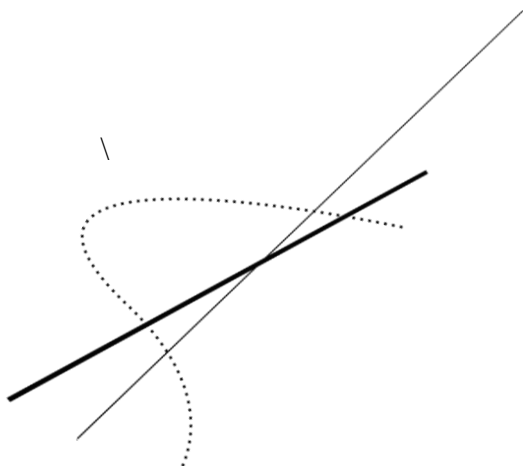




A HARMONIA FUNCIONAL NA MÚSICA POPULAR: JOSEPH SCHILLINGER, BERKLEE COLLEGE OF MUSIC E A CIRCULAÇÃO DE UM MODELO PEDAGÓGICO¹

David Ganc²

Resumo: Este artigo investiga a constituição, a difusão e a aplicação da harmonia funcional na música popular, tomando como eixo central o pensamento de Joseph Schillinger e sua influência na pedagogia da Berklee College of Music. Com base em pesquisa bibliográfica e documental, examina a trajetória de Schillinger, sua atuação na pedagogia musical norte-americana nas décadas de 1930 e 1940 e o progressivo apagamento de seu nome da história institucional. Inicialmente, apresenta-se um panorama histórico da teoria da harmonia tradicional a partir de seus principais tratados, desde a tradição contrapontística renascentista até seus desdobramentos nos séculos XIX e XX, a fim de contextualizar a origem da harmonia funcional. Em seguida, analisa a adaptação do sistema de Schillinger por Lawrence Berk, responsável pela consolidação de um modelo pedagógico voltado à música popular, difundido internacionalmente por meio da Berklee College of Music. Identifica, ainda, os elementos desse sistema preservados no currículo contemporâneo da instituição. Por fim, examina a recepção desse modelo no Brasil, com ênfase na cidade do Rio de Janeiro, destacando a atuação de agentes formadores e a produção editorial especializada. Conclui que a harmonia funcional consolidou-se como um sistema pedagógico de ampla circulação, empregado na análise, composição, arranjo e improvisação. Sua permanência decorre tanto de sua eficácia quanto de sua capacidade de adaptação a diferentes contextos musicais.

Palavras-chave: Joseph Schillinger; Harmonia Funcional, *Berklee College of Music*, Pedagogia da música popular; Ensino de harmonia.

¹ Registra-se agradecimento à Professora Dra. Carole Gubernikoff, uma vez que a gênese deste artigo remonta a um trabalho dedicado ao panorama do estudo de Harmonia, desenvolvido no âmbito da disciplina Seminários Avançados em Música realizado na UNIRIO em 2014.

² David Ganc é Pós-doutor (bolsista FAPERJ) e Doutor em Música – UNIRIO, Bacharel em Música (flauta) – UFRJ, e BA – *Professional Music* pela Berklee College of Music (*Magna Cum Laude*). Flautista, saxofonista, arranjador e pesquisador. Foi professor substituto (saxofone) na UFRJ. Membro do Conselho Consultivo da ABRAF (Associação Brasileira de Flautistas). Coautor dos livros *Choro Duetos: Pixinguinha & Benedito Lacerda* (Vols. 1 e 2). Lançou 8 álbuns solo. Como músico de estúdio participa em mais de 200 discos, com 120 arranjos gravados. <https://orcid.org/0000-0002-4876-3862>.

FUNCTIONAL HARMONY IN POPULAR MUSIC JOSEPH SCHILLINGER, BERKLEE COLLEGE OF MUSIC AND THE DISSEMINATION OF A PEDAGOGICAL MODEL

Abstract: *This article investigates the origins, dissemination, and application of functional harmony in popular music, taking the thought of Joseph Schillinger and its influence on the pedagogy of Berklee College of Music as its central focus. Drawing on bibliographical and documentary research, it presents Schillinger's career, his role in American music pedagogy during the 1930s and 1940s, and the gradual erasure of his name from the institution's historical narrative. The article begins by presenting a historical overview of traditional harmony theory through its principal treatises, from the Renaissance contrapuntal tradition to its developments throughout the nineteenth and twentieth centuries, in order to contextualize the origins of functional harmony. It subsequently examines Lawrence Berk's adaptation of the Schillinger System, which led to the consolidation of a pedagogical model for popular music that was disseminated internationally through Berklee College of Music. The article also identifies the elements of this system that have been preserved in the institution's contemporary curriculum. Finally, it examines the reception of this pedagogical model in Brazil, with particular emphasis on the city of Rio de Janeiro, highlighting the role of key educators and specialized pedagogical publications. The study concludes that functional harmony has become a widely adopted pedagogical system, employed in analysis, composition, arranging, and improvisation. Its continued relevance stems both from its effectiveness and from its ability to adapt to different musical contexts.*

Keywords: Joseph Schillinger; Functional Harmony, Berklee College of Music, Popular Music Pedagogy; Harmony Instruction.

LA ARMONIA FUNCIONAL EN LA MÚSICA POPULAR: JOSEPH SCHILLINGER, BERKLEE COLLEGE OF MUSIC Y LA CIRCULACIÓN DE UN MODELO PEDAGÓGICO

Resumen: *Este artículo investiga la constitución, la difusión y la aplicación de la armonía funcional en la música popular, tomando como eje central el pensamiento de Joseph Schillinger y su influencia en la pedagogía del Berklee College of Music. Basado en una investigación bibliográfica y documental, presenta la trayectoria de Schillinger, su actuación en la pedagogía musical estadounidense durante las décadas de 1930 y 1940 y el progresivo borramiento de su nombre de la historia institucional. En primer lugar, se presenta un panorama histórico de la teoría de la armonía tradicional a partir de sus principales tratados, desde la tradición contrapuntística renacentista hasta sus desarrollos en los siglos XIX y XX, con el fin de contextualizar el origen de la armonía funcional. A continuación, se analiza la adaptación del sistema de Schillinger realizada por Lawrence Berk, responsable de la consolidación de un modelo pedagógico orientado a la música popular, difundido internacionalmente por medio del Berklee College of Music. Asimismo, se identifican los elementos de este sistema que se han preservado en el currículo contemporáneo de la institución. Por último, se examina la recepción de este modelo en Brasil, con énfasis en la ciudad de Río de Janeiro, destacando la actuación de agentes formadores y la producción editorial especializada. Se concluye que la armonía funcional se consolidó como un sistema pedagógico de amplia difusión, empleado en el análisis, la composición, los arreglos y la improvisación. Su permanencia se debe tanto a su eficacia como a su capacidad de adaptación a diferentes contextos musicales.*

Palabras clave: Joseph Schillinger; Armonía funcional; Berklee College of Music; pedagogía de la música popular; enseñanza de la armonía.

1. Introdução

Atualmente relegado ao ostracismo, Joseph Schillinger — reconhecido como um dos formuladores das bases do modelo pedagógico de harmonia funcional posteriormente consolidado na Berklee College of Music — permanece como uma figura pouco estudada. A investigação realizada para este estudo revelou um personagem singular, cuja trajetória intelectual e artística foi descrita por diversos autores (BRODSKY, 2003; COSTA, 2010) como inovadora e visionária.

Antes de examinar a harmonia funcional aplicada à música popular — eixo central deste artigo e campo no qual Schillinger desempenhou papel pioneiro — torna-se necessário delinear o percurso histórico da harmonia tradicional, matriz da qual aquela deriva. Para tanto, apresenta-se inicialmente um panorama da evolução do pensamento harmônico, desde Gioseffo Zarlino até a contemporaneidade. Nessa etapa, são sintetizadas as ideias centrais dos principais teóricos e de suas obras fundamentais.

O objetivo principal deste trabalho, entretanto, consiste em realizar uma análise comparativa entre a harmonia funcional empregada na música popular e determinados aspectos da harmonia tradicional. Em seguida, o estudo apresenta um levantamento de obras de autores brasileiros dedicadas à harmonia funcional, observando-se de que modo esses autores adaptaram seus princípios ao contexto da música popular brasileira.

Quanto aos procedimentos metodológicos, a pesquisa adotou uma abordagem qualitativa, fundamentada em revisão bibliográfica e análise documental. Na seção dois, foi realizado um levantamento dos principais tratados de harmonia tradicional publicados entre os séculos XVI e XX, com o objetivo de delinear o panorama histórico da teoria que serviu de base ao desenvolvimento da harmonia funcional aplicada à música popular. Na seção três, reconstrói-se a trajetória biográfica de Joseph Schillinger, desde sua atuação na então União Soviética até seu estabelecimento nos Estados Unidos, enfatizando sua produção teórica e sua inserção no contexto da pedagogia musical norte-americana. Na quarta seção, procedeu-se à análise documental do *Schillinger System of Musical Composition* e de documentos institucionais da *Berklee College of Music*, buscando identificar quais princípios do sistema permanecem incorporados ao currículo contemporâneo da instituição. Por fim, com o objetivo de contextualizar a recepção e a aplicação da harmonia funcional no Brasil, realizou-se um levantamento das principais instituições de ensino, professores e publicações dedicadas ao tema, adotando-se como recorte geográfico a cidade do Rio de Janeiro, em razão de seu papel como polo difusor dessa abordagem no país.

