

Apontamentos acerca da construção de uma teoria harmônica *pós-tonal*

Antenor Ferreira Corrêa (ECA-USP)
antenoferreira@yahoo.com.br

Resumo: Reflexão sobre os meios que permitem a elaboração de teorias harmônicas pós-tonais, avaliando quais dados sustentam estas propostas, fundamentada nos entendimentos de NATTIEZ (1984), sobretudo na sua sugestão dos princípios de base, isto é, as premissas necessárias para edificação de uma teoria sobre harmonia tonal. A partir desta fundamentação, verifico a possibilidade e pertinência da transposição desses princípios para a orbe pós-tonal.

Palavras-chave: harmonia; pós-tonalismo; teoria harmônica; música do século XX.

Inquiries about a *post-tonal* harmony systematization

Abstract: Study on the identification of procedures and means by which a post-tonal harmonic theory could be elaborated, and the facts that support these means. Some basic principles, presented by NATTIEZ (1984) as fundamental premises for any harmonic tonal theory, served as a theoretical reference for this discussion and to verifying the application of those principles to a post-tonal framework.

Key-words: harmony; post-tonality; theory of harmony; twentieth-century music.

Introdução

A harmonia em si e por si não se valida, ela só tem seus aspectos comunicativo e significativo valorados se estiver amparada por uma teoria harmônica que organize e torne inteligíveis os fenômenos harmônicos por ela contemplados. Entende-se por teoria uma proposição para o funcionamento, organização e ordenação das relações existentes nos fatos observados. Nesse sentido, uma teoria da harmonia, ao propor um modelo de ordem para o relacionamento sonoro, é que possibilita a compreensão dos chamados fatos harmônicos e permite que o entendimento dessas relações seja transmitido. Uma análise harmônica é uma comparação do fato constatado com o modelo que determinada teoria sugere.

O *musicólogo* alemão MARTIN VOGEL (cf. NATTIEZ, 1984, p.245), ao analisar o acorde de *Tristão*, tido por muitos como um divisor de águas dentro da harmonia tonal, concluiu que a crise da harmonia romântica é, na realidade, uma crise da teoria harmônica. Essa crise teórica foi gerada quando, num dado momento, as teorias da harmonia não forneceram ferramentas para a devida compreensão dos procedimentos adotados pelos compositores e não mais deram conta da prática vigente. Essa crise tem como maior sintoma a diversidade de critérios adotados na análise harmônica do referido acorde de *Tristão* (VOGEL dedica 163 páginas ao relato das várias análises realizadas por diversos teóricos sobre esse acorde).

Deparar com a produção imediatamente posterior à prática comum¹ (aqui denominada *pantonal*) causou, além de estranhamento, uma inquietação em alguns teóricos que se impuseram as

¹ Termo cunhado por PISTON (no seu livro *Harmony*, de 1941) que entende a existência de uma espécie de paradigma norteador da conduta harmônica dos compositores do período, *grosso modo*, compreendido entre 1722, com a edição do primeiro álbum de prelúdios e fugas do *Cravo bem Temperado* de BACH, e 1883, ano da morte de WAGNER.

seguintes indagações: Que “acordes” são esses? Como essas notas se relacionam? Propuseram, então, maneiras para organizar esse material musical que se lhes apresentava, construindo novos modelos teóricos. Uma primeira questão suscitada é: existiu algum método comum para criação desses modelos?

JEAN-JACQUES NATTIEZ, no verbete Harmonia da *Enciclopédia Einaudi*, ao analisar livros sobre esse tema (contudo, trabalhando sobre o repertório da prática comum), concluiu que a harmonia só se viabiliza através de uma teoria, estabelecendo que “não existem fenômenos harmônicos em si, estes só são acessíveis enquanto objeto de um *processo de simbolização*, que os organiza e os torna inteligíveis” (NATTIEZ, 1984, p.245). Entende-se por processo de simbolização o uso convencional da harmonia, uso este viabilizado por meio de sistematizações teóricas, como tratados, compêndios, manuais, etc.

Opiniões atuais, ao preconizarem o fim da Harmonia no século XX², parecem evidenciar a constatação de NATTIEZ pois apontam para a inexistência de uma teoria harmônica que explique o funcionamento das relações entre os aglomerados sonoros postos em jogo no discurso musical pantonal. Por outro lado, a afirmação de NATTIEZ suscita também a seguinte questão: a ausência desta teorização é decorrência da não intencionalidade harmônica por parte dos compositores?

