo geral apresentar ferramentas que proporcionem ao leitor a construção/reconstrução harmônica de acordes para violão acompanhador ao estilo de Toninho Horta. Como objetivos específicos, temos os seguintes: analisar três músicas de Toninho Horta; identificar elementos marcantes que levam o compositor a atingir tais resultados harmônicos; criar e apresentar exemplos práticos de reharmonização que possibilitem ao leitor entender e utilizar esses elementos de forma mais criativa em suas composições, com base no estilo de Toninho Horta.

Considero este trabalho importante para a comunidade musical e violonística, pois Toninho Horta é, atualmente, uma referência mundial quando o assunto é acompanhamento violonístico.

De acordo com Nicodemo (2009, p. 125), “muitos músicos do cenário nacional e internacional declaram ter recebido forte influência de sua música, como Nivaldo Ornelas, Juarez Moreira, Nelson Faria, Ivan Lins, João Bosco, John Pizzarelli, Jack Lee, Pat Matheny e George Benson”.

Para muitos violonistas, “parece haver um mistério” na forma como Toninho Horta faz acordes tão cheios e diferenciados. Este trabalho buscou investigar algumas ideias de como esse violonista constrói as harmonias no braço do violão, com foco nas progressões harmônicas e distribuição das notas e abertura dos acordes, os *voicings*¹.

¹ Voicings são estruturas verticais em que as vozes são distribuídas de acordo com critérios pertinentes aos objetivos do arranjador que, geralmente, vão além da simples representação sonora de um acorde. São construções estritamente verticais, estejam elas no contexto das técnicas tradicionais de arranjo em bloco ou no contexto da técnica de arranjo linear. (Cf., Carlos ALMADA, Arranjo, p.100)

A leitura e prática deste trabalho proporcionará ao leitor a possibilidade de criação de novas progressões harmônicas e seus respectivos acordes ao estilo de Toninho Horta, a partir do estudo da distribuição das notas no braço do violão e de algumas características do compositor na construção de suas harmonias, identificadas nas três músicas analisadas.

A ideia de se fazer um material de apoio deve-se à necessidade de vários violonistas de ampliarem seu “leque” de acordes e possibilidades de criação harmônica, expandindo suas possibilidades criativas como acompanhadores. Com esse material, além do leitor conseguir reproduzir os acordes de Toninho Horta disponíveis nas transcrições, passará a entender como eles são construídos e pensados para cada situação específica, podendo, assim, construir progressões e acordes no violão por uma nova perspectiva.

É importante ressaltar que este trabalho apresenta apenas de forma parcial as características do estilo usado por Toninho Horta para construir progressões harmônicas e acordes, limitando-se ao tamanho da amostra analisada - três músicas - ou seja, tais características não podem ser generalizadas como um conjunto cabal. Para uma visão mais ampla das características do estilo de Toninho Horta, será necessária uma amostragem maior e mais abrangente de sua obra, que fica como sugestão para trabalhos futuros.

1. Rearmonização

Rearmonização, segundo Rodrigues (2012, p. 14), “refere essencialmente os processos de substituição harmónica ou de harmonização das notas da melodia”.

Ainda segundo o autor, existem diferentes processos a considerar na rearmonização, visto que em alguns casos não ocorre alteração da melodia e em outros, pode-se ocorrer tal fenómeno.

Neste trabalho trataremos da rearmonização que não altera as notas da melodia, pois buscamos caracterizar o estilo de Toninho Horta a partir das progressões harmônicas e dos acordes característicos do compositor. Rodrigues (2012, p. 14), afirma que na rearmonização, a harmonia passa a assumir um papel fundamental possibilitando novas cores e sonoridades, tomando como embasamento a citação da perspectiva de Laverne abaixo:

“The color and mood of a chord can be changed or enhanced by adding color tones (chord extensions), and by altering the actual members of the chord (raising or lowering them in half step increments). The chord extensions (also known as color tones or upper structure triads) can be found by building an additional chord in thirds above the basic one we find in the music” (Laverne, 1991, p.14 Apud. Rodrigues, 2012, p.14).

Fundamentados no conceito de que na rearmonização tomamos como um dos princípios o colorido de cada acorde, muitas vezes a teoria não é suficiente para explicar ou justificar o uso de determinado acorde. Segundo Rodrigues (2012, p. 17), “a justificação pode ser meramente auditiva e de gosto pessoal”. Portanto, a teoria assume um papel fundamental para uma boa rearmonização, mas nem sempre é capaz de justificar tudo.

Segundo Levine (1995) citado por Rodrigues (2012 p. 16), é importante notarmos que a rearmonização é fundamental no processo da criatividade musical, podendo tomar diversos caminhos não previstos, tornando-se parte do arranjo e sendo uma forma de composição.

Em nosso trabalho teremos exemplos que serão justificados pela teoria a partir de escalas, campos harmônicos, modos e outros elementos teóricos. Também contaremos com trechos rearmonizados por uma perspectiva pessoal ou colorido de cada acorde. Sempre buscando caracterizar o estilo de Toninho Horta.

2. Características dos acordes de Toninho Horta

Para alcançarmos de forma parcial a sonoridade de Toninho Horta é importante entendermos as características de seus acordes, visto que a distribuição das notas nesses acordes influencia diretamente na sonoridade das progressões.

De imediato, é importante entender que a sonoridade característica de Toninho Horta nessas três músicas, não se deve exclusivamente à forma dos acordes ou somente à progressão harmônica criada por ele. O transcorrer da leitura deste estudo possibilitará entender que essa sonoridade é o resultado da soma de dois elementos: progressão harmônica + acordes característicos.

Na dissertação de mestrado “Terra dos pássaros: uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta”, de Nicodemo (2009), no capítulo “Uma abordagem sobre os procedimentos de violão e guitarra de Toninho Horta”, são apresentadas algumas ideias sobre o violão acompanhador. Segundo essa autora, em um depoimento do violonista ao site www.museudapessoa.net/clube, visitado no dia 16/05/09, pode-se notar as influências de Toninho Horta.

Sob forte influência jazzística, orquestral e bossanovística, desde o início da adolescência, Toninho Horta desenvolveu-se musicalmente, em um aprendizado autodidata. No final dos anos 1960, passou a somar a estas referências musicais a sonoridade do rock e do pop internacional que perpassavam suas produções, dentre as quais destaca-se o álbum CLUBE DA ESQUINA (1972). A inventividade, proveniente do autodidatismo, levou-o a elaborar técnicas particulares em suas composições e releituras, na tentativa de reproduzir a sonoridade das referências musicais das quais tinha conhecimento, com destaque para o jazz, a música erudita e a bossa nova, além de modinhas, música sacra mineira, congados, valsas, boleros, e de outros estilos que também costumava ouvir. O gosto pelo piano e pelas big bands de jazz, como as de Duke Ellington, Nelson Riddle e Stan Kenton, fizeram com que Toninho buscasse uma sonoridade ampla, orquestral, utilizando o violão como recurso para alcançá-la. (NICODEMO, 2009, p. 126)

A autora também busca explicar a sonoridade do violão de Toninho Horta, focando em seu timbre, nas técnicas de mão direita e em seus acordes de seis notas com referência à anatomia do violão utilizado por Toninho Horta e suas influências, como podemos ver:

O violão de seis cordas, utilizado por Toninho Horta, possui âmbito melódico um pouco maior que três oitavas. Só é possível neste instrumento executar simultaneamente seis notas. Na mão direita é comum o uso de quatro ou cinco dedos ao mesmo tempo para se tanger as cordas e na mão esquerda, usa-se normalmente quatro dedos concomitantes, para se produzir o som desejado. É importante ressaltar que na técnica de violão clássico é habitual o uso de apenas quatro dedos da mão direita: polegar, indicador, médio e anular. Horta utiliza sempre os cinco dedos. Outra característica específica de Toninho Horta é o timbre de seu violão e de sua guitarra. Seu som é considerado “aveludado”, resultante do contato direto da ponta do dedo com as cordas, descartando o uso de palheta ou unhas. (NICODEMO, 2009, p. 127)

A autora também destaca as experimentações harmônicas e técnicas de Toninho Horta em busca de uma sonoridade mais ampla que ultrapassasse as limitações técnicas do violão, até então inexploradas. Em uma citação da autora podemos notar o pensamento harmônico de Horta ao violão:

[...] Eu ampliei o meu conhecimento musical em termos de desenvolvimento, dessa parte mecânica do violão assim: experimentando as inversões. E como artifício também para a gente conseguir uma sonoridade maior do violão, eu utilizo muita corda solta, para dar uma amplitude maior, como se fosse um teclado, ou como se fosse uma orquestra. E faço arpejos também, que já é uma influência da área erudita, então utilizo arpejos ascendentes e descendentes. E pela minha influência também pop, que aconteceu nos anos 70 e a bossa nova dos anos 60, que me pegou na veia, começando a tocar, o ritmo da bossa nova e tudo, eu junto tudo isso quando eu estou tocando. (...) eu faço umas linhas de baixo, aí faço os arpejos, que parece uma harpa, aí de repente faço as terças, que parecem duas flautas tocando, de repente eu toco como se fosse uma percussão (ZANON, 2007, 20':45'') apud (NICODEMO, 2009, p. 128).

Nicodemo (2009, p. 6), afirma que “Toninho Horta também possui características próprias em seu violão acompanhador como o uso de pestanas, aberturas específicas, o uso constante de acordes com cordas soltas e acordes com cinco ou seis vozes”.

Lovisi (2017, p.196), em sua tese, “A construção do ‘violão mineiro’: singularidades, estilos e identidades regionais na música popular instrumental de Belo Horizonte”, afirma que o uso de cordas soltas é uma forte característica dos acordes de Toninho Horta, porém esse procedimento não se limita apenas a ele. Vários violonistas e guitarristas também pesquisam a formação de acordes com o uso de cordas soltas, sendo que este assunto já virou tema de livro.

Segundo Lovisi (2017, p. 196), no livro “Dicionário de acordes com cordas soltas”, do guitarrista carioca Jeferson Moreira, há, na contracapa, um texto do professor e músico Ian Guest, como mostra a citação a seguir:

Aqui está um dicionário diferente. Um que não se preocupa com os acordes de todo dia. Feito para quem já avançou do feijão-com-arroz da harmonia e busca o som “misterioso” de Milton [Nascimento], Toninho [Horta], [João] Bosco, [Joe] Diorio, virando os acordes do avesso. Revirando suas notas. Driblando o óbvio. Difícil seria inventar um livro mais útil e estimulante para o violonista (GUEST apud MOREIRA, 2000 apud LOVISI, 2017, p. 196).