2. Panorama histórico da harmonia tradicional

O Quadro 1 apresenta um panorama diacrônico da teoria da harmonia tradicional. Organizado em três colunas (autor, obra e ano de publicação), reúne, em ordem cronológica, as principais obras de referência de cada autor, acompanhadas de uma breve síntese explicativa.

Quadro 1: lista de autores e obras sobre Harmonia.

Autor	Obra	Ano de publicação
Zarlino, G. (1517-1590)	<i>Le Institutioni Harmoniche</i>	1558
Rameau, J. P. (1683-1764)	<i>Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels</i>	1722
Fux, J. J. (1660-1741)	<i>Gradus ad Parnassum</i>	1725
Riemann H. (1846-1919)	<i>Harmony Simplified or The Theory of Tonal Functions of chords</i>	1893
Schoenberg, A. (1874-1951)	<i>Harmonia</i>	1911
Piston, W. (1894-1976)	<i>Harmony</i>	1941
Hindemith, P. (1895-1963)	<i>The Craft of Musical Composition Book I</i>	1945
Hindemith, P. (1895-1963)	<i>Curso condensado de Harmonia Tradicional</i>	1949
Schoenberg, A. (1874-1951)	<i>Structural Functions of Harmony</i>	1948
H.J. Koellreutter (1915-2005)	<i>Harmonia Funcional – Introdução à teoria das funções harmônicas</i>	1978/86

Fonte: elaboração do autor (2026).

Em Zarlino e Fux temos a codificação do contraponto, a organização em espécies. O som vertical (“harmonia”) é resultante das linhas horizontais (melodia). Segundo Palisca, “Zarlino não foi o inventor destas regras, mas seu mais lúcido e perspicaz expoente no século XVI, a época áurea do contraponto vocal”³ (PALISCA, 1968, p. xiii). Zarlino foi discípulo de Adrian Willaert (1490-1562) que foi mestre-capela da Catedral de San Marco, em Veneza, durante 35 anos. Portanto, Zarlino era herdeiro da tradição contrapontística e foi importante agente de seu desenvolvimento.

Johann Joseph Fux, compositor e teórico austríaco, consolidou a tradição contrapontística em *Gradus ad Parnassum*, tratado amplamente utilizado por Haydn, Mozart e Beethoven para fins pedagógicos (WHITE, 2013). Escrito em forma de diálogo entre mestre e discípulo – no livro, Aloysius, representando Palestrina⁴, sua referência, e Josephus, representando os alunos – a obra foi muito difundida por sua explanação clara das cinco espécies do contraponto, a condução de vozes e da resolução das dissonâncias, tornando-se uma das principais referências pedagógicas da música ocidental.

³ No original: “Zarlino was not the inventor of these rules, but he was their most lucid and perspicacious exponent of the sixteenth century, the golden age of vocal counterpoint” (tradução nossa).

⁴ Giovanni Pierluigi da Palestrina (c.1525-1594).

Inserido no contexto intelectual do Iluminismo, Jean-Philippe Rameau conferiu à teoria musical um caráter sistemático e racional, reorganizando o conhecimento harmônico de sua época e inaugurando uma concepção verticalizada da harmonia. Em seu tratado, desenvolve a teoria da progressão dos acordes, das inversões e das cadências, além de descrever os acordes formados pela superposição de terças e os acordes com sétima. Para Rameau, havia apenas duas categorias fundamentais de acordes: o acorde perfeito, correspondente à harmonia consonante, e o acorde de sétima, associado à harmonia dissonante. Segundo sua concepção, toda a linguagem harmônica derivava dessas duas estruturas, de suas inversões e de suas extensões, como o acorde com sexta. Cabe destacar que Rameau não emprega o termo “tríade” e sustenta a primazia da harmonia sobre a melodia, entendendo esta última como derivada da primeira.

Da extensa obra teórica deixada por Hugo Riemann destacamos o livro *Harmony Simplified*. Riemann define a teoria da Harmonia como: “a conexão lógica, racional e tecnicamente correta dos acordes⁵ [...]” (RIEMANN, 1893, p. 1), e melodia como: “o movimento lógico, racional e esteticamente satisfatório através de notas de diferentes alturas”⁶ (RIEMANN, 1893, p. 1). Segundo este autor, a melodia foi praticada por séculos, bem antes da concepção moderna de harmonia baseada em acordes, assim, a composição polifônica tem sua origem na melodia, sendo a harmonia um desdobramento desse fenômeno. Fundamentada no estudo da série harmônica e na organização dos acordes da escala em graus, simbolizados por algarismos romanos⁷, sua teoria cristalizou as funções de tônica, subdominante e dominante (T–S–D). Antes de Riemann, predominava a concepção de Rameau, centrada no baixo fundamental, nas inversões e nos acordes como entidades verticais. A principal inovação de Riemann consistiu em compreender os acordes segundo sua função dentro do contexto tonal, admitindo que acordes distintos possam desempenhar a mesma função harmônica. Essa concepção tornou-se um dos fundamentos da análise harmônica moderna e permanece presente na pedagogia contemporânea, inclusive na harmonia funcional aplicada ao jazz e à música popular. Embora Schillinger tenha desenvolvido um sistema próprio, fundamentado em princípios matemáticos e voltado à composição e ao arranjo, sua adaptação pedagógica realizada posteriormente por seu aluno Lawrence Berk – como será discutido na próxima seção – preservou diversos princípios da abordagem funcional das progressões harmônicas e os incorporou ao currículo da Berklee. Assim, a teoria funcional de Riemann constitui um dos alicerces conceituais sobre os quais se desenvolveu a harmonia funcional empregada na música popular.

Amplamente reconhecido por sua ruptura com o sistema tonal, Schoenberg dedicou-se ao ensino da harmonia tradicional ao longo de toda a sua vida. Seu livro

⁵ No original: [...] the logically rational and technically correct connection of chords (tradução nossa).

⁶ No original: [...] the logically rational and aesthetically satisfactory motion of a part through notes of different pitch chords (tradução nossa).

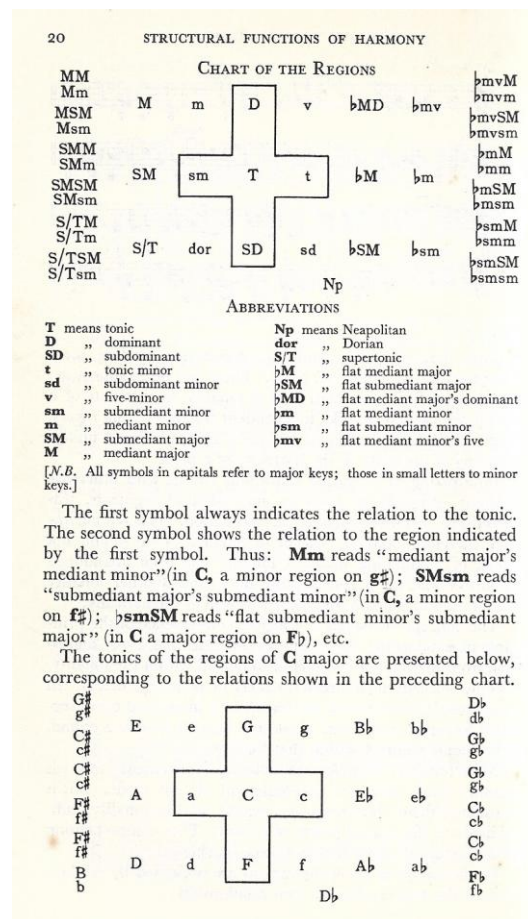
⁷ Introduzido por Gottfried Weber (1779–1831), como um aperfeiçoamento da teoria dos graus de Georg Vogler (1749–1814). Enquanto Vogler utilizava algarismos romanos em maiúsculas para indicar a função de cada acorde, Weber passou a incorporar também a qualidade do acorde: numerais em maiúsculas para acordes maiores, minúsculas para menores e um círculo sobrescrito para os acordes diminutos (SASLAW, 2013).

Harmonia, dedicado à memória de Gustav Mahler, constitui, uma das principais obras teóricas do século XX, ao sintetizar as principais correntes da harmonia tonal e discutir criticamente as limitações do conceito de "atonalidade", já então distanciado da tonalidade clássica. Logo no início da obra, Schoenberg divide o ensino da composição em três campos: harmonia, entendida como o estudo dos acordes e de seus encadeamentos; contraponto, como a condução das vozes; e formas musicais, como a organização e o desenvolvimento das ideias musicais (SCHOENBERG, 2011, p. 49). Em *Structural Functions of Harmony* (1948), Schoenberg abandona a preocupação de justificar a formação dos acordes por fundamentos naturais ou acústicos, concentrando-se diretamente na análise das funções exercidas pelos acordes nas progressões tonais. A partir da sobreposição de tríades e tétrades sobre cada grau da escala, sistematiza relações funcionais que dialogam diretamente com a tradição inaugurada por Riemann.