A partir destas idéias, permitem-se duas considerações: (1) se uma proposição teórica deve basear-se na intenção ou na conduta pretendida e/ou adotada pelo compositor, isto é, estar alicerçada sobre critérios poéticos, pode-se afirmar que a ausência de intenção harmônica inviabilizará uma construção teórica. Poder-se-ia, então, supor que as entidades acórdicas porventura utilizadas em composições *pós-tonais* foram concebidas intuitivamente, escolhidas exclusivamente pelas qualidades sonoras singulares que possuem. Elas refletiriam, portanto, opções particulares e subjetivas do compositor. Reciprocamente, a ausência de um grande sistema (como foi o sistema tonal³) impede uma prática comum entre compositores, pelo fato desse processo constituir-se de um mecanismo dialético: a teoria gera a obra que gerou a teoria. Desse modo, não havendo sistema(s) não há obras para nele serem sistematizadas. (2) Contudo, ao observar que as mesmas entidades acórdicas durante o desenrolar musical apresentam características similares de construção (como, por exemplo, a não repetição de notas; o uso de durações distintas entre entidades, qual quebra a sensação de passo harmônico; a utilização, quase que exclusiva, de dissonâncias), abre-se uma possibilidade para sistematização e posterior teorização dessa conduta. Essa teorização engendraria, mesmo que a *posteriori*, a compreensão de um pensamento harmônico subjacente ou intrínseco ao discurso musical.

Não se exclui, evidentemente, com essas duas considerações, a existência do plano estésico ou da recepção, no qual a organização dos fenômenos sonoros e suas atribuições de ordem

² Por exemplo: “a era propriamente harmônica da música européia ocidental terminou” (BOULEZ, 1995, p.255); ou: “os aspectos mais significativos da harmonia do século XX (se de fato harmonia é ainda um termo apropriado) incluem, primeiramente, seu declínio em importância como fator composicional” (DAHLHAUS, 1980, p.182); e “a harmonia, que em boa parte da música do século XX é regulada somente por regras restritivas (instruções sobre o que evitar), tornou-se mais intratável e menos significativa” (DAHLHAUS, *loc. cit.*).

³ Vale aqui uma das definições de sistema tonal: “conjunto de regras repertoriado em uma cultura” (SEKEFF, 1996, p.97-98).

ficam a cargo dos mecanismos estruturadores da percepção. Recorde-se que, de acordo com a Teoria da Gestalt, os fenômenos abandonados a si mesmos não geram o caos pois a percepção lhes confere uma organização. Um caso exemplar da organização pela percepção é a fruição de obras aleatórias. As obras realizadas por meio de procedimentos aleatórios não possuem uma forma ou estruturação formal *a priori*, são decorrentes dos mais variados artifícios composicionais que vão desde o sorteio de alturas e durações até as famosas moedas do I Ching, usadas por CAGE. Essas obras, entretanto, não são percebidas como desorganizadas ou caóticas pois nossos mecanismos perceptivos encarregam-se de atribuir-lhes uma ordem. Apesar desta característica, à estruturação pela percepção corresponde um caráter subjetivo, diferindo do que aqui se pretende, que é a verificação da possibilidade de uma sistematização objetiva da prática harmônica resultante da análise direta das obras musicais. Esta sistematização é possibilitada pelo caráter normativo intrínseco às *poiéticas*, sistematização não pertinente a uma abordagem *estésica*. Compartilha-se, aqui, da opinião de DAHLHAUS (cf. 1983, p.8) de que uma teoria pode ser pré-condição (é necessário que haja um sistema teórico que norteie a realização de uma análise), objetivo e, também, resultado de análises musicais (quando um modelo teórico é obtido pelas deduções efetivadas a partir da análise direta das obras).

Prosseguindo com suas análises, NATTIEZ, após considerar as propostas teóricas logradas para a prática comum, incumbe-se da tarefa de tentar entender os mecanismos que permitem a um dado musicólogo propor o que diz. Sugere, então, isolar os princípios a partir dos quais é possível elaborar um discurso sobre harmonia e chega às constatações enumeradas e consideradas a seguir, que servirão, dentro dos propósitos almejados neste trabalho, como parâmetros de comparação com as sistematizações realizadas para as composições *pós-tonais*. Pretende-se, assim, avaliar em que medida os critérios sustentadores de uma teoria harmônica tonal podem ser transportados para a orbe *pós-tonal*. Serão abordados quatro aspectos extraídos do trabalho de NATTIEZ: entidades harmônicas, duração, modelo de referência e princípio transcendente. Recorde-se, novamente, que NATTIEZ não se referiu ao repertório *pós-tonal*. Seus entendimentos baseiam-se em obras e teorias da prática comum.