Lovisi (2017) nos traz uma colocação importante sobre o trecho citado acima, de Ian Guest. De acordo com o autor:

É interessante observar como Guest define o efeito das cordas soltas. Para ele, ao “revirarem” o acorde elas saem da “obviedade” possibilitando ao instrumentista trabalhar novas combinações de timbre e diferentes maneiras de organização das notas na estrutura (*voicings*). (LOVISI, 2017, p. 197).

No que se refere à afinação, Lovisi (2017) diz:

Esta afinação tradicional, em mi menor, é a mais utilizada por Toninho Horta para a composição de suas músicas e arranjos. No entanto, há exemplos em sua obra de afinações modificadas, as também chamadas scordaturas, que podem ampliar a tessitura do violão e criar novas fôrmas de acordes. (LOVISI, 2017, p. 197).

Lovisi (2017, p. 199), ainda sobre afinação, cita a pesquisa de Nicodemo, que teve acesso a uma transcrição do violão tocado por Toninho Horta, em que a autora observou que:

[...] a nota mi, primeira corda do violão, esteve presente na montagem de quase todos os acordes da composição. Segundo ela, a utilização da corda solta juntamente com a mudança da afinação propiciou o surgimento de acordes de cinco e seis vozes, formados por intervalos de “segundas maiores e menores” (NICODEMO apud LOVISI, 2017, p. 199).

A pestana é uma ferramenta muito importante para a construção dos acordes de Toninho Horta, visto que ela propicia aberturas específicas no violão. Nesse sentido, de acordo com Lovisi (2017), a pestana é um recurso indispensável para músicos e estudantes do violão e guitarra e é também um recurso técnico que gera desafios para o instrumentista. A pestana:

[...] consiste no pressionamento de várias cordas simultaneamente por apenas um dedo da mão esquerda. No violão e na guitarra os dedos indicador, médio, anelar e mínimo da mão esquerda são chamados de 1, 2, 3 e 4, respectivamente, sendo o dedo 1 o mais utilizado na construção das pestanas (LOVISI, 2017, p. 200).

Segundo Nicodemo (2009), além da típica pestana com o dedo 1, Toninho Horta também faz o uso de meia pestana com o dedo 2 e da meia pestana com o dedo 4 para formar esses acordes. Interessante notar que a autora não identificou nenhum acorde utilizando a pestana com o dedo 3, ficando assim um novo desafio a ser respondido.

3. Materiais didáticos: algumas considerações

Sobre o conceito de material didático, encontramos o artigo “Materiais didáticos no ensino de língua estrangeira: definições, modalidades e papéis”, do autor Márcio Luiz Corrêa Vilaça (2009). O objetivo desse trabalho, como o próprio autor afirma no texto, foi o de proporcionar a compreensão sobre o que seja um material didático, não apenas para o ensino de uma língua estrangeira, mas também para outras áreas.

De acordo com Tomlinson ([1998] 2004c: apud VILAÇA, 2009, p. 4) material didático seria “qualquer coisa que ajude a ensinar aprendizes de línguas”. Segundo Vilaça (2009, p. 4) percebemos que “essa definição permite entender que o material didático depende, portanto, de um professor, uma vez que cabe primordialmente, na maioria dos contextos, ao professor a tarefa de ensinar línguas”.

O artigo apresenta outra publicação posterior do autor Tomlinson ([2001] 2004f: 66 apud VILAÇA, 2009, p. 4) que define o material didático como “qualquer coisa que possa ser usado para facilitar a aprendizagem de uma língua”. Desta vez, segundo Vilaça (2009, p. 4), “percebe-se que, é possível compreender que a função mais ampla do material didático é auxiliar a aprendizagem/aluno e, conseqüentemente, auxiliar o ensino/professor”.

Ao pesquisarmos a definição de material didático voltado para o ensino de música, encontramos a dissertação de mestrado “Materiais didáticos nas aulas de música: um survey com professores da Rede Municipal de Ensino de Porto Alegre- RS” de Fernanda de Assis Oliveira (2005).

Com a leitura do tópico 3.2 “Definições e tipos de materiais didáticos”, podemos notar que a música não é diferente das outras áreas. Diversos professores de música entrevistados por Oliveira (2005, p. 13), consideram materiais didáticos como recursos utilizados pelo professor para auxiliar no processo de aprendizagem do aluno.

Ainda na dissertação de Oliveira (2005, p. 53), podemos identificar uma definição de material didático dada por Costa e Castro (1991), segundo eles:

Os materiais didáticos têm um papel fundamental no processo educacional, pois os consideram como meios de ensino, os quais são elementos mediadores entre o processo de ensino e o de aprendizagem. Além disso, no ponto de vista desses autores, os materiais didáticos exercem uma influência direta nos seus agentes, professores e alunos. (Ibid, p.223. apud Oliveira, 2005. p 53.)

Com base nessa definição, consideramos nosso trabalho um recurso mediador entre o conhecimento e estilo de Toninho Horta sobre acompanhamento/construção harmônica e leitor.

Ainda que não seja mediado por um professor, um leitor que já entenda a teoria musical básica conseguirá desenvolver-se sua criatividade harmônica.

Outra consideração importante que encontramos na dissertação de Oliveira (2005), é que boa parte dos professores entrevistados mencionaram vários tipos de materiais didáticos desde livros, métodos, vídeos, CD's, arranjos, exercícios, partituras e outros.

Em meio a tantos tipos de materiais didáticos, apresentados pelos professores nas entrevistas realizadas pela autora, consideramos nosso trabalho como material bibliográfico, o qual, segundo Lima et al. (1995) citado por Oliveira (2005, p. 56) é o que engloba partituras, arranjos, métodos de ensino de música e exercícios.

4. Organização do material

Para que a criação desse material fosse alcançada, escolhemos três músicas: Beijo partido, Igreja do Pilar e Aquelas coisas todas. A escolha de tais músicas deve-se à representatividade que possuem na carreira de Toninho Horta, além de estarem presentes no curso online “Aprenda com o compositor”, da plataforma “Fica a dica premium”, disponível no site (<https://www.ficaadicapremium.com.br/course/aprenda-com-o-compositor/>). Nesse curso, o próprio Toninho Horta ensina os acordes “exóticos” e comenta sobre a usualidade desses acordes em determinados contextos. Como material auxiliar, utilizamos este curso que nos possibilitou assistir com detalhes a execução das músicas pelo próprio compositor, além da oportunidade de aprendermos, acorde por acorde, as músicas citadas com apenas violão e voz.

Após a escolha das músicas que são o objeto de estudo deste trabalho – Beijo partido, Igreja do Pilar e Aquelas coisas todas –, foi realizada a sua transcrição. Observou-se, então, que cada música possui suas peculiaridades rítmicas, harmônicas e melódicas, identificadas em uma análise harmônica e melódica. Tal análise nos possibilitou mapear algumas características reveladoras da criatividade de Toninho Horta enquanto violonista acompanhador nas três músicas elencadas.

A elaboração do material foi realizada a partir da análise da distribuição das notas dos acordes de Toninho Horta juntamente com sua maneira de encadear os acordes e melodia em uma perspectiva pessoal do compositor. Após a análise, construímos uma tabela que ilustra os elementos mais utilizados por Toninho Horta nas três músicas. A partir dessa tabela, rearmonizamos duas músicas: “Atirei o pau no gato”, em tonalidade maior e “Se essa rua fosse minha”, em tonalidade menor. A rearmonização foi analisada e comentada com o auxílio de imagens e textos, contextualizados com os elementos utilizados em cada parte das músicas. Além de utilizarmos os elementos de harmonização de Toninho Horta ilustrados na tabela, também procuramos fazer uso dos acordes transcritos nas três músicas do compositor, nos aproximando ainda mais da sonoridade desejada. Faz-se importante ressaltar que alguns acordes construídos por Toninho Horta utilizam cordas soltas, ficando assim, restritos a uma única posição no violão e intrasferível para outras regiões.

Portanto, nosso foco está em demonstrar ferramentas e recursos de harmonização/rearmonização que se valem da técnica e teoria. Também buscamos entender a harmonização na perspectiva de Toninho Horta, possibilitando a construção de uma harmonia criativa utilizando-se dessas ferramentas e acordes.

Buscamos explicar cada trecho das transcrições e rearmonizações de forma simples, organizada e didática; visando a possibilitar ao leitor a construção de suas próprias progressões harmônicas e acordes próximos à sonoridade dos de Toninho Horta.

5. Transcrição e análise dos acordes

Neste capítulo, trataremos de analisar a construção das progressões harmônicas, acordes e sua relação com a melodia criados por Toninho Horta. Também trataremos da nomenclatura dada a esses acordes pelo próprio compositor. As músicas analisadas serão Beijo Partido, Igreja do Pilar e Aquelas coisas todas.

Neste momento, sugerimos ao leitor que busque tocar, entender as análises e ouvir frequentemente, pelo menos, as três músicas sugeridas, a fim de entrar na atmosfera harmônica que Toninho propõe, visto que para conseguirmos criar algo nesse estilo, faz-se necessário a vivência nesse meio.

5.1 Beijo partido

A fim de facilitar a análise e compreensão da música, ela foi dividida na seguinte estrutura formal, tocada por Toninho Horta na plataforma “Fica a dica Premium”, disponível em (<https://www.youtube.com/watch?v=-O6ZhfxYLqo>), nesta versão com voz e violão, a música constituiu-se nas seguintes partes:

- Introdução: compassos 1 a 4
- A: compassos 5 a 16
- A: compassos 5 a 16
- B: compassos 18 a 27
- Coda: 27 a 33

5.1.1 Introdução

A Introdução, acontece nos compassos 1 a 4 com um rápido ritmo harmônico de alternância entre dois acordes.

Quanto às cifras indicadas no arquivo em PDF que acompanha a aula do Toninho Horta, encontramos algumas discordâncias e propomos, então, uma nova perspectiva para as cifras utilizadas nessa versão.

Para isso, realizamos uma análise comparativa entre as duas perspectivas, apresentando imagens do arquivo disponibilizado pela plataforma e o arquivo de nossa transcrição; e análise harmônica seguida de um texto argumentando e justificando as sugestões.

Nomenclatura disponível do arquivo na plataforma

BEIJO PARTIDO

Bossa Toninho Horta

Intro "ad lib"

Fm¹¹/C B^{b9}/C Fm¹¹/C B^{b9}/C

Ritard...

Figura 1- Partitura da introdução disponível na plataforma “Fica a dica premium”.

Nomenclatura da nossa transcrição

Ab7M(#11)/C Ab7M(9)/C Ab7M(#11)/C Ab7M(9)/C

Figura 2– Partitura da introdução a partir da nossa transcrição.

Percebemos uma discordância na nomenclatura dada aos acordes no arquivo disponibilizado por Toninho Horta na plataforma “Fica a dica Premium”, com os acordes disponibilizados pela nossa transcrição, seguindo a videoaula do próprio Toninho Horta.