Schoenberg afirma que as duas tonalidades principais, — maior e menor — têm origem histórica nos modos litúrgicos, agrupando-os em modos “maiores”, que contêm terça maior (jônio, lídio e mixolídio), e modos “menores” (dórico, frígio e eólio), excluindo, contudo, o modo lócrio dessa classificação. Na harmonia funcional aplicada à música popular, especialmente na tradição pedagógica da Berklee, todos os modos são tratados como recursos harmônicos e melódicos operantes.

Entre as principais contribuições da obra destaca-se a tabela de regiões (Figura 1), que sintetiza as relações entre tônica, subdominante e dominante nos modos maior e menor, permitindo visualizar diferentes graus de proximidade em relação ao centro tonal. Embora utilize uma nomenclatura própria, essa representação antecipa procedimentos analíticos posteriormente incorporados por diferentes abordagens da harmonia funcional.

Figura 1: Tabela de Regiões



Fonte: Schoenberg (1954).

No capítulo que trata das substituições de acordes e derivações de modos encontramos um paralelo com a harmonia funcional utilizada na música popular, na nomenclatura de empréstimo modal - *modal interchange* – terminologia amplamente empregado na pedagogia da Berklee.

Entre as contribuições mais relevantes de *Structural Functions of Harmony* destacam-se a sistematização das regiões tonais e o tratamento dado às trocas entre acordes de diferentes modos. Dessa forma, o pensamento de Schoenberg sobre funções harmônicas, regiões tonais e relações entre acordes exerceu influência duradoura sobre a teoria da harmonia do século XX e constitui um importante elo entre a tradição da harmonia tonal e as abordagens contemporâneas da música popular.

O compositor e teórico Walter Piston lecionou em Harvard por quase quatro décadas e publicou quatro tratados de referência sobre harmonia, orquestração, contraponto e análise musical. Seu livro *Harmony* consolidou-se como um dos principais tratados de harmonia tonal de meados do século XX. Para Piston, a harmonia resulta da condução das vozes e do contraponto, de modo que os acordes não são concebidos como entidades isoladas, mas como consequência do movimento linear das vozes. Essa concepção mantém a tradição da harmonia como

desdobramento da condução de vozes, em contraste com a abordagem funcional e pragmática que seria posteriormente difundida pela Berklee no contexto da música popular.

Entre as obras teóricas de Paul Hindemith destacam-se *The Craft of Musical Composition* e *Curso condensado de Harmonia Tradicional*. Na primeira, especialmente no capítulo dedicado à harmonia, o autor desenvolve um sistema próprio de organização dos materiais sonoros, fundamentado na tradição contrapontística, abrangendo desde a escrita a duas vozes até questões relacionadas à politonalidade e à ampliação da linguagem tonal. Na segunda, apresenta de forma didática os princípios da harmonia tradicional, desde a formação dos acordes até a modulação, com ênfase em exercícios práticos.

Na segunda metade do século XX, Koellreutter, em *Harmonia Funcional*, introduz e sistematiza para o público brasileiro a tradição funcional inaugurada por Hugo Riemann e posteriormente desenvolvida por Max Reger (1873-1916) e Hermann Grabner (1886-1969). Tendo como referência a música tonal dos séculos XVIII e XIX, sua obra consolidou-se como uma das principais referências brasileiras à teoria funcional de matriz europeia. Koellreutter condensou seu pensamento sobre a harmonia funcional em cinco Leis Tonais. A seguir: 1ª (funções principais), 2ª funções secundárias, 3ª Dominantes e subdominantes individuais, 4ª Dilatação da tonalidade – acordes alterados e 5ª Modulação. Essa vertente, voltada predominantemente ao repertório erudito, distingue-se da abordagem posteriormente desenvolvida por Schillinger e difundida pela Berklee, cujo foco recai sobre a aplicação da harmonia funcional à música popular. Embora ambas se fundamentem no conceito de função harmônica, a proposta de Koellreutter permanece vinculada à tradição tonal europeia, enquanto a abordagem desenvolvida por Schillinger e consolidada na Berklee prioriza a aplicação prática da harmonia funcional à composição, ao arranjo e à improvisação na música popular.

Após este panorama sintético dos principais tratados de harmonia tradicional publicados entre os séculos XVI e XX, passa-se ao exame do pensamento de Joseph Schillinger e das publicações de harmonia funcional voltadas à música popular, cuja fundamentação teórica remonta à tradição da harmonia tonal anteriormente apresentada.

3. Joseph Schillinger (1895-1943)

Figura 2: Joseph Schillinger



Fonte: https://archives.berklee.edu/_flysystem/fedora/2022-11/127_originalFile.pdf

Joseph Moiseyevitch Schillinger, nascido no então Império Russo — território correspondente à atual Ucrânia — exerceu diversos cargos acadêmicos de destaque em seu país natal. Entre eles, foi decano da Faculdade de Composição da Academia de Música de Kharkiv (ou Kharkoff), sua cidade natal, consultor do Conselho de Educação da U.R.S.S. e maestro da Orquestra Sinfônica da Ucrânia. Reconhecido como compositor na Rússia, venceu, em 1927, um concurso de composição comemorativo aos dez anos da Revolução Soviética, superando, entre outras obras, a Primeira Sinfonia de Dmitri Shostakovich. Suas composições figuravam em recitais ao lado de obras de Stravinsky, Prokofiev e Hindemith. No mesmo ano, organizou também o primeiro concerto de *jazz* realizado na União Soviética (BRODSKY, 2003; SCHILLINGER, 1946).

Em 1928, após receber convite para proferir uma palestra nos Estados Unidos, Schillinger estabeleceu-se definitivamente naquele país. Passou a lecionar matemática e música na New School for Social Research, vinculada à Columbia University, bem como na New York University. Sua atuação distinguiu-se pelo caráter interdisciplinar: além de músico e teórico, foi cientista e etnomusicólogo. Schillinger integrou ainda o grupo fundador da New York Musicological Society — posteriormente transformada na American Musicological Society — ao lado de nomes como Charles Seeger, Henry Cowell e Nicolas Slonimsky (QUIST, 2002).

Entre suas contribuições destacam-se a realização do primeiro concerto para instrumento eletrônico e orquestra, sua colaboração em pesquisas voltadas à sincronização do som no cinema, e o desenvolvimento, em parceria com Leon Theremin, de experimentos que resultaram no primeiro sintetizador eletrônico e na bateria eletrônica (BRODSKY, 2003). Compôs também a *First Airphonic Suite* para theremin e orquestra, tendo o próprio Leon Theremin como solista. A partitura de *Porgy and Bess*, de George Gershwin, foi elaborada sob sua supervisão (NEW YORK

TIMES, 1943). No campo teórico, sua principal realização foi a formulação do Schillinger System of Musical Composition⁸ (SSMC), obra que sintetiza sua visão inovadora sobre composição musical. Seu sistema é composto dos seguintes livros: I. Teoria do Ritmo, II. Teoria das Escalas, III. Variações da Música por Intermédio de Projeções Geométricas, IV. Teoria da Melodia, V. Teoria Especial de Harmonia, VI. A Correlação de Harmonia e Melodia, VII. Teoria do Contraponto, VIII. Formas Instrumentais, IX. Teoria Geral de Harmonia: Strata Harmony, X. Evolução das Famílias dos Tons, XI. Teoria da Composição, XII. Teoria da Orquestração

Nos anos 1930, seu trabalho como professor particular em Nova Iorque teve muita repercussão e visibilidade tornando-se referência entre os compositores e arranjadores de *jazz*, da Broadway e de Hollywood. A relação de seus alunos posteriormente consagrados é expressiva, incluindo nomes como George Gershwin — que estudou com ele entre 1932 e 1936 —, além dos conhecidos líderes de *big bands* Glenn Miller, Benny Goodman e Tommy Dorsey.

Poucos alunos obtiveram autorização oficial para ensinar seu método. Segundo Brodsky (2003) e Costa (2010), esse número foi de sete; já o sítio eletrônico da Berklee informa que doze alunos receberam essa autorização (BERKLEE, 2014). Entre esses poucos autorizados estava Lawrence Berk (1908-1995). Engenheiro formado pelo MIT⁹, Berk atuava como arranjador e compositor para a CBS¹⁰ e para a rádio NBC¹¹ em Nova Iorque enquanto estudava com Schillinger. Ao assimilar a abordagem matemática pouco ortodoxa de seu mestre aplicada aos parâmetros musicais, Berk adaptou esses princípios ao *jazz* e a outras formas de música “moderna”, tornando-se um dos principais responsáveis por sua difusão posterior (BRODSKY, 2003). Em 1945, dois anos após a morte de seu professor, criou em Boston a Schillinger House, dedicada ao ensino do *System*, a primeira escola voltada à música popular, no caso, o *jazz*, música de massa daquela época. No quadro 2 a seguir, mostramos a trajetória da nomenclatura da instituição e sua expansão.