Entidades Harmônicas

“Não existe teoria harmônica sem o reconhecimento e a identificação de entidades harmônicas” (NATTIEZ, p.246)⁴.

Deduz-se da afirmação de NATTIEZ que a mera intencionalidade harmônica implícita em linhas melódicas não possibilita o reconhecimento exato dos acordes que suportam essas linhas. Entendimentos como o de BUSONI (1965, p.33): “a melodia contém em si uma harmonia latente” devem ser relativizados. Para a exatidão do contexto harmônico o acorde que suporta uma linha melódica deverá estar escrito. Modernamente esta constatação justifica-se plenamente, principalmente ao se considerar o artifício das *pesagens harmônicas*⁵. Observe-se, como

⁴ Por tratar-se de uma única fonte (verbete “Harmonia” da *Enciclopédia Einaudi*), a partir de agora serão indicados somente os número das páginas correspondentes às respectivas citações de NATTIEZ.

⁵ O termo *pesagens harmônicas* é tomado de empréstimo e utilizado com o mesmo sentido que o emprega seu autor, FLORIVALDO MENEZES FILHO (cf. 2002, p.277). A expressão foi possivelmente inspirada no termo alemão *gewichtsverhältnisse* (relações de peso), muito usado no *Harmonielehre* de SCHOENBERG.

exemplificação, que a linha melódica do *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de DEBUSSY (Ex. 1), poderia ser harmonizada com o acorde de $C\#m$, sugerido pela armadura de clave. No entanto, a mesma melodia é harmonizada de três maneiras distintas. DEBUSSY vale-se do artifício da pesagem harmônica e atribui em cada uma das harmonizações um peso à nota $C\#$, configurando esta, ora como sétima maior do acorde de D (compasso 11), ora como 13^a de um acorde de E (compasso 26), ou mesmo como oitava de um acorde de Eb (compasso 87) quando a melodia é transposta.

The image displays three musical staves from Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune*. The first staff (top) shows a melodic line in G major with a C# note. The second staff (middle) shows the same melodic line with a different harmonic treatment, where the C# note is part of a different chord. The third staff (bottom) shows the melodic line transposed, with the C# note now being the octave of a different chord. The staves are labeled with measures 11, 26, and 87, indicating the specific points where these different harmonic treatments occur.

Ex. 1: DEBUSSY, *Prélude à l'après-midi d'un faune*.
Distintos pesos harmônicos atribuídos à nota $C\#$

Este artifício pode ser adequado, inclusive, para linhas melódicas cujo sentido harmônico esteja fortemente implícito. O fragmento seguinte, motivo da Invenção a Duas Vozes em C , de BACH, é apontado por LESTER como possuidor da propriedade de estabelecer imediatamente a tônica e, pela condução melódica tonal, a harmonia (cf. LESTER, 1989, p.3). Esse senso harmônico, entretanto, pode ser destituído valendo-se das referidas relações de peso. No Ex. 2 esse motivo é harmonizado com duas sucessões distintas de acordes. Em cada uma delas, as notas da linha melódica configuram-se de maneiras diferentes em decorrência da harmonia que as suporta, direcionando-se para Gm (a) e para Bb (b). Estes exemplos corroboram a afirmação de NATTIEZ, pois a sucessão de acordes neles utilizada não poderia ser suposta se as mesmas não estivessem explicitadas.

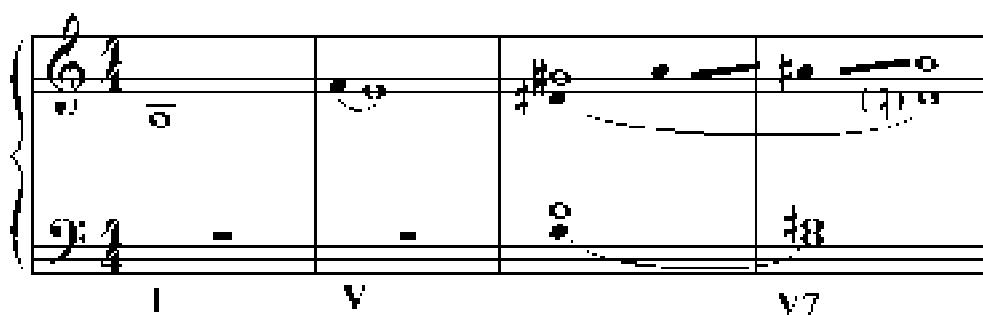
The image displays two musical staves for Bach's *Invention for Two Voices n.º 1*. The first staff (a) shows a melodic motif in C major with a specific harmonic treatment. The second staff (b) shows the same melodic motif with a different harmonic treatment. The staves are labeled with measures 1, 2, 3, 4, and 5, indicating the specific points where these different harmonic treatments occur. The chords are labeled as Gm7, Bb7, F7, A7, and Gm7 for staff (a), and Dm7, Gm7, Cm7, Fm7, and Bb7 for staff (b).