O primeiro acorde formado pelas notas, Dó-Láb-Dó-Ré-Sol é nomeado pela plataforma com um Fm (11)(7)/C, porém, ao analisar o acorde, percebemos que essa nomenclatura não se sustenta na teoria, visto que o acorde não possui as notas Fá (Fundamental), Mib (Sétima) e Sib (Décima primeira), tornando assim, difícil nomeá-lo dessa forma.

Como solução, sugerimos renomear esse acorde como Ab7M (#11)/C, proveniente do modo de Lá bemol lídio, formando o acorde com o seguinte raciocínio: Láb (Fundamental), Dó (Terça Maior), Ré (Décima primeira aumentada), Sol (Sétima Maior).

Já o segundo acorde, formado pelas notas Dó-Láb-Sib-Mib-Sol, a plataforma nomeia-o como Bb (7)(9)/C, causa estranheza quando analisado sob o ponto de vista teórico pela ausência das notas Ré (Terça maior) e Fá (Quinta justa).

Sob nossa ótica, o fenômeno que acontece nesse momento da introdução da música é a alternância de dois acordes, sendo eles Ab7M (#11)/C e Ab7M(9)/C formados a partir da escala de Lá bemol lídio. Além desses dois acordes que se alternam rapidamente na harmonia, ainda podemos perceber na melodia uma estratégia muito recorrente na música popular entre os improvisadores e compositores, utilizando-se de estruturas superiores com notas de tensão para formar novos arpejos de acordes soando, ao mesmo tempo, sobre a harmonia. Nesse caso, Toninho Horta faz uso do arpejo de Eb7M na melodia, passando pelas seguintes notas: Si bemol (9), Mi bemol (5), Ré (#11) e Sol (7).

5.1.2 Seção A

A seção A, acontece entre os compassos 5 e 16, e repete-se por duas vezes.

Nessa seção, encontramos a predominância da tonalidade de Mi menor com todas as notas diatônicas a essa tonalidade até o compasso 9. Já na harmonia, o movimento dominante-tônica do compasso 8 para 9 reafirma a tonalidade de mi menor.

No compasso 6, o acorde de A7 Sus4(9) é considerado um dominante secundário, preparando o sétimo grau de mi menor natural, D7.

No compasso 7 também ocorre a presença de outro dominante secundário, F#7 (b5), acorde que possui as notas Mi e Lá#, trítono que prepara o acorde B7 (b9 #9 b13)/D# do compasso 8 dominante de Em7 (9) do compasso 9.

Figure 3 shows the harmonic analysis for measures 5 to 8. The Tenor part (Tén.) has a melodic line with triplets of eighth notes. The Violin part (Viol.) provides harmonic accompaniment with the following chords: $E_m7(9\ 11)$ (III), $A7_{sus4}(9)$ (V VII), $G7M(\#11)$ (III), $F\#7(b5)$ (V V), $B7(b9\ \#9\ b13)/D\#$ (V), and $B7(b9\ \#9\ b13)/D\#$ (V).

Figura 3- Análise harmônica dos compassos 5 a 8 da seção A.

A partir do compasso 10, podemos notar a preparação para o acorde $F\#m7$ (proveniente da escala de mi menor melódica), feita pelos acordes $G\#m7(b5)$ e $C\#7(\#5\ \#9)$. Porém a resolução desse par cadencial ocorre no acorde de $F\#7\ Sus4(9\ 13)$. Ainda no compasso 10, percebemos na melodia as notas Si bemol (nota de passagem) e Sol sustenido (bordadura) em uma frase cromática que termina na nota lá, conforme a figura 4:

Figure 4 shows the melodic analysis for measure 10. The Tenor part (Tén.) has a melodic line with triplets of eighth notes, including a passing note (np) and a grace note (b). The Violin part (Viol.) provides harmonic accompaniment with the following chords: $E_m7(9)$, $G\#m7(b5)$, and $C\#7(\#5\ \#9)$.

Figura 4- Análise melódica do compasso 10. A sigla “np” significa nota de passagem. A sigla “b” significa bordadura.

A partir do compasso 11, percebemos na melodia o surgimento constante das notas $F\#\#$ - $D\#\#$ - $Sol\#\#$ - $R\#\#$, caracterizando assim, uma modulação para a região de Mi maior.

Ao analisarmos esse trecho, percebemos o modalismo misto, com presença do modo de Mi jônio, Mi lídio e Mi mixolídio.

Segundo Menezes Júnior (2016), modalismo misto é termo utilizado para designar o procedimento composicional pelo qual, na construção melódica ou harmônica, ocorre a mistura de dois ou mais modos.

No compasso 12, nota-se a presença do modo Mi lídio (b7), na formação do acorde de C#7 Sus4(13) percebemos a nota lá#, caracterizando assim o lídio; e na melodia, a presença da nota ré natural, justificando o b7. Ainda nesse compasso, temos a presença do acorde de C7 Sus4(13), no tempo 4 (tempo fraco) como acorde de passagem harmonizando também a nota de passagem ré natural.

The figure displays two measures of music. The first measure shows a C#7 Sus4(13) chord and a melodic line with notes C#4, E4, G#4, and A4. The second measure shows a C7 Sus4(13) chord and a melodic line with notes C4, E4, G4, and A4. Below the first measure, a guitar chord diagram for C#7 Sus4(13) is shown with a '4x' marking. Below the second measure, a guitar chord diagram for C7 Sus4(13) is shown with a '3x' marking. Labels below the diagrams identify the first as 'V/II SubV bVI Lidio' and the second as 'Passagem Cromática'.

Figura 5- Compasso 12: A presença do Lídio (b7)

Nos compassos 13 e 14, ocorre uma sequência cromática composta por acordes de categoria Sub V, conforme a figura 6.

Interessante notar que, nesses dois compassos, essa análise só faz sentido quando juntamos as notas da melodia com a harmonia, visto que a melodia canta uma das notas pertencentes ao trítono.

No compasso 13 o acorde de B7 Sus4(13), com o trítono Ré#-Lá prepara o acorde de Bb7 (11 13), que também possui o trítono Ré-Láb que prepara o acorde de A7 (11 13), onde o mesmo possui o trítono Sol- Dó# que resolve no acorde de D7M (#5), sétimo grau de Mi lídio bemol 7, modo que caracteriza o compasso 15.

Os acordes de B7 Sus4, Bb7 (11 13) e A7 (11 13) estão organizados em uma distribuição de notas em estruturas quartais que funcionam como os *Clusters*.

Os *Clusters* são construídos de estruturas que, predominantemente, estão distribuídas da sobreposição de segundas adjacentes, onde a nota mais aguda se torna a melodia principal.

Segundo Menezes Júnior (2016) o *Cluster* é utilizado em situações que o compositor está em busca de uma sonoridade fortemente dissonante e com textura compacta e densa.

Assim como os *Clusters*, as estruturas em quartas, como utilizadas nesse trecho, seguem a mesma lógica, porém, dessa vez, com quartas adjacentes (quartas e trítonos).

Segundo Menezes Júnior (2016), as estruturas em quartas geram uma textura diferente, a qual realça as tensões harmônicas e as modelam numa massa sonora não convencional para ouvidos acostumados com a disposição de distribuição de terças.

Esse recurso é muito utilizado para criar contraste entre as seções harmônicas.

No compasso 16, percebemos a presença dos acordes C6 (#9) e B7(b5 b9), ambos dominantes de Em, possuindo o trítono Lá e Ré# que também estão organizados em harmonia quartal, contento quartas justas e trítonos.

The image shows a musical score for Tenor and Violin, measures 13-16. The score is written in G major (one sharp). The Tenor part has a triplet of notes (B, D, F#) and a triplet of notes (G, B, D#) in measures 13 and 15. The Violin part has a cluster of notes (B, D, F#, G, B, D#) in measures 13 and 15. The chords are: B7Sus4(13), Bb7(11 13), A7(11 13) in measure 13; V SubV/bV, SubV/IV Lidio b7, V/VII in measure 14; D7M(#9), D6, C6(#9), B7(b5 b9) in measure 15; VII Mi lidio b7, VII Mi mixolidio, SubV (Presença do tritono Lá-Ré#), V in measure 16.

Figura 6- Acordes em harmonia quartal.

A seção A repete-se por duas vezes, em sua segunda repetição, utiliza-se do compasso 17 para ir à parte B. No Compasso 17, percebemos um rápido ritmo harmônico, ainda caracterizado pelas notas da região de Mi Maior, porém, com uma sequência de acordes menores com sétima e nona, que direcionam ao Em7 (9).

Musical score for Tenor and Violin, measures 17-20. The Tenor part begins with a second ending bracket over measures 17 and 18, followed by triplet eighth notes in measures 19 and 20. The Violin part provides harmonic accompaniment with chords: C6(#9), E9/G#, C#m7(9), D#m7(9), and Em7(9).

Figura 7- Acordes de categoria menor com nona funcionando como acordes de passagem.

5.1.3 Seção B

Na seção B, a melodia do compasso 18 ao 25 é idêntica à melodia inicial do compasso 5 a 12, com quase todas as notas diatônicas de Mi menor.

Nessa seção, mesmo com a melodia praticamente igual ao início da parte A, na harmonia percebemos algumas variações proporcionando ritmo harmônico mais movimentado.

A primeira variação harmônica encontramos nos compassos 21 e 22, com a presença do acorde de E7M (#11) caracterizando a utilização modo Lídio, logo em seguida a esse acorde encontramos o Em7 (9 11) e Am7 (11), ambos diatônicos de Mi menor. Nesse momento, ocorre uma dissonância na terça do acorde de E, gerando uma ambiguidade entre terça maior e terça menor nas notas Sol# do acorde e Sol natural da melodia. Esse Sol natural da melodia, podemos encará-lo como uma nota de passagem que liga a nota Sol# do acorde de E7M (#11) a nota Fá# da melodia por passagem cromática.

Musical score for Tenor and Violin, measures 21-25. The Tenor part features a triplet eighth note in measure 21 and another triplet in measure 25. The Violin part provides harmonic accompaniment with chords: B7(b9 #9 b13)/D#, B7(b9 #9 b13)/D# E7M(#11), E7M(#11), Em7(9 11), and Am7(11).

Figura 8- Presença do modo lídio no acorde de E7M (#11).

No compasso 23, ocorre o mesmo fenômeno do compasso 10: preparação com IIm7 V7 para o acorde F#m7 (proveniente da escala de mi maior), porém a resolução desse par cadencial, ocorre no acorde de F#7 Sus4 (9 13). Dominante da dominante, que é interpolado pelos acordes C#7 Sus4 (13) e C7 Sus4 (13).