Quadro 2: trajetória da nomenclatura e expansão institucional da *Berklee College of Music*

Schillinger House (Boston – EUA)	1945 – 54
Berklee School of Music	1954 – 70
Berklee College of Music	1970 – hoje
Berklee Online	2001 – hoje
Berklee Valencia, Espanha (Mestrado)	2012 – hoje
Boston Conservatory at Berklee (fusão)	2016 – hoje
Berklee NYC – campus New York (Mestrado)	2017 – hoje

Fonte: elaboração do autor (2026).

⁸ Disponível em:

https://ia600709.us.archive.org/13/items/SchillingerSystem/Schillinger%20System%20of%20Musical%20Composition_text.pdf

⁹ Massachusetts Institute of Technology.

¹⁰ Rede de televisão Columbia Broadcasting System

¹¹ National Broadcasting System. Inicialmente voltado ao rádio, pioneira da televisão, hoje é um conglomerado de comunicação.

Com a expansão da escola e sua crescente exposição na mídia televisiva, Frances Schillinger, viúva de Joseph Schillinger, ajuizou em 1954 uma ação contra a *Schillinger House*, sob a alegação de que a instituição já não empregava a teoria desenvolvida por seu marido, embora continuasse a capitalizar o uso de seu nome. A decisão judicial foi favorável à viúva, impedindo Lawrence Berk de continuar utilizando a denominação “Schillinger” (COSTA, 2010). Em consequência, Berk rebatizou a escola como Berklee, nome formado a partir de uma inversão do nome de seu filho, Lee Berk (1942-).

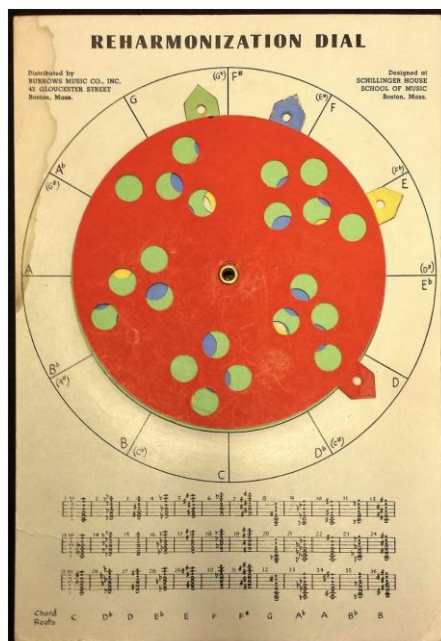
Neste artigo, nos interessa averiguar o que restou do System no currículo atual de Berklee. Segundo Costa (2010, p. 20), “É duvidoso que ainda exista alguma influência de Schillinger em Berklee hoje¹²”. O ex-presidente da instituição, Lee Berk, encontrou cadernos de anotações de seu pai, dos anos 1930, com a logomarca da *Schillinger House* e pediu para o professor Ted Pease — hoje aposentado, autor da apostila de arranjo da Berklee — pesquisar se nestas anotações havia algo em comum com o currículo atual. Nos onze cadernos de Berk, Pease encontrou vários ensinamentos. Entre eles, permutações matemáticas, representações de notas por números e instruções sobre como qualquer acorde pode ser seguido por outro acorde, desde que o princípio de condução de vozes seja empregado corretamente. Porém, os únicos itens que Pease encontrou em comum com o período no qual foi aluno, início dos anos 1960, foi o esboço do curso de arranjo a 3 e 4 vozes para saxofones, metais, cordas e “base”. Também foi encontrado o conceito harmônico avançado de técnica de condução de vozes para *upper structures*, vigente no currículo atual como estruturas híbridas e *upper-structure triads* (BERKLEE, 2014).

O *Schillinger System of Music Composition* empregava, entre outros recursos, permutações matemáticas, princípios de simetria, geometria musical e técnicas de interpolação de notas, constituindo um sistema de composição aplicável a diferentes estilos musicais. Com base nesses princípios, Lawrence Berk e sua equipe desenvolveram a ferramenta *Reharmonization Dial*¹³ (Fig. 3). A partir das notas fornecidas pelo usuário e tendo como matrizes os modos/escalas de Dó jônico, Dó dórico e Dó lídio, a ferramenta gerava diferentes possibilidades de reharmonização para aplicação em composições e arranjos (BERKLEE, 2025).

¹² No original: It is doubtful if any Schillinger influence exists at Berklee today (tradução nossa).

¹³ O “artefato” pode ser experimentado online em: <https://archives.berklee.edu/digital-exhibits/reharmonization-dial/interactive> (BERKLEE, 2025).

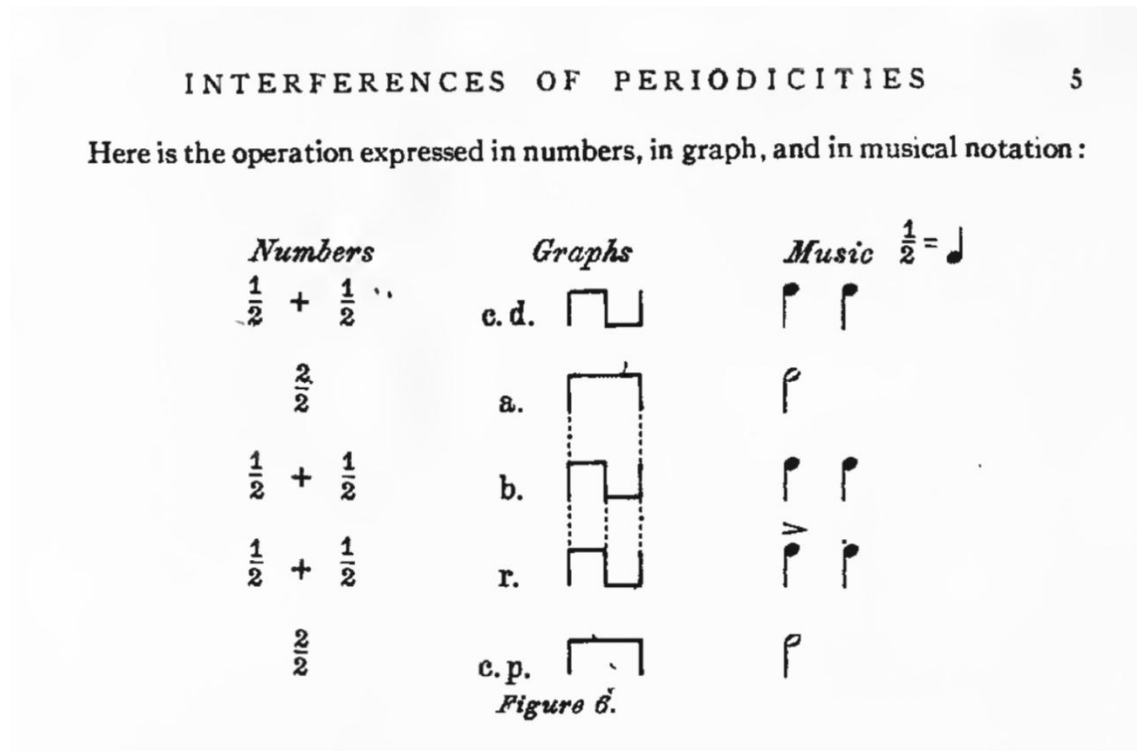
Figura 3: Reharmonization Dial



Fonte: Berklee (2025).

O progressivo apagamento de Schillinger da historiografia e de parte dos círculos universitários pode estar relacionado, entre outros fatores, a suas declarações à imprensa nas quais desqualificava e ironizava compositores consagrados e grandes solistas de sua época, ao seu desprezo pela academia e consequentemente sua rejeição pela mesma, o emprego de uma terminologia analítica pouco convencional e à adoção de representações gráficas em substituição à notação musical tradicional. As três colunas da Figura 4 ilustram a correspondência estabelecida por Schillinger entre relações numéricas e sua representação gráfica aplicada à escrita musical. Inserida no início do primeiro volume de seu método, *The Theory of Rhythm*, essa figura introduz os fundamentos de seu sistema. À medida que o autor incorpora outros parâmetros musicais, como alturas, harmonia e contraponto, as representações gráficas tornam-se progressivamente mais complexas.

Figura 4: Interferences of Periodicities



Fonte: Schillinger (1946).

Além disso, a ampla utilização de seu *System* por arranjadore e compositore de Tin Pan Alley, rádio, Broadway e Hollywood, — setore associado ao mercado musical comercial — também contribuiu para distanciá-lo da academia. Já na década de 1940, Schillinger era frequentemente percebido como um diletante, em razão de sua notação fora dos padrões, e de uma abordagem pseudocientífica, vista por seus detractore como uma afronta às tradições consagradas da música (BRODSKY, 2003).