Ex. 2: BACH, *Invenção a Duas Vozes n.º 1*. Motivo re-harmonizado

Duração

“Para que uma configuração sonora seja reconhecida como acorde, é necessário que possua uma certa duração” (NATTIEZ, p.246).

O caso exemplar desta afirmação, e ponto de discórdia entre muitos analistas, é o acorde de *Tristão*. Este só pode ser entendido enquanto acorde por possuir uma duração que permite e induz o ouvinte a fixar-se em suas características próprias, em sua sonoridade peculiar, e não ser interpretado como antecipação do acorde de dominante (contendo notas a serem resolvidas como apojeturas). O Ex. 3 ilustra a constatação da importância do fator temporal reproduzindo a análise de CHAILLEY, proponente da interpretação do acorde de *Tristão* como constituído de apojeturas e notas de passagem longamente dilatadas no tempo (cf. NATTIEZ, 1984, p. 247-248). No exemplo, as notas pretas representam apojeturas (F, D#) ou notas de passagem (A, A#) e as brancas notas reais do acorde, tendo a tonalidade de *Am* subentendida.



Ex. 3: Apojeturas no acorde de *Tristão* segundo análise de CHAILLEY

A importância da duração também pode ser verificada no emprego da *harmonia estática*, que pode ser criada por meio de dois procedimentos básicos relacionados a fatores temporais. O primeiro é a reiteração de aglomerados sonoros ou a aplicação de longas durações a eventos sonoros, de modo a atrair atenção sobre eles próprios. A idéia é fazer com que estes se estabeleçam enquanto focos semânticos principais, desvinculados, mesmo momentaneamente, do contexto harmônico imediato. Talvez o exemplo mais contundente desse procedimento esteja no último movimento da *Quinta Sinfonia* de BEETHOVEN (compassos 134-154), no qual um pedal de dominante (a nota G) é sustentado por 21 compassos. Nos nove últimos compassos deste trecho, o acorde de dominante é reiterado. Com a harmonia estacionada, o primeiro plano do discurso musical recai sobre a insistente célula rítmica presente na passagem. O procedimento faz com que a sensação de tensão causada por essa dominante seja “diluída” e não se sinta mais a necessidade de sua resolução no acorde de tônica.

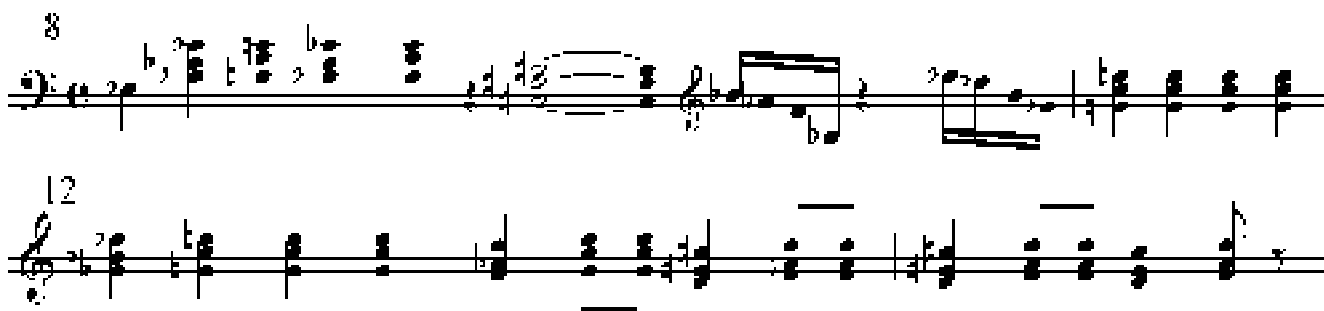
Outra exemplificação de reiteração é demonstrada no Ex. 4, a terceira das quatorze *Bagatelas* para piano de BARTÓK. Trata-se de uma textura típica de melodia acompanhada. A célula rítmica do acompanhamento é composta por um pequeno *cluster* abrangendo o intervalo de terça maior (G – B). As notas compreendidas no interior deste intervalo, no entanto, são dispostas em sequência formando uma quiáltera de cinco notas repetida durante toda a peça (24 compassos, sendo o último um *rallentando* escrito que conserva as mesmas notas da quintina). A qualidade dissonante ou aspereza desse mini *cluster* é dissipada durante a execução, não afetando a linha melódica. Isso acontece devido à característica da percepção em desligar-se

dos eventos redundantes, focando atenção nos acontecimentos que apresentam novas informações. Tipo de efeito notadamente explorado em composições minimalistas.