Figura 9- Análise dos compassos 23 a 26.

A partir do compasso 24, repete-se o ocorrido no compasso 11 com o surgimento das notas, Do#-Sol# e Ré# (harmonia), caracterizando a partir daí a região de Mi maior.

Nos compassos 25 e 26, podemos perceber a mesma melodia e harmonia dos compassos 12 e 13 da parte A, com notas diatônicas de Mi maior. No compasso 25 a nota ré e o acorde de C7 Sus4(13) funcionam como passagem.

Essa sequência de acordes Sus4 (13) continua até o acorde de F#7 Sus4 (13) no compasso 27 que se resolve em um Bm (6 9) onde se inicia o Coda que finaliza a música, conforme ilustra a figura 10:

Figura 10- Progressão harmônica que direciona ao coda.

No Coda, podemos perceber na melodia a predominância da tonalidade de Si menor ou Ré maior com todas as notas diatônicas a essa tonalidade.

Na harmonia, percebemos que Toninho utiliza-se da escala de si menor melódica, nos compassos 28 e 29 temos os acordes Bm (6 9), F#9/A# e G#m que reforçam o uso dessa escala.

Compasso 28.

Bm^(6 9) **F#⁽⁹⁾/A#**

6 6

Presença da nota Sol#
caracterizando a escala de si
menor melódica

Figura 11- Compasso 28. O uso da escala de si menor melódica sobre o acorde de Bm (6 9).

Compasso 29

29

8 3 3

G#m7⁽⁹⁾

x ox

#

#

Novamente a presença da nota Sol# reforçando a utilização da
menor melódica

Figura 12- Compasso 29. O uso da escala de si menor melódica sobre o acorde de G#m7 (9).

No compasso 30, temos o acorde de Em7 (9), com a nota sol natural caracterizando a escala de si menor natural.

No compasso 31, encontramos o acorde A7 (b9 #11 13), constituído sobre a escala dim-dim, formada pelas notas (lá-sib-si#-dó#-ré#-mi-fá#-sol). A formação e análise desse acorde dá-se da seguinte forma: lá (tónica), dó# (terça), Ré# (décima primeira aumentada), fá# (décima terceira), sib (nona menor) e sol (sétima menor) de acordo com a figura 13.

31

Figura 13- Escala dim dom no acorde de A7 (13 b9 #11).

No compasso 32, ao observarmos a melodia, percebe-se claramente o arpejo de D7M, sobreposto ao acorde de Em7 (9 11) finalizando em A7M (6), acorde formado pelas notas: Lá-Fá#-Sol#-Dó#-Mi. Essas notas, se tomadas como notas de tensão de D7M podemos considerá-las: Lá(5ª) -Fá# (3ª) -Sol# (#11ª) -Dó# (7ª) -Mi (9ª).

Sobreposição do acorde de D7M

Figura 14- A sobreposição do acorde de D7M sobre os acordes de Em7 (11 9) e A7M (6)

5.2 Igreja do Pilar

Na música Igreja do Pilar, nos baseamos na versão do curso “Aprenda com o compositor”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tjIz0I7Z4bo> e identificamos a predominância da tonalidade de Si menor. A introdução da música ocorre dos compassos 1 a 11, com todas as notas da melodia diatônicas a escala de Si menor.

Dos acordes tocados ao violão, grande parte são diatônicos a Si menor, com exceção dos acordes dos compassos 3 e 1, sendo eles: Eb/F#, D9/F# e C/F#. Estes se tornam um *riff*

²harmônico que se direciona ao Bm pelo movimento de quarta ascendente, utilizado com grande recorrência em diversos pontos da música.

Esses acordes são construídos a partir da escala dim-dom de fá#, formada pelas notas fá#-sol-lá-lá#-dó-dó#-ré#-mi. O acorde de Eb/F#, também pode ser interpretado como um F# (b9 13), formado pelas notas fá# (1ª), lá# (3ª), ré# (13ª) e Sol (b9). O acorde D9/F#, também pode ser interpretado como um F#7 (b13), formado pelas notas Fá# (1ª), lá (3ª), mi (9ª) e ré (13ª). O mesmo ocorre com o acorde de C/F#, podemos considerá-lo como um F#7 (b9 #11), formado pelas notas fá# (1ª), sol (b9), dó (#11) e mi (7ª).

♩. = 92

III VI I I

Riff Harmônico

5

VI VII Bm melódica VII VII VI IV

9

♩. = 88

III VI I

Riff Harmônico

Figura 15- análise harmônica introdução.

² Riff: progressão de acordes, intervalos ou notas musicais, que são repetidas no contexto de uma música, formando a base ou acompanhamento.

A parte A ocorre do compasso 12 ao 26, com todas as notas da melodia diatônicas a escala de Si menor.

Na harmonia, identificamos que grande parte dos acordes estão no campo harmônico de Bm natural, com exceção do compasso 18, com a recorrência do *riff* analisado na introdução.

Do compasso 12 a 14 percebemos uma variação sobre o acorde de Bm, com uma leve e sutil movimentação nos *voicings* do acorde, formando um novo colorido com os acordes de Bm7 (6) e Bm7 (6 9).

No compasso 15, constatamos na harmonia o acorde de G maior sem nenhuma nota de tensão, porém, ao analisarmos a melodia, notamos que a mesma acrescenta à harmonia as notas de tensão com o Mi (Sexta) e Fá# (Sétima maior). Ainda no último tempo desse compasso, podemos ouvir o acorde de A/G que se resolve suavemente no acorde de D/F#, sequenciando a tensão dos dois próximos compassos, formados pelos acordes de G7M e *riff* da introdução.

Nos compassos 17 e 18, percebemos a harmonia voltada ao destaque da melodia onde Toninho Horta a realça nas notas mais agudas de cada acorde.

Figura 16- Compassos 17 e 18: Planos sonoros do violão relacionados à melodia.

Do compasso 19 ao 21, ainda seguimos na tonalidade de Bm, com o acorde de A/G proveniente do campo harmônico de Si menor natural.

Nos compassos 22 e 23, identificamos novamente a atenção de Toninho Horta com os planos sonoros do violão relacionados à melodia, mantendo a primeira nota do compasso da melodia na nota mais aguda do acorde.

The image shows musical notation for measures 22 and 23. The top staff is a melody line with notes circled in blue. The middle staff shows guitar chord diagrams for $ASus^4 (9)$, G/B , and Em^6/G . The bottom staff shows the bass line.

Figura 17- Compasso 22 e 23: planos sonoros do violão relacionados à melodia.

A seção A termina com o *riff* harmônico resolvendo no acorde de Bm pelo movimento de quarta ascendente do baixo entre Fá#-Si.

Do compasso 27 a 42 ocorre um interlúdio, no qual a principal melodia se encontra no movimento dos baixos da harmonia. Nesse trecho todos os acordes apresentam-se no campo harmônico de Si menor natural. Os baixos se movimentam em grande parte por graus conjuntos e saltos de quarta.

Do compasso 27 a 30 o baixo movimentava em grau conjunto, passando pelas notas Si-Lá-Sol-Fá# que, com um movimento de quarta ascendente, retorna ao Si do compasso 31.

♩. = 196

The image shows musical notation for measures 30 and 31. The top staff is a melody line with notes circled in blue. The middle staff shows guitar chord diagrams for Bm and $Bm^7 (9 11)/A$. The bottom staff shows the bass line.

29

8

G6 (#11)

X O O O

C/F#

O O

8

Salto de 4ª ascendente

Figura 18- Interlúdio: progressão melódica dos baixos, compassos 27 a 30.

Esse Si continua movendo-se em graus conjuntos passando pelas notas Lá-Sol-Lá, onde novamente acontece um salto de quarta ascendente até a nota ré do compasso 35.

Bm7 (9 11)

X O O

A

X O X O

4ª ascendente

33

8

G9

X O O

A7 (9)

X O

D6 (9)

X O O

8

4ª ascendente

Figura 19- Interlúdio: progressão melódica dos baixos, compasso 31 a 35

O Ré continua se movimentando por quase uma oitava em grau conjunto passando pelas notas: Dó#-Si-Lá-Sol-Fá#-Mi-Fá#, o Fá# se movimenta novamente por quarta ascendente até o acorde de Bm.

The musical score illustrates the bass progression from measures 35 to 43. It includes guitar chord diagrams and bass line notation. Measure 35 features chords D6(9) and A6(9)/C#. Measure 36 features Bm7(11), Bm7(11)/A, G9(13), and F#m7(11). Measure 37 features Em7(9 11), F#m7(11), and Bm(11). A blue arrow labeled "Salto de 4ª ascendente" indicates the interval between the F# note in the F#m7(11) chord and the B note in the Bm(11) chord. A box labeled "A" and the word "Canto" are also present.

Figura 20- Interlúdio: progressão melódica dos baixos, compassos 35 a 43.

Após esse longo interlúdio, identificamos no compasso 43 a seção B, que se estende até o compasso 59. Nesse trecho, todas as notas da melodia são diatônicas a Si menor. Na harmonia, podemos notar que a progressão harmônica utilizada no interlúdio se repete por esse trecho, porém, com algumas alterações e variações nos *voicings* dos acordes.

A primeira variação ocorre no compasso 45 com o acorde G6 (9), variação do G6 (#11) usado no trecho anterior (compasso 29), essa mudança não altera a progressão, apenas proporciona um colorido diferente à mesma.

The image shows two musical examples side-by-side. The left example is for measure 29, featuring a treble clef with a whole note G4 and a bass clef with a whole note G2. The chord is labeled G6 (#11). Below it is a guitar chord diagram for G6 (#11) with notes on strings 1, 2, 3, 4, 5, and 6. The right example is for measure 45, featuring a treble clef with a whole note G4, a sharp sign, and a whole note G4. The chord is labeled G6 (9). Below it is a guitar chord diagram for G6 (9) with notes on strings 1, 2, 3, 4, 5, and 6.

Figura 21- Comparação entre os acordes de G6 (#11) e G6 (9)

No compasso 46 ocorre a substituição do acorde de C/F#, pelo acorde de F#m7 (11), essa mudança não altera a função harmônica do trecho. Toninho Horta rearmoniza esse baixo substituindo duas notas do acorde, a nota Dó pela nota Si e a nota Sol pela nota Lá.

The image shows two musical examples side-by-side. The left example is for measure 30, featuring a treble clef with a whole note C4 and a bass clef with a whole note C2. The chord is labeled C/F#. Below it is a guitar chord diagram for C/F#. The right example is for measure 46, featuring a treble clef with a whole note F#3, a sharp sign, and a whole note F#3. The chord is labeled F#m7 (11). Below it is a guitar chord diagram for F#m7 (11).