Vários fatores contribuíram para o esquecimento do nome de Schillinger na história da pedagogia da música popular, a mudança de nome da escola de Schillinger House para Berklee, resultante da disputa da marca pela viúva do compositor contra Lawrence Berk, estão entre estes fatores. Seu sistema de composição pôde ter sido considerado como cerebral, mecânico e artificial, com uso de fórmulas matemáticas que substituíam a intuição e a inspiração artística (BRODSKY, 2003).

Em suma, como compositor, Joseph Schillinger destacou-se entre os jovens músicos na União Soviética e deixou seu país quando o regime de Stalin intensificava a repressão à liberdade de expressão artística no final da década de 1920. Ao chegar nos Estados Unidos passou a integrar os círculos acadêmicos e musicais iniciando uma carreira como professor e conferencista. Tornou-se um disputado docente de harmonia, composição e arranjo atraindo arranjadore profissionais, compositore e líderes de bandas — sobretudo aqueles que atuavam no rádio e cinema, e à frente de orquestras de jazz. Posteriormente, concentrou

seus esforços na formulação de teorias e no desenvolvimento de propostas musicocientíficas.

Diversas de suas propostas anteciparam desenvolvimentos que se consolidariam décadas mais tarde. Entre elas destacam-se sua participação na criação de tecnologias relacionadas ao sintetizador, à bateria eletrônica, à sincronização entre som e imagem no cinema e à arte cinética. Schillinger também antecipou a mercantilização da música em escala industrial, concebendo-a como um produto sujeito às mesmas dinâmicas de produção e consumo de outros bens da sociedade capitalista. Segundo sua visão, no futuro, os responsáveis pela produção musical destinada ao rádio e à televisão deixariam de ser compositores e intérpretes e passariam a ser uma nova geração de engenheiros, encarregados de operar máquinas capazes de compor e executar música (BRODSKY, 2003). Essa concepção pressupõe o surgimento de um novo perfil de diretor musical. Além disso, antecipa aspectos que hoje podem ser associados à música computacional e, mais recentemente, à música gerada por inteligência artificial. Em contrapartida, sua previsão de que a orquestra sinfônica se tornaria obsoleta, sendo substituída por instrumentos eletrônicos e transformando-se em uma "sinfônica elétrica", não se concretizou. Para Schillinger, sua obra teórica possuía maior relevância do que sua produção musical. Em suas palavras: "Minhas teorias são mais importantes do que minha música, pois, por melhor ou pior que minha música seja, eu sou um entre muitos compositores. Mas minhas teorias são originais e únicas" (SCHILLINGER, 1976, p. 130).

Em 1998, Frances Schillinger, viúva de Joseph, para perpetuar o legado intelectual de seu marido, instituiu em testamento uma dotação financeira destinada ao financiamento de uma bolsa de pós-doutorado dedicada ao estudo de sua obra. Para a concessão da bolsa, estabeleceu-se que o pesquisador contemplado deveria cumprir três objetivos principais: (1) difundir informações sobre Joseph Schillinger nos meios acadêmico e profissional, bem como junto ao público em geral; (2) desenvolver pesquisa sobre um tema concebido por Schillinger, extraído de seus cadernos não publicados, com posterior divulgação dos resultados em artigos acadêmicos; e (3) estabelecer as bases para a criação de um laboratório de ciência musical destinado ao estudo dos efeitos da música sobre o comportamento humano em geral e sobre o desenvolvimento de habilidades musicais específicas, conforme descrito em seu manuscrito inédito intitulado *The Institute for Musical Science*.

4. Harmonia Funcional usada na música popular

A harmonia funcional na música popular, tal como é empregada e conhecida, tem como seu maior polo de difusão e, conseqüentemente, de atração de músicos atuantes neste segmento, a *Berklee College of Music*, em Boston. Sua influência pode ser observada internacionalmente. Em 2014 a faculdade contava com representantes de 103 países em seu corpo discente, o que representava 31% de seus 4.193 alunos (BERKLEE, 2014). Nos 10 anos seguintes houve um aumento de matrículas de aproximadamente 130%. Em 2025 os números de alunos eram: graduação 7.499, Pós-graduação: 783, portanto o total de alunos presenciais era 8282 e exclusivamente online: 1.790, perfazendo o total aproximado de 10.000

alunos, dos quais 25% são alunos internacionais com mais de 100 países representados. O Brasil está entre os três países mais representados com cerca de 300 a 350 alunos, incluídos aí os matriculados nos campuses de Boston, Valencia e no ensino à distância (online) (BERKLEE, 2025).

4.1 Harmonia Funcional em Berklee

Atribuímos a ampla difusão deste método à carência de um corpo teórico direcionado à música popular – inédito na época da fundação da instituição – por priorizar uma abordagem pragmática em contraste com a natureza mais teórica e abrangente dos tratados da música “erudita”. As apostilas utilizadas na faculdade, *Harmony 1 a 3* de 1987 são assinadas por Barrie Nettles e a *Harmony 4* por Alex Ulanovsky. Entretanto, observamos que a versão de *Harmony 2* de 1982 tem a autoria de Ulanovsky e Michael Rendish e são muito similares à de Nettles. Portanto, percebe-se que o método criado por Schillinger, e modificado por Lawrence Berk, vem sofrendo constantes revisões e adaptações. Como visto anteriormente, esse método de harmonia funcional voltado à música popular tem como referencial teórico a harmonia tradicional. Também apresenta pontos em comum com a harmonia funcional de Riemann e Schoenberg. A seguir, descrevem-se as principais características da harmonia funcional empregada na música popular, destacando-se os aspectos que a diferenciam da harmonia tradicional. As principais diferenças são as seguintes:

Uso de cifras – as cifras alfanuméricas de nossos dias são diferentes das do período barroco (baixo cifrado), que tinham relação intervalar com o baixo. A cifra sintetiza o acorde e facilita a rápida execução dos encadeamentos harmônicos pelo músico já conhecedor desse código. Outra função é a usada pelos improvisadores. Neste caso, as cifras servem como um mapa harmônico para a criação instantânea.

Forma de utilização dos modos – os modos são apresentados de forma tácita já no início da primeira apostila. Organizado em tabelas, oferecem suporte melódico para os encadeamentos harmônicos. De forma esquemática, o método indica qual modo oferece a sonoridade (escala) adequada para determinado acorde. Portanto, o modo não é para ser visto como na teoria tradicional e sim como a nomenclatura de um modelo escalar aplicado a um acorde ou a uma região, que pode abranger sequencialmente mais de um acorde.

Construção e cifragem dos acordes – Cada grau de qualquer escala gera uma tríade/tétrade que, por sua vez, são cifrados. Assim pode ser feita a análise funcional. Nas escalas “exóticas”, os acordes resultantes criados pelo empilhamento de terças e seu inter-relacionamento, geram sonoridades não usuais.

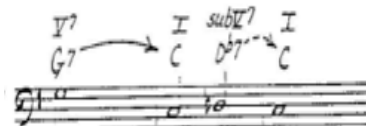
Classificação das notas acima da oitava como tensão - 9^a, 11^a e 13^a são consideradas tensões (T), assim como suas alterações: b9, #9, #11 e b13.

II-7 V7 – (Related II Vs, Exemplo musical 1) na cadência I IV V I, a substituição da subdominante IV grau pelo segundo grau, II-7, cria um movimento de baixo, de quinta, mais forte. Portanto, na música popular a cadência *two-five* é amplamente utilizada.

Sistema de análise com colchetes e setas – II-7 Vs levam colchetes e a cadência perfeita (resolução por quinta descendente) leva a seta indicando o acorde alvo, como vemos nos exemplos a seguir:



SubV leva seta pontilhada:



Exemplo musical 1: II-7 V7 I (NETTLES,1987)

Exemplo musical 2: SubV7 (NETTLES,1987)

II Vs contíguos – são II Vs, geralmente meio tom ou um tom acima de um II V diatônico. Não se relacionam com a tonalidade original, portanto os algarismos romanos não são necessários. Este II V também leva colchete e é tratado como um caso de análise “não-funcional”.

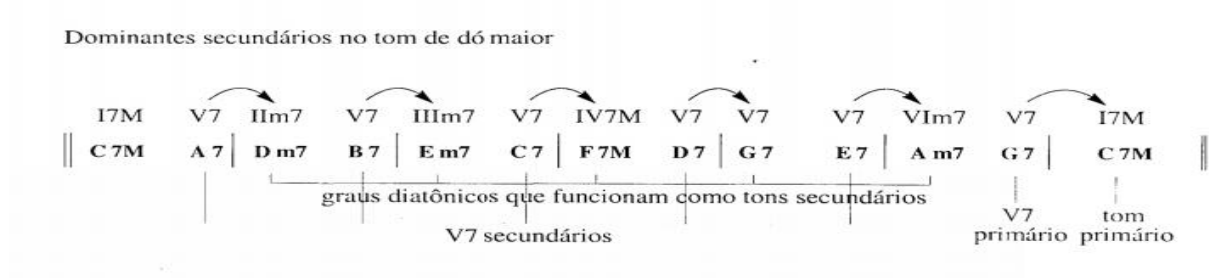
Análise melódica – De acordo com a análise feita das notas em relação ao acorde que estiver acontecendo, elas levam a classificação: S = *scale note* (nota escalar), T = *Tension Note* (nota tensão), CH = *Chromatic approach* (aproximação cromática). A análise melódica é útil para classificar as notas escolhidas pelo solista e também para o arranjador distribuir as vozes pelos instrumentos. Exemplo de análise melódica:

Exemplo musical 3: Análise melódica do improviso de *Rua Genebra* (Nivaldo Ornelas), de c.1 a c. 6

Fonte: GANC (2017, p. 228)

Dominantes secundários – são dominantes de um acorde diatônico, exemplificados a seguir:

Figura 5: Dominantes secundários



Fonte: Guest (1996).