Ex. 4: BARTÓK, *Bagatella n.º 3* para piano (compassos 3-5)

O segundo procedimento para a criação de harmonia estática é impor uma grande movimentação aos eventos sonoros, inseridos em andamento rápido, de tal forma que o ouvinte fique impedido de fixar-se na progressão e/ou configuração harmônica deles, e de concebê-los em um determinado contexto harmônico. O Ex. 5, também de BARTÓK, demonstra o uso de uma série de tríades convencionais. A rápida movimentação destas entidades, porém, não permite que o contexto ou a região tonal sejam estabelecidos perceptivelmente.



Ex. 5: BARTÓK, *Bagatella n.º 2* para piano (acordes extraídos dos compassos 8-14)

Constata-se, com as diferentes formas de manipulação temporal observadas nesses exemplos, a pertinência da proposição de NATTIEZ ao atribuir à duração e, por conseguinte, ao elemento tempo, papel primordial na consolidação harmônica, em função da atuação direta desse elemento nos mecanismos de percepção e cognição. Talvez compor não seja só esculpir o tempo, mas é inegável a preponderância desse parâmetro no processo composicional.

Modelo de referência

“Para que uma configuração possa ser descrita como um acorde, é necessário defini-la a partir do *stock taxionômico dos acordes*, proposto por uma teoria harmônica” (NATTIEZ, p.248).

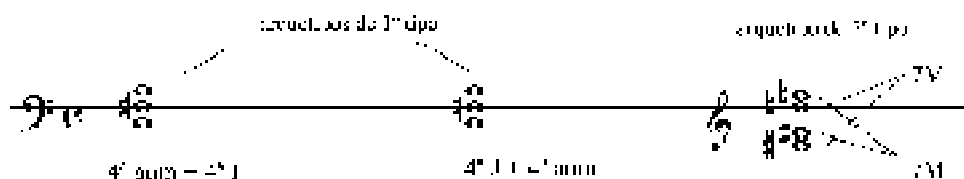
Entende-se que uma teoria deva estabelecer ou fornecer modelos de configurações que permitam a comparação dos acordes apreciados no discurso musical. Para cada entidade verificada em uma obra deve corresponder um padrão de referência na teoria. Neste sentido, uma análise harmônica é uma classificação dos dados constatados, reportados e comparados com os modelos de referência, segundo determinada hierarquia que a teoria harmônica fornece. Isto levou NATTIEZ a concluir que: “A análise harmônica define um acorde privilegiando um certo número de variáveis, em função do peso que lhes é concedido pela teoria de referência” (NATTIEZ, p.249).

As teorias harmônicas funcionais da prática comum, dentro da taxionomia apontada por NATTIEZ, identificam e estabelecem, além da estrutura, a função do acorde. A partir dessas, outras variáveis são visadas:

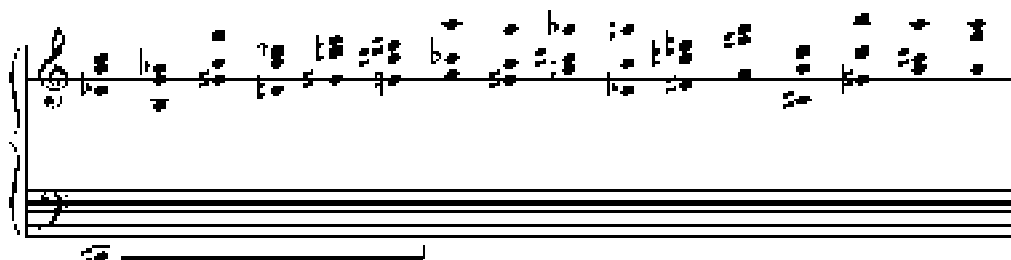
- a) o grau da escala sobre o qual é construído o acorde;
- b) a fundamental do acorde, indicando, assim, se este encontra-se invertido;
- c) as notas integrantes, isto é, notas pertencentes à entidade ou de caráter ornamental, como apojaturas, retardos, alterações, adições (subdominante com sexta e quinta, por exemplo);
- d) a tonalidade da passagem em que se encontra o acorde.