Figura 22- Comparação dos acordes de C/F# e F#m7 (11)

A próxima variação que encontramos se dá no compasso 57, onde o acorde de Em7 (9 11), manifesta-se com um novo colorido, agora Em9.

57

Figura 23- O acorde de Em9

A parte C encontra-se do compasso 59 ao 74 com todas as notas da melodia diatônicas a Si menor.

Na harmonia, identificamos a mesma progressão da seção B conduzida pelos baixos. Do compasso 59 a 62 essa progressão apresenta-se com uma nova redistribuição das notas, enfatizando desta vez os acordes em uma região média do violão.

C Solos

61

8

G6

F#m7 (b5)

2

Figura 24- Seção C: progressão harmônica na região média do violão.

Após essa variação no início da seção, é possível identificar outras diferenças nos *voicings* dos acordes, ainda que com mudanças muito sutis, como no compasso 64 com acorde Bm7 (9)/A substituindo o acorde de A9 ou A das seções anteriores. Quando analisamos essa variação, identificamos que ocorre a substituição de apenas uma nota do acorde, sendo ela a nota Mi substituída pela nota Fá#, conforme a figura 24.

Bm7 (9)/A

x0 2232

Figura 25- Comparação do acorde Bm7 (9)/A com o acorde A




Figura 26- Acorde de A do compasso 48

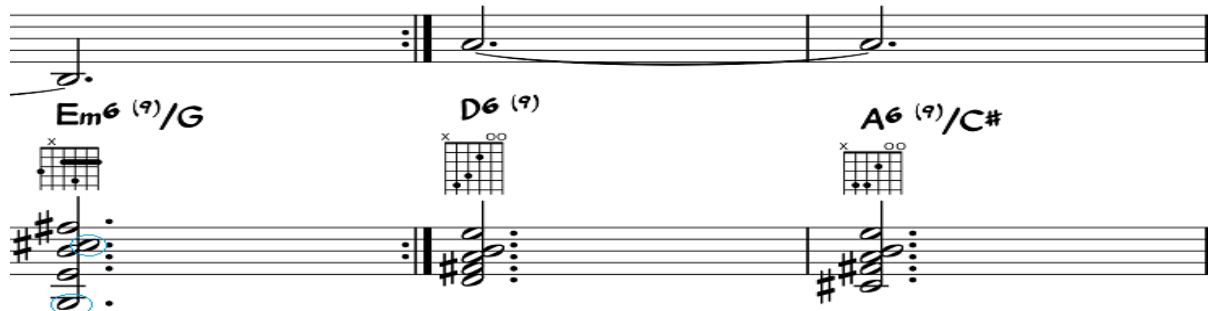
Dos compassos 65 a 74 ocorre o final da seção C, a harmonia se mantém conforme a análise da seção B e sem mudanças consideráveis nos *voicings* e funções dos acordes.

Do compasso 75 a 90 identificamos o retorno da seção B repetindo as notas da melodia e a harmonia com excessão do compasso 90 onde ocorre a substituição do acorde de F#7(11) pelo acorde de Em6 (9)/G. Esse acorde possui o tritônio Sol-Dó# que propicia a resolução no acorde D6 (9) do compasso 91.

Do compasso 91 a 98 identificamos uma ponte para a parte final da música. Na melodia nota-se todas as notas da melodia diatônicas ao campo harmônico de si menor. Já a harmonia, identificamos que a mesma é oriunda do final da seção B com o seguinte movimento dos baixos: Ré-Dó#-Si-Lá-Sol-Fá#-Mi-Sol.

Esses baixos são harmonizados pelos seguintes acordes, conforme a figura 26.

Repetir p/ solos, melodia e 



93

97

Figura 27- Harmonização da linha dos baixos da ponte.

Todos o acordes utilizados nesse trecho são diatônicos ao campo harmônico de Bm natural, a única resolução que ocorre é do compasso 90 para 91 e 98 para 99 através do tritônio presente no acorde de Em6 (9)/G pelas notas Sol natural e Dó#, que liga a introdução final da música resolvendo no acorde de D6 (9).

A seção final da música inicia-se no compasso 99 e termina no compasso 110, com um andamento mais lento e similar à introdução inicial. As pequenas mudanças são:

1. Melodia oitava acima no compasso 106

Figura 28- Melodia oitava acima em relação à introdução inicial no compasso 8.

2. Acorde final substituindo o Bm pelo Bm7 (9 11)/F# com a nota Si na melodia.

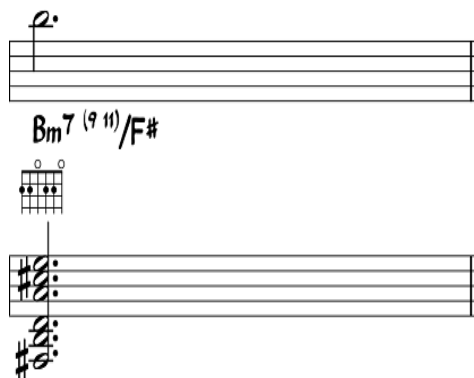


Figura 29- Acorde Bm7 (9 11)/F# Substituindo o Bm da introdução.

5.3 Aquelas coisas todas

Em “Aquelas coisas todas”, tomamos como referência a versão do curso “Aprenda com o compositor”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SOLDsncK5yY>.

A música inicia-se com a introdução instituída por um *Groove*³ de violão e voz do compasso 1 a 4 que se repete por duas vezes.

A melodia está construída em torno da região de Sol Jônio com todas as notas diatônicas a essa tonalidade.

Na harmonia identificamos que o *Groove* harmoniza as notas da melodia, sendo constituído pelos acordes de: E7 Sus4 (9), que também pode ser interpretado como um Bm7, E7 (9), Em7 (9) e E7 (9). Ao analisarmos a distribuição das notas dos acordes dessa progressão notamos que a única mudança entre eles é o movimento da terça que começa na quarta justa, depois se torna terça maior, terça menor e retorna a terça maior criando assim o movimento harmônico do *Groove*.

³ Groove: refere-se a “compreensão de padrões rítmicos” ou “sensação” e “percepção intuitiva” de “um ciclo em movimento” que emerge de “sons cuidadosamente alinhados ou padrões rítmicos simultâneos” que põe em movimento a dança ou a batida do pé por parte dos ouvintes.

$\text{♩} = 108$
 8
 ESus⁴ (7 9) E7 (9)
 3
 Em⁷(9) E7 (9)

Figura 30- Movimento harmônico do Groove da introdução.

Após a introdução, inicia-se a parte A da música entre os compassos 5 e 22, na melodia desse trecho podemos notar a presença do “modalismo misto”.

Na melodia, considerando como centro modal a nota Sol, podemos identificar a manifestação do modo Jônio até o compasso 20.

No compasso 21 a nota dó# ocorre como antecipação da 9ª maior do acorde de Bm7M (#11), que cumpre a função de Sub V do acorde de Bm7 (11) por possuir o trítone Mi- Lá#. Esse mesmo dó#, continua no compasso 22, no compasso 23 identificamos a presença da nota ré#, caracterizando a escala hexafônica formada por tons inteiros e resultando em Sol-Lá-Si-Dó#-Ré#-Fá-Sol.

A escala hexafônica, caracteriza-se pela aplicação sobre os acordes dominantes, justificando sua utilização do compasso 21 a 23 que se encontra harmonizado por uma seqüência de acordes de classes, dominantes secundários e Sub V, conforme analisado na figura 30.

21

8

E7 *Sus*⁴ (9)

SubV/III III V/II

Bm7M(11) Bm7(11) E7(9)

A7M(#11) Am7(11) D7(9 13)

Acorde proveniente da escala hexafônica

Figura 31- Análise compasso 21 a 24, a presença da escala hexafônica.

No compasso 24, podemos perceber uma clássica cadência II-V, que se resolve no acorde de G9 do compasso 25.

No compasso 26, ocorre a mistura do modo de Sol Jônio com a escala hexafônica, que se manifesta a partir da última nota da melodia e no acorde de Em7M(9) do compasso 26 e B7(b13)/A do compasso 27.

No compasso 28, ainda com a mistura dos modos, notamos uma progressão de dominantes, onde A7(9) prepara D7 que se resolve em G9 do compasso 29.

25

8

I V VI

G⁹ D⁹/F# Em⁷

Em7M(9) B7(b13)/A B7(b13)/A V/V A7(9) V D7 *Sus*⁴(9) V D7

Acorde proveniente da escala hexafônica de Sol.

Acorde proveniente da escala hexafônica

Figura 32- Análise harmônica compassos 25 a 28.

Nos compassos 29 a 32 a melodia volta ao modo de sol Jônio, já na harmonia, ocorre a presença do acorde de Db7(9), exercendo função de Sub V de C7M, por possuir o trítono Si-Fá.

29

8

I (6 9)

Db7 (9) SubV/IV

C7M(9) IV

Bm7 (9) III

Am7 (9) II

D7 Sus⁴ V

Figura 33- Análise compassos 29 a 32: O modo Jônio na melodia e o Sub V na harmonia.

Do compasso 33 a 36, prosseguimos no modo de Sol Jônio, na harmonia identificamos o acorde de E7 no compasso 36 como dominante secundário de Am.

33

8

2.

Am7 (9) II

D7 Sus⁴ V

Bm7 (11) III ou II/II

E7 V/II

Figura 34- Análise do compasso 33 a 36- Sol Jônio e o acorde de E7 como dominante secundário.

O acorde de E7 se resolve no acorde de Am7M (9) compasso 37, onde se torna um Sub V do acorde de Am7 (9), por possuir o trítone ré (nota da melodia) e Sol# (Sétima maior).

Esse Am7 (9), juntamente com o DSus4 do compasso, faz um par cadencial II-V para G, no entanto, a resolução acontece no E7 Sus4, primeiro acorde do *Riff* utilizado na introdução que se repete no interlúdio. Esse E7 Sus4, pode ser interpretado como um Bm7 (11)/E, podendo assim considerarmos como uma cadência de engano quase imperceptível.

Figura 35- Análise compassos 37 e 38: o acorde m7M(9 11) como Sub V.

No interlúdio que acontece do compasso 38 a 44, identificamos a repetição da ideia da introdução com o movimento harmônico concentrado na terça dos acordes passando pelas notas: 4ª justa, terça maior, terça menor e terça maior.

Do compasso 44 a 54 voltamos a uma melodia já ouvida anteriormente. Essa melodia faz o arpejo de Em7 em diferentes combinações. As notas da melodia desse trecho, se encontram no modo Sol Jônio, com exceção do compasso 48, que apresenta um Sol# no acorde de E7 da harmonia.