Dominantes estendidos – geralmente localizadas em inícios de frase, são dominantes da dominante e não soam como dominantes secundárias. Pode ser o “tom do momento”.

Figura 6: Dominantes estendidos

5 Dominantes estendidos

Quando a resolução do dominante é outro acorde dominante, temos uma série de dominantes e o tom original “se perde”, pois estamos em constante modulação:

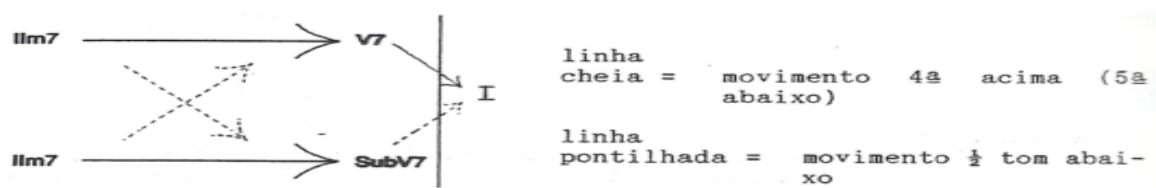


Fonte: Guest (1996).

Sub V (Dominante substituto) - Exemplo musical 2) – também conhecidos como *tritone substitute*. Com o trítone em comum com a dominante, este acorde exerce a mesma função que o V7 e pode fazer esta substituição por resolução de um semitom. Por exemplo: Db7 | C no lugar de G7 | C (vide o ex. musical 2).

Misturando II Vs – As cadências II V7 e II subV7 podem ser combinadas e intercambiadas criando mais riqueza e variação harmônica nas progressões, como vemos na figura 7:

Figura 7: Misturando II Vs



Fonte: KUTNO (1987).

Acordes dominantes sem função dominante – são acordes que são do tipo dominante (mesma estrutura), mas não tem a função dominante (sem resolução de quinta). Muito usado no blues. Por exemplo: I7, IV7, bVII7, II7 e VII7.

Escala dos Acordes (*chord scale*) – cada acorde tem a indicação de uma, ou em determinados casos, mais de uma escala apropriada. De forma esquemática, essas escalas indicam qual modo “melhor soa” para determinado acorde e/ou progressão harmônica. Essa escala tem a categorização de suas notas como: pertencente ao acorde (*chord tones*), tensões (*tensions*) e notas evitadas (*avoid notes*).

Rearmonização diatônica – oferece subsídios de rearmonização tanto para o acompanhante harmônico da seção rítmica, quanto para o improvisador solista, assim como para a escrita do arranjador. Por exemplo: as categorias básicas são Tônica: Imaj7, II-7 e VI-7; Subdominante: II-7 e IVmaj7, Dominante: V7 e VII-7(b5). Os acordes da mesma função podem ser substituídos uns pelos outros. Conforme as escolhas, a rearmonização pode ficar mais densa e complexa.

Tons Guias (*Guide Tone Lines*) – Linha melódica descendente composta por uma ou, no máximo, duas notas por compasso, utilizando as notas mais representativas dos acordes em progressão — ou seja, terças e sétimas (com o uso ocasional de alguma nota de passagem). Sua principal função é servir como um suporte mental harmônico-linear para o improvisador. Também se mostra útil na escrita de *backgrounds*¹⁴ (BG) em arranjos musicais. A seguir, um exemplo das notas guias (sétimas e terças descendentes) começando pela terça no pentagrama 1, e notas longas que mudam de função conforme a passagem do acorde, iniciando pela sétima no pentagrama 2.

Exemplo musical 4: Notas Guias (*Guide Tone Lines*) de Certas Nuances (Nivaldo Ornelas), feito pelo autor.

The musical notation for Example 4 is presented in two systems. Each system consists of two staves, labeled 1 and 2. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 78. The first system shows a progression of chords: Cm7, Fm7, Bb7, Ebmaj7, Abmaj7, D7(#9), G7(b9), and Cm(maj7). The second system shows: Fm7, Bbm7, Eb7sus, Eb7, Abm7, Db7, Abm7, Db7, and Abm7. Each chord is accompanied by guide tones (3rd and 7th) on the upper staff and a long note (7th or 3rd) on the lower staff.

Fonte: GANC (2017, p. 220)

¹⁴ Notas longas, por exemplo, escritas em semibreves e mínimas, que fazem, no jargão da música popular, a “cama” como base harmônica.

Empréstimo Modal (*Modal Interchange*) – é o empréstimo de acordes diatônicos de um modo paralelo no uso da tonalidade original. Por exemplo, “no tom maior, é comum o uso de um ou mais acordes emprestados do tom homônimo menor e vice-versa” (Guest, 1996, p. 33).

Harmonia Modal – refere-se à harmonia baseada nos modos, especialmente nos modos não associados ao sistema tonal maior-menor, como dórico, frígio, lídio e mixolídio. Embora o modo jônico esteja relacionado ao modo maior e o eólio ao menor natural, a utilização modal desses materiais difere da organização tonal, pois não depende necessariamente das relações funcionais de dominante e tônica. Pereira explica o que acontece na harmonia modal:

A ausência do acorde dominante sobre o quinto grau dos modos elimina a possibilidade de exploração do processo cadencial, com isso, deixam também de existir as funções tônica, subdominante e dominante, como as conhecemos. Sem a cadência, tampouco surgem as tendências resolutivas, seja pelo papel do trítone na função dominante ou por qualquer tensionamento cromático que ocorra nos encadeamentos dos acordes (PEREIRA, 2011, Vol. 3, p. 10).

Construções Híbridas – criam instabilidade harmônica com resultado que pode ser dissonante ou suave, de acordo com os intervalos escolhidos no *voicing*¹⁵. As progressões resultam em sonoridades ambíguas. Existe a possibilidade de serem cifrados como poliacorde, por exemplo: $\frac{Gb}{C7}$ (tríade de Gb superposta à téttrade de C7).

Esse sistema constitui uma ferramenta eficaz para a distribuição e a condução de vozes no arranjo. A associação dos acordes às suas funções, por meio da análise funcional — em vez de seu reconhecimento isolado —, facilita a compreensão das progressões harmônicas e sua transposição para diferentes tonalidades. Dessa forma, a harmonia funcional aplicada à música popular consolidou-se como um sistema pedagógico e analítico amplamente empregado na formação e na atuação profissional do músico. Por exemplo, em vez de visualizar a sucessão de acordes como Cmaj7 / Am7 / Dm7 / G7, o músico passa a compreender essa progressão a partir de suas respectivas funções harmônicas — I / VI m7 / II m7 / V7 —, o que lhe permite transpor a progressão para qualquer tonalidade com maior facilidade. Esse procedimento favorece tanto o instrumentista responsável pelo acompanhamento harmônico quanto o improvisador, uma vez que a compreensão funcional das progressões possibilita uma resposta musical mais imediata em diferentes contextos tonais. Esse princípio ilustra a concepção de Hugo Riemann segundo a qual, a função harmônica possui primazia sobre a identidade isolada do

¹⁵ Distribuição das vozes.

acorde, adaptada à notação funcional praticada na Berklee: análise por graus da escala (*scale-degree analysis*).

5. Harmonia Funcional no Rio de Janeiro

Os alunos que retornaram aos seus países de origem contribuíram para a disseminação do método Berklee. O que ocorreu no Rio de Janeiro também se repetiu em outros países. Atualmente, com a internacionalização do ensino, é possível estudar de um a dois anos em escolas de determinados países que possuem acordos de transferência de créditos em disciplinas teóricas para a Berklee. Desta forma estes créditos são válidos quando o aluno se matricular no campus Boston. São estes os países que têm este convênio; América Latina: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, México, República Dominicana e Porto Rico; Europa: França, Espanha, Irlanda e Grécia; Ásia: Israel, Japão e Coreia do Sul (BERKLEE, 2026).

O húngaro que se radicou no Brasil em 1957, Ian Guest (1940-2022), primeira geração de “brasileiros” estudando em Berklee, foi pioneiro na difusão dessa didática no país e fundou o CIGAM (Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical) em 1987. No mesmo ano, Isidoro Kutno (1956-), representante da segunda geração, funda¹⁶ a MUSIARTE, enquanto Sergio Benevenuto¹⁷ (1956-), pertencente à terceira geração vinculada à Berklee, inicia no final dos anos 1980 a RIOMÚSICA¹⁸. Estas escolas consolidaram-se como polos multiplicadores de professores deste método. O quadro 3 apresenta a relação de docentes e instituições no Rio de Janeiro dedicados ao ensino da harmonia funcional, bem como as obras adotadas e seus respectivos ano de publicação.