O repertório pantonal vale-se de novas formações acórdicas que não se enquadram nessa taxionomia. Esta falta de enquadramento decorre, em grande parte, da perda de referencialidade (ausência de modelos na teoria para os quais possam ser reportadas as entidades envolvidas), e da impossibilidade de verificação das variáveis descritas acima. Essa perda de referencialidade é causada pela inserção de cromatismos na harmonia de base diatônica, pelo uso de acordes sem fundamentais, por acordes construídos por superposições de intervalos que não os de terça, ou mesmo pela refuncionalização de acordes conhecidos.

Alguns autores já sugeriram designações para essas novas formações não possuidoras de classificação no antigo sistema de superposições de intervalos de terça, mas que, com frequência, se fazem presentes na produção musical pantonal. Contam-se, entre algumas das designações observadas, os termos entidade harmônica, agregado complexo, entidade acórdica e verticalidade. MENEZES nomeia essas formações de *entidades harmônicas arquetípicas* ou *arquétipos harmônicos* (cf. MENEZES, 2002, p.314). Entende-se por formação arquetípica, ou arquétipo, um aglomerado sonoro possuidor de uma configuração intervalar não repertoriada nos modelos harmônicos tradicionais, cuja identidade seja passível de reconhecimento perceptual, dado o seu uso reiterado por parte do(s) compositor(es). Alguns desses arquétipos são mostrados a seguir (Ex. 6a e 6b) valendo-se de formações utilizadas por WEBERN (cf. MENEZES, 2002, p. 113-127). O arquétipo terça-sétima (Ex. 6b) é uma proposição minha baseada no vasto uso feito desta configuração por WEBERN. Constitui-se da junção dos intervalos de terça (maior ou menor) e de sétima (na sua maioria sétima maior), com suas respectivas inversões.



Ex. 6a: Arquétipos de WEBERN

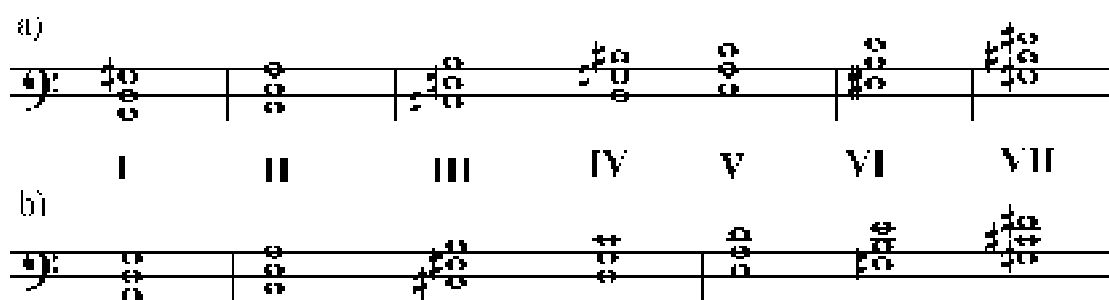


Ex. 6b: WEBERN, *Cinco peças para quarteto de cordas*, Op. 5, n.º 3 (variações do arquétipo de terça-sétima)

Dois autores lograram a edificação de um rol de entidades acórdicas empregadas, sobretudo, na música *pós-tonal*. O compositor checo ALOIS HÁBA constrói e cataloga 621 formações, partindo de 581 escalas cromáticas, também, edificadas por ele. HÁBA (cf. 1984, p.116-134) entende que esse processo baseia-se na centralidade tonal cromática. O compositor belga HENRY POUSSER, valendo-se do artifício matemático da análise combinatória, realiza um inventário de várias formações arquetípicas, num processo por ele denominado *redes harmônicas*.

Outros, desde SCHOENBERG, erigiram sistemas por superposições de intervalos de quartas e de segundas. No entanto, estes sistemas não forneceram uma nova nomenclatura para os aglomerados acórdicos, mas valem-se de designações por graus (acorde de quartas sobre o I grau, por exemplo) semelhantes àquelas em voga na prática comum. A construção de acordes por intervalos de quartas ou segundas sobre uma escala gera um campo harmônico que permite a instituição dos graus desses acordes (Ex. 7) o que, em tese, estabeleceria o estoque taxionômico reivindicado nas considerações de NATTIEZ. Estas configurações, contudo, são abstraídas de funcionalidade (no sentido tradicional, *riemanniano* do termo, comentado adiante).