Na harmonia começamos com uma cadência II-V, formada pelos acordes Am7 (9) e D7 Sus4, porém essa cadência não se resolve como esperado no I grau. Ela se torna uma cadência de engano resolvendo no III grau, Bm7 (11) que também cumpre a função tônica/centro, porém mais fraca. Esse mesmo Bm7 (11), torna-se II/II acompanhado pelo acorde de E7, V/II, resolvendo-se no acorde de Am7M (9) SubV/II, pois possui o trítono Ré (melodia) e Sol# (7ª maior), que se resolve em Am7 (9), acorde diatônico de Sol Jônio.

Figura 36- Análise compasso 44 a 50.

O Am7 (9) ativa uma nova cadência II-V com o acorde de D7 Sus4 (9) que novamente não se resolve como o esperado no I grau. Dessa vez, no entanto, a resolução ocorre no VISus4, acorde de E7 Sus4. Esse acorde pode ser reinterpretado como um Bm7 (11)/E, iniciando uma nova cadência II-V juntamente com o acorde de E7 (#9) do compasso 52 que se resolve no Am7 (9) do compasso 53.

51

8

2^o

VII

II

3

2^o

2^o

2^o

8

Figura 37- Análise compassos 51 a 53: E7 Sus4, reinterpretado para Bm7 (11)/E.

A música termina com essa progressão harmônica de E7 Sus4 ou (Bm7(11)/E) – E7- Am em *fade out* com algumas variações nos *voicings* dos acordes e “baixarias” no violão, que assemelha-se ao tema da introdução. Toninho Horta permite ao instrumentista a liberdade na criação de variações nos *voicings* dos acordes, segundo ele, isso confere identidade ao violonista. Toninho Horta ainda sugere algumas variações, como acréscimo da nona aumentada no acorde de E7.

55

8

2^o

6

2^o

2^o

8

fade out

Figura 38- Parte final e fade out.

Nessa canção de Toninho Horta podemos perceber elementos importantes em sua composição como o modalismo misto na combinação do modo Sol Jônio com a escala hexafônica.

Uso recorrente do acorde m7M (11) como um novo colorido de acordes da categoria Sub V.

Considerável emprego de acordes com 4ª suspensa. Inclusive graus não comuns ou esperados como ocorre no VI grau.

Grande utilização da harmonia quartal, conforme analisado em diversos trechos da música.

Forte utilização do elemento pedal, principalmente na introdução, o que suscitou dúvidas sobre em qual centro tonal ou modal a música se encontra. Toninho Horta, assim como o Clube da esquina, consegue brincar nessa linha froteiriça da indefinição de tom ou modo em diversas partes da música.

6. Características marcantes identificadas nas três músicas de Toninho Horta

Técnica/Lógica de voicings	Beijo partido	Igreja do Pilar	Aquelas coisas todas
Estruturas superiores	X	x	X
Modalismo Misto	X		X
Acordes Dominantes secundários	X		X
Acordes Sub V	X	X	X
Harmonia Quartal	X		
Acordes de Categoria Sus4	X		X
Acordes com b9 e #9	X		
Notas da melodia como parte fundamental da harmonia	X	X	X
Acordes de estrutura quartal	X		
Ambiguidade na terça/quinta do acorde	X		
Interpolação Sus4	X		
Harmonia voltada ao destaque da melodia com as notas mais agudas acompanhando a melodia principal		X	
Linha melódica instrumental no baixo dos acordes		X	
Variação dos acordes de uma		X	

seção em outra região do violão (mais agudo)			
Acorde m7M (#11) como Sub V			X
Escala Hexafônica			X
Acorde Sus4 como Subdominante e reinterpretado como um II			X
Acorde de Sus4 em graus não comuns como no VI Sus4			X
Elemento pedal			X

Quadro 1- Ilustração dos elementos marcantes de Toninho Horta nas músicas selecionadas

7. Rearmonização de duas músicas a partir do estilo de Toninho Horta

Partindo das ideias analisadas nas três músicas de Toninho Horta e desfrutando das características marcantes do compositor identificadas na Tabela 1, aplicaremos esses elementos em duas músicas simples, buscando chegar a uma sonoridade próxima à de Toninho Horta. Após a rearmonização, explicaremos por texto e imagens os elementos utilizados em cada trecho da música, justificando seu uso.

Iniciaremos com a música folclórica “Atirei o pau no gato”. Nessa música será conservada a melodia principal e buscaremos, pela harmonia, caracterizar o estilo de Toninho Horta.

7.1 Atirei o pau no gato

Rearmonização: Diego Silva

$\text{♩} = 90$

f
A - ti - rei o pau no ga - to - to, mas o

*Em*⁷⁽¹¹⁾ *G*^{7M} *G*⁶ *G*^{7M} *D*⁶ (9) *A/C#* *Bm*^{7/A}

3
ga - to - to, não mor - reu reu reu. Do - na

G^{9/B} *A*^{7 Sus}⁴ *A*⁷ *G#m*^{7b5} *F#m*⁷ (6)

5
chi - ca ca, a - di - mi - rou - se se, do ber -

G^{7M} *C*^{7M} *Em*⁹ (13) *D*⁶ *A*⁶ (13)/*C#*

7
ro do ber - ro que o ga - to deu!
B7 (4) Bb7M A4 ou D7M/A

Figura 39- Rearmonização da música “Atirei o pau no gato”.

Em boa parte da música, assim como Toninho Horta, criamos a harmonia conduzida pelas notas da melodia, em que, pelo menos uma das notas do acorde é a nota da melodia em sua formação.

Outro forte elemento de Toninho Horta que utilizamos foi a organização dos planos sonoros, buscando destacar a melodia na nota mais aguda do acorde.

Para que tivéssemos uma visão mais ampla para utilização do modalismo misto, montamos o quadro 2 que ilustra os modos maiores, facilitando a visualização e escolha dos acordes para cada trecho.

Jônio	D7M	Em7	F#m7	G7M	A7	Bm7	C#m7 (b5)
Mixolídio	D7	Em7	F#m7 (b5)	G7M	Am7	Bm7	C7M
Lídio	D7M	E7	F#m7	G#m7 (b5)	A7M	Bm7	C#m7

Quadro 2- Ilustração dos modos maiores.

No primeiro acorde de Em7 (11), encontramos a primeira nota da melodia (lá) na 11ª do acorde, formado pelas notas Mi- Si- Ré- Si- Ré- lá. Algo curioso sobre esse acorde é a possibilidade de se reinterpretá-lo como o acorde de D6 (9) /E, pensando da seguinte forma: Mi (9ª) - Si (6ª) - Ré (Fundamental) - Lá (5ª). Algo muito comum nas harmonias de Toninho Horta é essa ambiguidade de nomenclaturas que pode ser dada ao mesmo acorde, considerando suas inversões, como ocorre no acorde de E7 Sus4 da introdução da música *Aquelas coisas todas*.

Os próximos acordes de G7M e G6 também são diatônicos ao campo harmônico de Ré maior. Essa variação entre sétima maior e sexta consideramos uma “brincadeira” comum entre os compositores de música popular. Nesse trecho, além da presença desse clichê harmônico, o artista ainda acompanha a melodia com as notas F# (7ª Maior) e Mi (6ª).

$\text{♩} = 90$

f
A - ti - rei o pau no

Em7 (11)
II
Pode ser reinterpretado como **D6 (9)/E**

G7M **G6** **G7M**
IV IV IV

Brincadeira comum entre 7ª maior e 6ª

Figura 40- Compasso 1 da música “Atirei o pau no gato”. Melodia em notas complementares do acorde e clichê harmônico entre 6ª e 7ª.

No segundo compasso iniciamos com o acorde de D6 (9) agora em posição fundamental e novamente com a melodia na nota mais aguda do acorde.

O segundo acorde desse compasso é o A/C# esse acorde busca destacar a melodia com a nota lá.

O próximo acorde utilizado é o Bm7/A, que funciona como passagem e mantém a melodia na nota mais aguda do acorde.

ga - to - to, mas o

D6 (9) **A/C#** **Bm7/A**

Brincadeira comum entre 7ª maior e 6ª

Figura 41- Compasso 2 da música “Atirei o pau no gato”.

No terceiro compasso encontramos os acordes de A7 Sus4 e A7, outro clichê fortemente empregado na música popular brasileira. O que nos chama a atenção para esses dois acordes é a forma de distribuição de suas notas, sendo formados com o emprego de cordas soltas. Esse acorde é o dominante de ré maior, porém essa resolução não ocorre.

3

ga - to - to, não mor -

G⁹/B **A⁷ Sus⁴** **A⁷**

Figura 42- Compasso 3 da música “Atirei o pau no gato”. O emprego de acordes com cordas soltas.

No compasso 4 utilizamos o acorde de G#m7(b5), reforçando a utilização do modalismo misto, esse acorde é derivado do modo Lídio com a nota sol#. A melodia, nesse acorde, se encontra na nota fá# (7^a menor), nota mais aguda do acorde. Algo ainda a se comentar sobre esse acorde é sua relação com a letra da música. A letra nesse momento chega à tensão com a palavra “morreu” que nos levou à busca de um acorde que representasse esse colorido/sentimento.

O segundo acorde do compasso 4 é o acorde de F#m7 (6), terceiro grau do campo harmônico. Utilizamos esse acorde por ele conter as notas da melodia fá# (fundamental) e ré (6^a), harmonizando perfeitamente esse trecho. Esse acorde possui a 7^a e 6^a soando ao mesmo tempo, recurso muito utilizado por Toninho Horta, como exposto anteriormente.

reu reu reu. Do - na

G#m7 (b5)
 xx
 Acorde proveniente do modo lídio

F#m7 (b13)
 x00
 III
 Acorde com 6ª e 7ª

Figura 43- Compasso 4 da música “Atirei o pau no gato”. O emprego de segundas paralelas dentro do mesmo acorde.

No compasso 5 encontramos o acorde de G7M, harmonizando a melodia em sua terça com a nota (si). Logo em seguida utilizamos o acorde de C7M, reafirmando o modalismo misto. Esse acorde é proveniente do modo mixolídio com característica da nota dó natural. A melodia se encontra harmonizada na 7ª maior do acorde (nota si).

O terceiro acorde utilizado é o Em9 (13), utilizado nesse trecho como dominante. Esse acorde possui um trítano formado entre a 3ª (sol) e 13ª (dó#) que resolve em D6 do compasso 6.

5
 chi - ca ca, a - di - mi -

G7M
 x x
 IV

C7M
 x 00x
 VII Acorde proveniente do Mixolídio

Em9 (13)
 0 00
 SubV (trítano entre C# e G).

Figura 44- Compasso 5 da música “Atirei o pau no gato”. O emprego do modalismo misto e sub V.

A partir do compasso 6, iniciamos uma nova condução da harmonia, pensada a partir do movimento descendente dos baixos, partindo da nota ré e chegando à nota lá.