Quadro 3: docentes e instituições de ensino de harmonia funcional no Rio de Janeiro

PROFESSOR	INSTITUIÇÃO	LIVRO	ANO
Almir Chediak	(Aluno de Guest) (curso livre)	<i>Dicionário de Acorde cifrados. Harmonia e Improvisação I e II</i>	1984 2009
Isidoro Kutno	MUSIARTE (1987-2001)	<i>Apostila própria – Harmonia Funcional Módulos 1 a 6</i>	1987
Ian Guest	CIGAM (1987-)	<i>Harmonia Método Prático 1 e 2</i> <i>Arranjo Método Prático 1, 2, 3</i>	1996
Vittor Santos	(Aluno de Guest) (curso livre)	<i>apostila própria</i>	2006
Marco Pereira	UFRJ	<i>Cadernos de Harmonia 1, 2, 3</i>	2011
Carlos Almada	UFRJ	<i>Harmonia Funcional</i>	2012
Sergio Benevenuto	RIOMÚSICA	<i>O Mapa dos Acorde</i>	2013
Fabio Adour	UFRJ	<i>Sobre Harmonia</i>	2014
Carlos Almada	UFRJ	<i>Funcionalidade Harmônica em Música Popular</i>	2025

Fonte: elaboração do autor (2026).

¹⁶ Juntamente com José Staneck e Oren Perlin.

¹⁷ Atuando agora no Espírito Santo

¹⁸ Todas as escolas citadas, no formato curso livre.

Observa-se que a produção teórica brasileira publicada em formato de livro é relativamente recente, resultando, em grande medida, da experiência didática acumulada por esses professores ao longo de aproximadamente três décadas. No contexto da pedagogia berkleana, o *jazz* constituiu o principal *corpus* de referência para a sistematização da harmonia funcional, com amplo aproveitamento de material proveniente dos *standards* do cancionário de musicais e filmes norte-americanos da década de 1920 em diante. Essa metodologia mostrou-se igualmente eficaz na análise do repertório da música popular brasileira, especialmente no âmbito da bossa nova. Nesse cenário, destaca-se a atuação de Almir Chediak (1950–2003), aluno de Ian Guest e professor de violão de diversos artistas da MPB. Por meio de sua editora Lumiar, ele realizou um amplo mapeamento desse repertório no formato *leadsheet*¹⁹, com a série *Songbook*. Ao todo, foram publicados 18 *songbooks* dedicados a importantes compositores da MPB, atualmente incorporados ao catálogo da Editora Irmãos Vitale. Considerando-se os múltiplos volumes dedicados a um mesmo autor, esse número ultrapassa 40 títulos. Revisadas pelos próprios compositores, essas publicações podem ser consideradas fontes primárias para a análise da MPB. Adicionalmente, obras como *Dicionário de Acordes Cifrados* e *Harmonia e Improvisação*, também de Chediak, evidenciam a influência do modelo berkleano, ao adotarem convenções analíticas como o uso de colchetes para indicar a cadência II–V, setas para representar a cadência perfeita e setas pontilhadas para o SubV, representados nos exemplos musicais 1 e 2 (p. 15).

Não obstante o sucesso desta metodologia, muitas críticas foram feitas. A padronização da cifra sempre foi um problema e dificilmente ela será universalizada. Daí, ciclicamente aparecem propostas de unificação da cifragem como a de Chediak e, assim como, a do livro do professor da UFRJ, Carlos Almada (2012). Entre outras propostas, estão as tentativas de nacionalizar alguns sufixos como maj7 (major7) para C7M ou add9 (acréscimo de 9ª, sem a 7ª) para C9*, Cm(Maj7) para Cm7M por exemplo. O *Real Book*²⁰ livro publicado originalmente de forma não autorizada, contribuiu para a difusão internacional do *jazz* e do sistema de cifras utilizado nos Estados Unidos, apesar de conter diversas cifras harmonicamente imprecisas. Os *Songbooks* de Chediak e os cinco volumes do Cancioneiro de Jobim (JOBIM, 2000), escritos em notação tradicional para piano acrescido das cifras, elevaram muito o nível do mercado editorial da MPB.

Completando a descrição das obras elencadas no Quadro 3, o trabalho mais recente de Almada (2025) propõe um arcabouço teórico da harmonia funcional aplicada à música popular. Na introdução do livro, o autor apresenta um levantamento análogo ao Quadro 1 deste estudo (p. 4) no qual traça, em perspectiva diacrônica, o percurso histórico dos tratados da tradição erudita. A obra busca suprir uma lacuna historiográfica ao oferecer um tratado sistemático voltado à música popular — projeto já esboçado por Schillinger nos anos 1940 —, e no

¹⁹ Partitura em forma resumida contendo melodia, cifras e ocasionalmente, convenções rítmicas.

²⁰ O livro é uma coletânea de *standards* de *jazz* (bossas de Jobim incluídas), editado em forma manuscrita, estabelece o formato *leadsheet*. Nos anos 1980, era vendido nas esquinas de Boston como “contrabando”, pois burlava o mercado musical editorial. Hoje está editado comercialmente.

contexto brasileiro por Adour (2014). Considerando o conjunto de publicações listadas no Quadro 3 (p. 21), observa-se que, à exceção de Almada e Adour, predominam abordagens cujas propostas têm caráter prescritivo. O autor sustenta que “[...] o poder de generalização deve ser um dos aspectos mais importantes de uma teoria” (ALMADA, 2025, p. 29) e, assim, afasta-se de modelos anteriores — frequentemente centrados no *jazz*, no caso das publicações norte-americanas, e na bossa nova, MPB, choro e samba, nos manuais brasileiros — ao propor uma abordagem capaz de abarcar, de modo mais abrangente, diferentes gêneros musicais, inclusive, segundo o autor, podendo transcender o tonalismo.

5.1 Comentários dos autores brasileiros ao método de harmonia *Berklee*

No que se refere às publicações relacionadas no Quadro 3, observa-se que Kutno, Benevenuto, Guest, bem como seus discípulos Chediak e Santos, vinculam-se a uma orientação pedagógica de matriz “berkleana”. Em contraste, o livro de Adour apresenta uma proposta de caráter conceitual mais abrangente sobre a Harmonia. Ao examinar a dicotomia entre harmonia “popular” e harmonia tradicional, o autor sustenta que não se trata de “harmonias diferentes”, propondo, assim, “uma aprofundada discussão da Harmonia da Música Ocidental” (ADOUR, 2008, p. 19). Entre as críticas formuladas por Adour ao método de harmonia da Berklee, destaca-se a insuficiência de fundamentação teórica em relação, por exemplo, às tabelas de tensões, cuja gênese não é devidamente explicada. Concordamos com essa observação, uma vez que a ausência de uma fundamentação teórica explícita para as tabelas de tensões pode levar a uma aplicação puramente mecânica e prescritiva, desvinculada de uma compreensão mais profunda dos princípios que as regem. Outras críticas são específicas como por exemplo: a discordância da afirmação [de Berklee] que todo acorde que possua a 6ª menor do acorde tem função subdominante (ADOUR, p. 161) e à classificação de diminuta de passagem, no segundo acorde da progressão I / #Idim7 / IIm7, pelo fato de haver apenas movimento de nota de passagem no baixo e não em todas as vozes (ADOUR, p. 197/198). Em relação ao SubV, Almada (2012) considera a visão de Berklee como um distanciamento da Harmonia Funcional da tradicional. Para ele, o SubV7 é uma simplificação do processo “oficial” da Harmonia Tradicional, que o considera “acorde de sexta aumentada”. Já Pereira, vê o SubV como acorde da dominante com a fundamental omitida e com a quinta alterada (b5) no baixo ou, uma dominante alterada na segunda inversão. Pereira (2011) chama as tensões de complementos harmônicos, por não interferir na função dos acordes. Considera-os “enfeites harmônicos” aplicados sobre as tétrades conferindo-lhes complexidade e sofisticação” (PEREIRA, 2011, p. 33-34). Sobre a cifragem de X7, no sistema norte-americano, a sétima já é assumida como sétima menor. Benevenuto alerta e esclarece esse conflito de linguagens. Segundo o autor, na linguagem intervalar é usado b7 para sétima menor e 7 para sétima maior, daí pode ocorrer uma confusão já que “convencionou-se historicamente na linguagem das cifras que um 7 significa sétima menor” (BENEVENUTO, 2013, p. 28, grifo no original). Daí a necessidade de a sétima maior ser especificada na cifra em suas variações: Maj7, 7M ou 7+.

Em seu livro, Almada faz uma ressalva sobre as adaptações estilísticas que o músico deve estar atento no uso da Harmonia Funcional. Uma vez que esta harmonia, em sua aplicação inicial, era direcionada ao estudo do jazz, é mister não incorrer em transgressões harmônicas em gêneros brasileiros para não descaracterizá-los. O exemplo mais recorrente desta inadequação estilística é o uso excessivo de sétimas e tensões nas tríades e rearmônizações que possam descaracterizar a sonoridade do gênero.