SCHOENBERG exemplifica, no seu livro *Harmonia*, encadeamentos de acordes por quartas em ambiente híbrido, isto é, harmonias por terças e por quartas em um mesmo contexto, movimentando os acordes de quartas por semitons ou graus conjuntos chegando em acordes de terças. Embora afirmasse ter usado os acordes por quartas com sentido harmônico, SCHOENBERG não propôs um nome específico para estas formações, dizia poder tratar-se de “representantes de uma dominante” (SCHOENBERG, 2001, p.556) o que denotaria sua possível função. Entretanto, em seus exemplos essas formações aparecem como acordes de passagem, não pertencentes a uma tonalidade específica, evocam um tipo de acorde *vagante* [*vagierender akkord*]. HÁBA (cf. 1984, p.26) considera os acordes por quartas como estáveis, não carecendo de resolução. Deste modo, destitui a direcionalidade implícita na resolução das tensões do acorde de dominante. Vale ressaltar que HÁBA fez uso exclusivo de superposições de intervalos de quartas justas.



Ex. 7: Campo harmônico formado por superposições de intervalos de quarta:

a) construído sobre as notas da escala de A;

b) constituído da superposição exclusiva de intervalos de quartas justas.



Ex. 8: Cadências com acordes de quartas construídos sobre os graus da escala de A

Constata-se que a criação desses sistemas por superposição de quartas ou de segundas fornece um modelo para a estrutura básica dos acordes, donde se pode deduzir suas notas integrantes e os graus sobre os quais foram construídos. Porém, a fundamental dos acordes constituídos pela superposição de quartas justas não poderá ser indicada indubitavelmente, pois quaisquer notas de suas formações podem exercer o papel da fundamental. PERSICHETTI (cf. 1961, p.94) assinala que nesses casos esta verificação será feita analisando-se a linha melódica do trecho em questão. É necessário considerar o contexto musical para definir a fundamental dessas formações.

Nota-se que da sobreposição de quartas justas são obtidas três escalas distintas (A, D e G no Ex. 7b), o que levou HÁBA a afirmar que “os acordes por quartas poderiam ser eleitos como ponto de partida para a politonalidade” (HÁBA, 1984, p.29). A tonalidade poderá também ser deduzida se essas harmonias por quartas estiverem presentes em ambiente triádico, como no procedimento adotado por SCHOENBERG mencionado anteriormente. A definição da função, no entanto, é bem mais problemática. Considera-se como funcional a relação harmônica dos acordes para com o centro tonal, proposição de RIEMANN que, a partir dela, designou as três funções básicas (T, D, SD) e suas respectivas relativas e anti-relativas (Tr, Ta, Dr, Da, SDr, SDa), lembrando, também, que estas funções estabeleceram-se por meio do uso feito desses acordes durante, pelo menos, 171⁶ anos de prática musical. Poder-se-ia simplesmente atribuir aos acordes constituídos por diferentes superposições intervalares, que não de terça, funções equivalentes àquelas do sistema tradicional? Ao acorde construído sobre o I grau (Ex. 7a) composto de quarta justa + quarta aumentada, corresponderia a função de tônica? Os efeitos de tensão e resolução encontrados em uma cadência tradicional II – V – I (Sr – D – T) seriam obtidos com esses acordes de quartas (ver Ex. 8)? Ou ter-se-ia que esperar mais 171 anos de uso dessas novas harmonias para que os mecanismos de percepção forneçam sensações análogas às obtidas com as funções tonais?

A busca de resposta a essas questões evidencia um aspecto importante de muitas das tentativas de teorização da prática harmônica *pós-tonal*: as premissas que fundamentam as novas sistematizações harmônicas são semelhantes àquelas da prática comum. Um exemplo disto é o procedimento de resolução da tensão que, dentre outros fatores, comporta o conceito de dissonância. Os acordes por quartas demandam a existência de outra funcionalidade, pois a mera atribuição das antigas funções, identificadas pela correspondência (duvidosa) aos graus da escala, vai de encontro ao que a percepção informa. Não basta apenas batizar um acorde de tônica (supondo-se que esta função implique em um estado ou ponto de repouso no discurso musical), é preciso que esse acorde não apresente tensões ou instabilidade (qualidade não apresentada na superposição quarta justa + quarta aumentada).