O segundo acorde do compasso 6, A6 (9) /C#, é diatônico da tonalidade e harmoniza a melodia na nota lá (fundamental). Sua inversão nos conduz ao acorde de B7 Sus4, formado por uma harmonia quartal fortemente utilizada por Toninho Horta. Outro aspecto que caracteriza Toninho Horta nesse acorde é o fato dele se apresentar em formato Sus4 no 6º grau, fora do comum (5º grau).

rou - se se, do ber -

D⁶

A⁶ (9) /C[#]

I V

Harmonização construída a partir dos baixos

Figura 45- Compasso 6 da música “Atirei o pau no gato”, início da condução da harmonia focada no movimento dos baixos.

Em seguida, utilizamos o acorde de Bb7M, escolhido pelo movimento do baixo (nota si bemol) e nota lá presente na melodia (7ª maior). Importante ressaltar que esses acordes fora do campo harmônico, funcionam, nesse caso, por conter a nota da melodia em sua formação e serem conduzidos pela linha do baixo.

7

ro do ber - ro que o ga - to

B7 Sus⁴ **Bb7M**

VI Sus4 Empréstimo modal do homônimo menor

Partindo da nota Ré até alcançar a nota lá por grau conjunto

Figura 46- Compasso 7 da música “Atirei o pau no gato”. Bb7M conduzido pelo movimento dos baixos.

O último acorde utilizado é o A4, que foi pensado a partir do conceito de estruturas superiores onde o mesmo se sobrepõe ao acorde de D7M. Podemos reinterpretá-lo assim, considerando o seguinte pensamento: Lá (5ª no baixo), Ré (fundamental), lá (5ª), Dó# (7ª maior). Esse *shock* de segunda menor entre ré (melodia) e dó# (harmonia), que seria um problema aos ouvidos acostumados com a harmonia tradicional, não é visto como problema para Toninho Horta, que destaca os acordes como busca de coloridos para cada momento.

deu!

A⁴ **D7M/A**

V (Sobreposição a sonoridade de Ré Maior).
Outra possível interpretação seria D7M/A
Acorde com 3ª e 4ª em sua formação.

Figura 47- Compasso 8 da música “Atirei o pau no gato”. Emprego da estrutura superior de acordes.

7.2 Se essa rua fosse minha

Para a rearmonização dessa música utilizamos novamente o modalismo, acordes com cordas soltas, harmonia conduzida pelo baixo, harmonia conduzida pela melodia, baixo pedal

e ideias provenientes de influências de sonorização como orquestra, flautas e outros instrumentos, conforme o próprio Toninho Horta sugere.

The image shows a musical score for the song "Se essa rua fosse minha" in 2/4 time. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a guitar accompaniment line. The guitar part includes chord names and fretboard diagrams for various chords.

System 1 (Measures 8-12):
 Lyrics: Se es - sa ru - a, se es - sa ru - a fos - se min - ha.
 Chords: E7, ASus⁺ (9), Am, F#m7 (b5), Bb7 (13), E7.
 Annotations: V, I (Sub dominante), VI (escala menor ou Dórica), II (Modo Frígio), V.

System 2 (Measures 13-17):
 Lyrics: Eu man - da - va, eu man - da - va la - dril - har.
 Chords: E7, E/G#, G#°, F°, D°, C°, B°, Am (9).
 Annotations: V (primeira inversão), VII (Menor melódica/ E7 (b9)/G#), Inversão do G#°, Inversão do G#°, Acordes pensados a partir da sequência de dominantes, I.

System 3 (Measures 18-22):
 Lyrics: Com pe - drin - has, com pe - drin - has de bril - han - tes.
 Chords: Am (9), Am7M(9), Am7 (9), Dm7/A.
 Annotations: I, I, I, IV.

System 4 (Measures 23-27):
 Lyrics: Pa - ra o meu pa - ra o meu a - mor pas - sar.
 Chords: Dm7/A, Am (9), Am7M(11), Am (9).
 Annotations: Sub V (trítone entre Sol# e Ré), I.

Figura 48- Rearmonização da música “Se essa rua fosse minha”

Assim como feito na música Atirei o pau no gato, desta vez em tonalidade menor, antes de iniciarmos a rearmonização, criamos o quadro 3, que ilustra os diversos campos harmônicos possíveis para a região de lá menor.

Menor natural	Am7	Bm7 (b5)	C7M	Dm7	Em7	F7M	G7
Menor melódico	Am7M	Bm7	C7M (#5)	D7	E7	F#m7 (b5)	G#m (#5)
Menor harmônico	Am7M	Bm7 (b5)	C7M (#5)	Dm7	E7	F7M	G#m°
Dórico	Am7	Bm7	C7M	D7	Em7	F#m (b5)	G7
Frígio	Am7	Bb7M	C7	Dm7	Em7 (b5)	F7M	Gm7

Quadro 3- Ilustração dos campos harmônicos menores modais.

Com base nos acordes do quadro, buscamos rearmonizar a música, também levando em consideração a sensação produzida por cada acorde em determinado trecho da música, como podemos notar na análise dos trechos da figura 48.

Se es - sa ru - a, se es - sa

E7 ASus⁴ (9) Am

Figura 49- Compassos 1 e 2 da música “Se essa rua fosse minha”.

Iniciamos com o acorde de E7 harmonizando a nota mi da melodia e preparando o acorde de lá maior do próximo compasso por meio do trítano sol#-ré.

No segundo compasso, iniciamos com o acorde de Asus4 (9) que funciona como uma subdominante preparando o próprio Am do mesmo compasso.

ru - a fos - se min - ha.

VI (escala menor ou Dórica) II (Modo Frígio) V

$F\#m7 (b5)$ $Bb7 (13)$ $E7$

Figura 50- Compassos 3 e 4. Emprego do modalismo misto com os modos dórico e frígio.

No compasso 3, utilizamos o acorde de $F\#m7 (b5)$, iniciando o modalismo misto com esse acorde caracterizando o modo dórico ou escala menor melódica conforme nosso quadro 3. Esse acorde pode ser reinterpretado como um $Am/F\#$, Toninho Horta vale-se desse recurso na música Beijo Partido. Ainda no compasso 3, acrescentamos mais um modo na rearmonização com o acorde $Bb7M (6)$, caracterizando, desta vez, o modo frígio.

No compasso 4, utilizamos novamente o acorde de $E7$ como dominante de Am . Algo interessante nesse trecho é a possibilidade de inversões dessa dominante que a melodia proporciona, iniciando-se pelo acorde de $E/G\#$ do compasso 5 até o B° do compasso 7.

Eu man - da - va, eu man - da - va la - dril - har.

V (primeira inversão) VII (Menor melódica/ E7 (b9)/G# Inversão do $G\#^\circ$ Inversão do $G\#^\circ$ Acordes pensados a partir da sequência de dominantes I

$E7$ $E/G\#$ $G\#^\circ$ F° D° C° B° $Am (9)$

Figura 51- compassos 5 a 8. Desdobramentos da dominante de $E7$ e suas inversões.

No compasso 6, iniciamos com o acorde de $G\#^\circ$, também dominante de Am , que pode ser reinterpretado como uma inversão de $E7 (b9)$ sem a fundamental, considerando a seguinte forma: sol# (3ª maior), si (5ª justa), ré (7ª menor), fá (9ª menor). O mesmo ocorre com os acordes de F° e D° , que também podem ser reinterpretados como $E7 (b9)$ ou $G\#^\circ$.

Esse fenômeno ocorre pela simetria presente na téttrade do acorde diminuto, no qual todas as notas se relacionam a uma distância de um tom e meio, conforme podemos notar na figura 51:

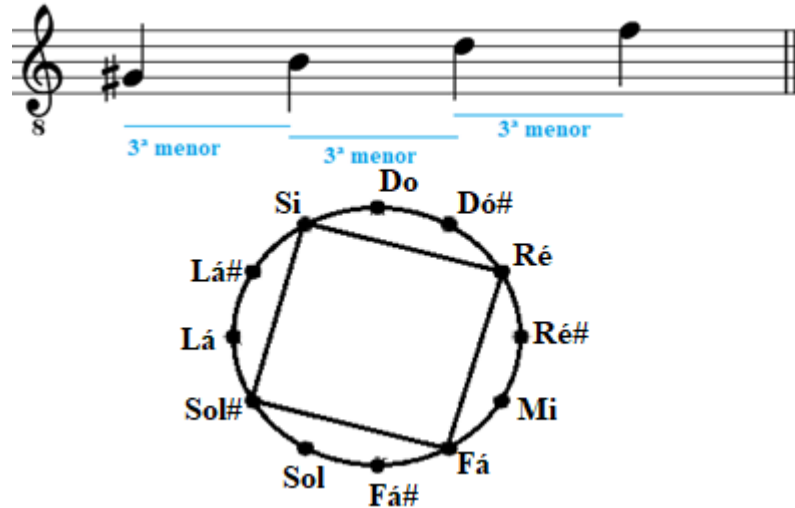


Figura 52- Ilustração da simetria do acorde diminuto.

Essa relação simétrica entre a téttrade diminuta nos leva a ter o mesmo acorde, independentemente da nota fundamental (nota que dá nome ao acorde), nos levando assim, a ter a mesma função (dominante) durante todo esse trecho da música.

Ao final dessa sequência de acordes diminutos, utilizamos os acordes de C° e B°. Não conseguimos justificar o uso desses dois acordes pelos campos harmônicos apresentados acima. Escolhemos esses acordes pela sequência de dominantes, já apresentados anteriormente, como a melodia já se encontra na nota mais aguda do acorde e todos acordes se apresentam na mesma estrutura de digitação, resolvemos manter o C° e B° ainda com a nota da melodia na nota mais aguda, além da sensação do acorde dominante.

The image shows a musical score for measures 9 to 12. The melody is in a treble clef with a key signature of one sharp. The lyrics are "Com pe - drin - has, com pe - drin - has de bril - han - tes." The accompaniment is in a bass clef. The chords are: I Am(9), I Am7M(9), I Am7(9), and IV Dm7/A. The chords are labeled with Roman numerals I, I, I, and IV respectively. The chord diagrams show the fingerings for each chord.

Figura 53- Compassos 9 a 12. Início de uma harmonia voltada ao uso de cordas soltas e baixo pedal.

No compasso 9, mudamos a perspectiva de rearmonização partindo da utilização de cordas soltas e nota pedal. Iniciamos com o acorde de Am9 onde a 7ª (sol) e 9ª (si) se encontram nas cordas soltas do violão. Esse acorde muito utilizado por Toninho Horta faz uso de cordas soltas, o que traz uma sonoridade ampla e cheia.

O mesmo ocorre com o acorde Am7M (9) do compasso 10, acorde proveniente do campo harmônico de lá menor harmônico.