Quanto ao antigo problema da padronização das cifras, o sucesso das diversas propostas existentes depende de um grande número de condições inter-relacionadas. Em relação a esta questão, os autores citados reconhecem que o mercado musical se auto regulamentará a longuíssimo prazo.

Conclusões

A trajetória investigada ao longo deste estudo revela que a harmonia funcional aplicada à música popular não representa uma ruptura com a tradição teórica ocidental, mas a continuidade de um processo histórico que tem suas raízes na tradição contrapontística renascentista, passa pela formulação funcional de Hugo Riemann e por seus desdobramentos ao longo do século XX. No campo da música popular, esse percurso culmina na abordagem pragmática difundida pela Berklee College of Music. Nesse contexto, Joseph Schillinger emerge como uma figura paradoxal: ao mesmo tempo central e marginalizada.

A pesquisa demonstrou que Schillinger, apesar de ter sido progressivamente apagado da narrativa institucional da Berklee e da historiografia da educação musical, exerceu influência decisiva na formulação do modelo pedagógico que viria a se tornar referência mundial no ensino da música popular. Sua abordagem matemática e interdisciplinar, embora criticada por seus contemporâneos como mecânica ou pseudocientífica, antecipou procedimentos analíticos e composicionais que, alguns resquícios, permanecem incorporados ao currículo contemporâneo da instituição — ainda que, muitas vezes, desvinculados de sua autoria. A adaptação realizada por Lawrence Berk, ao transpor os princípios do *Schillinger System* para o contexto do jazz e da música comercial, não apenas viabilizou a estruturação de um corpo teórico, mas também estabeleceu as bases de um sistema pedagógico capaz de atender às demandas de um mercado musical em constante transformação e crescimento.

A análise das características específicas da harmonia funcional empregada na música popular — como o uso de cifras, a classificação de tensões, a sistematização dos modos, as substituições harmônicas e os procedimentos de rearmônização — evidencia que esse sistema constitui uma ferramenta analítica e criativa eficaz. A compreensão funcional das progressões harmônicas, em vez do reconhecimento isolado dos acordes, capacita o músico a transpor com destreza, reinterpretar e criar com fluência em diferentes contextos tonais e estilísticos.

Conclui-se que a demanda por este aprendizado permanece em contínua expansão. A harmonia funcional, em sua vertente voltada à música popular, apresenta finalidade eminentemente prática para as atividades de composição,

análise, arranjo, *performance* e improvisação. Uma vez dominados seus fundamentos, o músico torna-se capaz de realizar análise funcional em tempo real, inclusive diante de repertório desconhecido, reconhecendo a função dos acordes e das progressões harmônicas durante a execução. A compreensão da funcionalidade dos encadeamentos harmônicos por meio dessa análise imediata orienta o intérprete na escolha dos campos harmônicos mais adequados e contribui para o desenvolvimento da fluência improvisatória.

Assim, mais do que um sistema de regras ou um conjunto de prescrições técnicas, a harmonia funcional aplicada à música popular revela-se como um campo de conhecimento em contínua evolução, no qual tradição e inovação, intuição e sistematização se entrelaçam. Sua permanência e expansão com a crescente demanda por seu ensino e pela diversidade de contextos nos quais é empregada — atestam sua vitalidade e sua capacidade de responder às necessidades formativas do músico contemporâneo.

Referências

ADOUR, Fabio. *Sobre Harmonia - Uma Proposta de Perfil Conceitual*. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2014.

ALMADA, Carlos. *Harmonia Funcional*. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

ALMADA, Carlos. *Funcionalidade Harmônica em Música Popular*. Campinas: Editora Unicamp, 2025.

ARDEN, Jeremy. *Focussing the Musical Imagination: Exploring in Composition the Ideas and Techniques of Joseph Schillinger*, unpublished Ph.D dissertation, Department of Music, City University, London, 1996.

BENEVENUTO, Sergio. *O Mapa dos Acordes*. Rio de Janeiro: Editório, 2013.

BRODSKY, Warren. *Joseph Schillinger (1895-1943): Music Science Promethean*. American Music, Vol. 21, No. 1 (Spring, 2003), pp. 45-73. University of Illinois Press, EUA.

CHEDIAK, Almir. *Dicionário de Acordes cifrados: harmonia aplicada à música popular*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1984.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e Improvisação I: 70 músicas harmonizadas e analisadas, violão, guitarra, baixo, teclado*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

COSTA, Mark. *A Forgotten Pedagogy: The Schillinger System of Music Composition Through the Teachings of Richard Benda*. Dissertação (Mestrado em Música). Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney, Australia, 2010.

DITULLIO, Phillip. *Joseph Schillinger: Ressurecting a Musical Visionary*. Contemporary Music Review, 30(2), p.187-190, 2011.

<https://doi.org/10.1080/07494467.2011.636205>

FUX, Johann Joseph. *The Study of Counterpoint from Gradus ad Parnassum*. Trad. e ed. Alfred Mann; trad. brasileira Jamary Oliveira. 3. ed. New York; London: W. W. Norton, 1971.

GANC, David. *Improvisação e interpretação na obra autoral de Nivaldo Ornelas*. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

GUEST, Ian. *Arranjo vols. 1, 2 & 3*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

GUEST, Ian. *Harmonia Método Prático vols. 1 e 2*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

HINDEMITH, Paul. *The Craft of Musical Composition*, Book I: Theoretical Part. Reino Unido: Associated Music Publishers, 1945.

HINDEMITH, Paul. *Curso Condensado de Harmonia Tradicional* (trad. Souza Lima). Brasil, Irmãos Vitale, 1949.

JOBIM, Paulo (coord.). *Cancioneiro Jobim*. Arranjos para piano / coordenação Paulo Jobim... et al.; Rio de Janeiro: Jobim Music: Casa da Palavra, 2000.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Harmonia Funcional* – Introdução à teoria das funções harmônicas. São Paulo, Ricordi Brasileira S.A., 1986.

KUTNO, Isidoro. *Harmonia Funcional*, Módulos 1 a 6. Rio de Janeiro: Musiarte, 1987.

NETTLES, Barrie. *Harmony 1, 2 & 3*. Boston, Massachusetts, USA: Berklee Press Publications, 1987.

PALISCA, Claude V. *Introdução* In: ZARLINO, Gioseffo. *The Art of Counterpoint*. Trad. Guy A. Marco e Claude V. Palisca. New Haven; London: Yale University Press, 1968.

PEREIRA, Marcos. *Cadernos de Harmonia 1, 2 & 3*. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2011.

PISTON, Walter. *Harmony*. Reino Unido, W. W. Norton & Co., Incorporated, 1941.

QUIST, Ned. *Toward a Reconstruction of the Legacy of Joseph Schillinger*. Notes, vol. 58 no. 4, p. 765-786. Project MUSE, 2002. <https://dx.doi.org/10.1353/not.2002.0092>.

RIEMANN, Hugo. *Harmony Simplified* or The Theory of Tonal Functions of chords. London, UK: Augener's Edition, 1895.

SASLAW, Janna. *WEBER, (Jacob) Gottfried*. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2007.

SCHILLINGER, Frances. *Joseph Schillinger: a memoir*. New York: Da Capo Press, 1976.

SCHILLINGER, Joseph. *The Schillinger System of Musical Composition*. New York: Carl Fischer, 1946.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

SCHOENBERG, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. New York, USA: W.W. Norton & Company, Inc, 1954/1969.

ULANOWSKY, Alex. *Harmony 4*. Boston, Massachusetts, USA: Berklee Press Publications, 1988.

WHITE, Harry. *FUX, Johann Joseph*. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2007.

ZARLINO, Gioseffo. *The Art of Counterpoint*, part three of *Le Institutione Harmoniche* (Orig. 1558). Trad. Guy A. Marco e Claude V. Palisca. New Haven and London: Yale University Press, 1968.

SITES CONSULTADOS

BERKLEE. TheSchillinger/BerkleeConnection,

disponível em: www.berklee.edu/bt/122/connection.html. Acesso em 23/11/2014.

BERKLEE Factbook. Disponível em:

https://www.berklee.edu/sites/default/files/2026-02/2025-2026%20Berklee%20Factbook_2.pdf?fv=sog01h7H 2026. Acesso em 29/03/2026.

BERKLEE. *Reharmonization Dial*. Disponível em: <https://archives.berklee.edu/digital-exhibits/reharmonization-dial/interactive> 2025. Acesso em 30/03/2026.

ARDEN, Jeremy. <https://www.jeremyarden.com/theschillingerschoolofmusic>. Acesso em 04/04/2026.

NEW YORK Times. Schillinger dead; composer, teacher, 24/03/1943. Disponível em: https://archives.berklee.edu/_flysystem/fedora/2022-11/127_originalFile.pdf acesso em 30/03/2026.

RECEBIDO EM: 20 mai. 2026

APROVADO EM: 14 jul. 2026