No compasso 11, seguindo o cromatismo entre 8ª e 7ª maior, chegamos a 7ª menor com o acorde de Am7 (9), que também utiliza cordas soltas em boa parte de sua estrutura.

Já no compasso 12, utilizamos o acorde de Dm7/A, acorde também com formação e sonoridade abertas, proveniente da escala frígio, menor harmônica ou menor melódica. Esse acorde pode ser reinterpretado como um Am (b6 11), outro acorde comum de Toninho Horta que se utiliza das segundas paralelas entre a 3ª e 4ª do acorde.

Nos compassos 13 e 14, utilizamos os mesmos acordes já comentados anteriormente, Dm7/A e Am7 (9), ambos com sonoridade aberta utilizando-se de cordas soltas.

13

8 Pa - ra o meu pa - ra o

Dm7/A

Am (9)

8

Figura 54- Compassos 13 e 14 da música "Se essa rua fosse minha".

No compasso 15 utilizamos um acorde fortemente empregado por Toninho Horta, o acorde de categoria m7M (11) como um Sub V. Esse acorde menor o prepara para categoria m7, isso acontece pela presença do trítone entre a 11 e 7M conforme podemos notar na figura 55:

meu a - mor pas - sar.

Sub V (tritono entre Sol# e Ré) I

Am7M(11)

Am(9)

Figura 55- Compassos 15 e 16. Ilustração do tritono presente no sub V m7M (11).

Finalizamos a música com resolução do Sub V Am7M (11) no acorde de Am9, já analisado anteriormente.

8. Considerações finais

Ao retomar os primeiros passos dados no processo de constituição dessa pesquisa, identificamos sua origem em uma paixão e grande curiosidade sobre harmonia avançada em música popular. A princípio, buscávamos estudar e entender apenas a parte mecânica dos acordes utilizados por Toninho Horta, analisando sua forma, distribuição das notas e comparando-os com os acordes mais usuais. Porém, no decorrer do trabalho, após diversas análises, transcrições, horas de prática e na busca de diversos pontos de vista sobre a mesma música, percebemos que o “segredo” da harmonia de Toninho Horta deve-se, muitas vezes, às progressões harmônicas criadas pelo compositor e não exclusivamente pelos acordes “exóticos”.

Iniciamos o estudo buscando informações sobre o compositor, suas influências, formação e atuações. Nessa fase, identificamos que Toninho Horta conta com amplo leque de referências musicais, possui uma apreciação musical rica, na qual ele cita, desde as valsas mineiras e orquestras até a bossa nova e rock. Essa rica apreciação musical, proporciona ao compositor uma explosão de ideias e sonoridades para suas harmonizações e composições, influenciando sua música e sua forma de tocar. Sobre sua formação, Toninho Horta foi um autodidata. O compositor relata depoimentos que esse fato, de certa forma, foi bom para seu desenvolvimento criativo, pois o uso incorreto da teoria musical pode nos prender a regras e limitar nossa criatividade.

Buscamos comentar também sobre o conceito de rearmonização e método, trazendo uma perspectiva do que esperávamos com a conclusão deste trabalho. Como músicos, desenvolvemos muito nossa forma de acompanhamento violonístico e criatividade para a harmonização e rearmonização. Como professores, acreditamos ter formalizado mais um material didático que poderá auxiliar professores que ensinam progressões harmônicas avançadas, rearmonizações e acordes diferenciados para seus alunos. Músicos que buscam uma leitura simples e direta sobre a harmonia de Toninho Horta também poderão utilizar-se desse material como apoio para seu desenvolvimento criativo musical.

Como foi dito anteriormente, podemos notar que o estilo de Toninho Horta apresentado nessa pequena amostra de três músicas, deve-se a uma ampla apreciação musical que lhe proporciona diversas “atmosferas” musicais de diferentes gêneros aplicados à mesma composição. Também não podemos deixar de citar a junção de dois grandes elementos técnicos que possibilitam essa sonoridade ao compositor, as progressões harmônicas que fogem da obviedade, utilizando-se dos elementos identificados na tabela 1, somados aos acordes

recheados de notas de tensão, como: sextas, sétimas, nonas, décimas primeiras e décimas terceiras, tanto em formações cerradas quanto em formações bem abertas utilizando-se de cordas soltas.

Consideramos desafiadora a transcrição das três músicas de Toninho Horta, pois mesmo aprendendo diretamente com o compositor, no portal “Aprenda com o compositor” da plataforma “Fica a dica premium”, não existe uma sequência didática nos vídeos. O compositor “pula” para diferentes partes da música e o aluno precisa encaixar a sequência harmônica explicada por ele na transcrição. Esse desafio nos deixou bastante atentos a cada acorde tocado pelo compositor no vídeo, para conseguir transcrever foram necessários muitos “replays”, para que nenhum detalhe fosse perdido. A necessidade de tocar todos os acordes transcritos, comparando-os com os áudios das videoaulas, a fim de comprovar a real sonoridade de cada acorde tocado pelo compositor, nos possibilitou iniciar a criação das hipóteses estilísticas que seriam respondidas na seção de análises.

Após a transcrição das três músicas, iniciamos o processo das análises. Nessa etapa ficava cada vez mais claro que a obra de Toninho Horta, enquanto violonista/guitarrista acompanhador, extrapolava totalmente o âmbito dos acordes exóticos. Ao analisarmos as progressões, pudemos identificar elementos técnicos e teóricos que caracterizavam o universo sonoro de Toninho Horta nessas composições. Nesse momento, identificamos que nem tudo se explicava pela teoria, alguns caminhos tomados pela harmonia e colorido dos acordes escolhidos só poderiam se explicar pelo gosto e influências pessoais.

Buscamos por meio dos textos e imagens das partituras analisadas, proporcionar ao leitor uma experiência que o transportasse para uma possível lógica de ideias que teria levado Toninho Horta a escolher tais acordes ou progressões harmônicas para determinado trecho de suas composições. Após comentarmos as músicas de Toninho Horta, criamos uma tabela dos recursos mais utilizados por ele nessas três composições e nos propusemos, a partir desses elementos, a rearmonizar duas músicas simples, buscando uma sonoridade próxima à de Toninho Horta. Acreditamos ter alcançado esse objetivo e, por meio do texto e imagens, discorreremos sobre nossas próprias escolhas para alcançarmos esse objetivo.

Por meio desse trabalho, começamos a compreender como Toninho Horta utiliza os acordes e progressões harmônicas para alcançar sua sonoridade, disponibilizamos elementos técnicos e teóricos apresentados em sua música, sobre os quais, em uma futura pesquisa, poder-se-ia discorrer e aprofundar, tomando como referência uma amostra maior de composições a serem analisadas, nos aproximando ainda mais dessa sonoridade marcante de Toninho Horta.

9. REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos. Arranjo. 1ª edição. Campinas. Editora da Unicamp. 2000

ALMEIDA, Hermínio Carlos. **A canção Viver de Amor de Toninho Horta e Ronaldo Bastos**: aspectos composicionais e de performance em um arranjo para trio de oboé, trompa e piano. 2005. 222 p. Dissertação (Mestrado)- Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, [S.l.], 2005. 1. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/AAGS-7YMLM4/disserta__o_mestrado_herminio_de_almeida.pdf?sequence=4>. Acesso em: 28 jun. 2018.

FERNANDES, Éder David Alves. **Toninho Horta e sua capacidade criativa como violonista acompanhador**: transcrição e análise de dois takes da canção "Ela é carioca". 2017. 76 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.
HORTA, Toninho. **108 partituras**: Scores. 1. ed. Brasil: Terra dos Pássaros, 2017. 320 p. v. I.

HORTA, TONINHO. **Um café lá em casa**: Toninho Horta fala sobre songbook. 1. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T2byeqRc7CU>>. Acesso em: 28 jun. 2018.

LOVISI, Daniel Menezes. **A construção do “violão mineiro”**: singularidades, estilos e identidades regionais na música popular instrumental de Belo Horizonte. 2017. 297 p. Tese (Doutorado)- Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. I. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/AAGS-ANKHWZ/tese_vers_o_final__daniel_menezes_lovisi.pdf?sequence=1>. Acesso em: 05 jul. 2018.

MENEZES JUNIOR, Carlos Roberto Ferreira. **OS ELEMENTOS COMPOSICIONAIS DO CLUBE DA ESQUINA COMO ALIMENTADORES DE PROCESSOS CRIATIVOS DE ARRANJOS VOCAIS DE CANÇÕES POPULARES BRASILEIRAS**. Orientador: Dr. Marco Antônio da Silva Ramos. 2016. 562 p. Tese (Doutorado em Música) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05052017-114221/pt-br.php>. Acesso em: 9 dez. 2019.

MOREIRA, Jefferson. **Dicionário de acordes**: com cordas soltas. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2000. 116 p. v. I.

NICODEMO, Thais Lima. **Terra dos pássaros**: uma abordagem sobre as composições de toninho horta. 2009. 222 p. Dissertação (Mestrado)- Instituto de Artes, UNICAMP, [S.l.], 2009. 1. Disponível em <https://www.violaobrasileiro.com.br/files/uploads/texts/text_31/biblioteca_advb_arquivo_31.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2018.

OLIVEIRA, Fernanda de Assis. **Materiais didáticos nas aulas de música**: um survey com professores da Rede Municipal de Ensino de Porto Alegre-RS. Orientador: Luciana Marta DEl Ben. 2005. 120 f. Dissertação (Mestrado em música) - Instituto de artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em:

<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/6010>. Acesso em: 20 nov. 2019.

PESSOA, Museu da. **Depoimento de Toninho Horta :Horta: HISTÓRIA COMPLETA**. 1. 2009. Disponível em: <<http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/historia/depoimento-de-toninho-horta-45535>>. Acesso em: 05 jul. 2018.

O QUE É GROOVE E POR QUE ISSO É IMPORTANTE PARA VOCÊ, BATERISTA? 2017. Postado por Redator RockDrum. Disponível em: <http://rockdrum.com.br/o-que-e-groove/>. Acesso em: 21 fev. 2021.

RODRIGUES, Fernando da Costa. **Técnicas de Rearmonização para piano jazz**.

Orientador: Daniela Coimbra. 2012. 124 f. Dissertação (Mestrado em interpretação artística) - ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA, ARTES E ESPECTÁCULO, [S. l.], 2012. Disponível em: https://recipp.ipp.pt/bitstream/DM_FernandoRodrigues_2012. Acesso em: 20 nov. 2019.

VILAÇA, Márcio Luiz Corrêa. O material didático no ensino de língua estrangeira: definições, modalidades e papéis. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades, UNIGRANRIO**, v. 7, n. 30, p. 1-14, jul-set. 2009