Esta problemática ‘teoria-fato-contexto’ foi descrita por NATTIEZ, ao referir-se à harmonia clássico-romântica, da seguinte maneira: “o reconhecimento de entidades harmônicas, a partir da classificação adotada pelo musicólogo, não tem sentido, a não ser integrada numa descrição estilística combinatória de todos os constituintes da substância musical” (NATTIEZ, p.261). A partir desta afirmação, pergunta-se: é possível depreender da análise todas as variáveis

⁶ Tempo decorrido entre as publicações do *Traité de l'harmonie réduit à ses principes naturels* (1722) de RAMEAU e do *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde* (1893) de RIEMANN.

necessárias para a explicação do funcionamento da harmonia? Para uma teoria edificada a partir da classificação de dados resultante de um processo analítico a resposta deverá ser, necessariamente, sim. Segundo NATTIEZ, verifica-se que uma análise possibilita ou pretende descrever:

- o que o compositor propõe – “ponto de vista *poiético*” pois corresponde às “estratégias de produção” (NATTIEZ, p.258) adotadas pelo compositor;
- o que o ouvinte percebe – “ponto de vista *estésico*, tenta dar conta da maneira como os fenômenos são percebidos” (NATTIEZ, p.258);
- a correspondência com as determinações de uma teoria – “ponto de vista *neutro*” (NATTIEZ, p.258)⁷.

Obviamente, o ponto de vista *neutro* exige a existência prévia da teoria. Contudo, o que se torna pertinente para as deduções baseadas em análise, é a integração do ponto de vista *estésico* ao *poiético* pois, como considerado acima na discussão acerca das sobreposição de quartas, o aspecto perceptivo pode impossibilitar a adoção de uma analogia direta dos critérios da prática comum com os procedimentos harmônicos *pós-tonais*. A estruturação de uma teoria harmônica deverá ser balizada pela percepção, principalmente no tocante às funções harmônicas.

Essa digressão a respeito dos modelos de referência e da nomenclatura adotada pelas teorias harmônicas conduz a uma importante reflexão apresentada por DAHLHAUS, quando considera a relação da análise musical com a teoria. Ao tratar de análises do tipo descritiva, ou seja, análises taxionômicas ou tautológicas, DAHLHAUS aponta para a inutilidade delas, argumentando que elas revelam muito acerca da teoria e quase nada a respeito da obra. Segundo ele, não basta apenas isolar (abstrair de elementos rítmicos, por exemplo) e enumerar os acordes, outrossim, é preciso que o caráter individual da estrutura harmônica (e suas relações) seja “expressamente demonstrado e articulado por uma interpretação da análise: *uma análise de segunda ordem*” (1983, p.9. Grifo meu). De outro modo, as análises tornar-se-ão meras aplicações de nomenclaturas ou rotulações “que não dizem nada pois são inobjetivas [*aimless*]” (*ibid.*, p.9). Se as entidades contempladas na superfície musical, via procedimentos analíticos, são consideradas como fatos ou dados empíricos, deve então haver uma interpretação desses dados, tarefa a cargo da análise de segunda ordem, preconizada por DAHLHAUS. Esta indicaria o *modus operandi*, a maneira organizacional, a forma de articulação e de relacionamento desses fatos. Uma questão a ser considerada nessa análise seria, por exemplo, o que permite a WEBERN alternar seus arquétipos com outros aglomerados sonoros não inventariados? Qual a lógica, ou psicológica, subjacente a essas progressões acórdicas? Junte-se a toda essa discussão o questionamento de SCHOENBERG a respeito da harmonia poder ser considerada como ciência ou mesmo teoria. Para ele, estas ocupam-se da descoberta de leis que contemplam e explicam todos os fenômenos. Não existe, porém, totalidade nas leis artísticas, “estas compõem-se, sobretudo, de exceções!” (SCHOENBERG, 2001, p.46). Conclui, assim, que a harmonia trata-se de um “sistema de representação dos acontecimentos” (*Ibid.*, p.451). Aliás, interessante notar que essa discussão é travada por SCHOENBERG desde o primeiro capítulo de sua obra, cujo título apresenta a indagação: “Teoria ou sistema expositivo?”.

Levando-se em conta esses embates, é possível concluir que somente uma taxionomia não fornece os fundamentos necessários para a edificação de uma teoria harmônica, porque só a

⁷ A terminologia *poiético*, *estésico* e *neutro* é de autoria de JEAN MOLINO (Cf. *O Fato Musical*, p. 111-164).

comparação dos fatos harmônicos com o estoque classificatório de uma teoria não demonstra o tipo de relação e o processo organizacional da harmonia. “Os modelos de referência, por si sós, não implicam nos mesmos instrumentos de decisão” (NATTIEZ, p.261). A importância não está no modelo em si, descrito pela teoria, mas no uso que o compositor faz das entidades harmônicas. Desta assertiva poder-se-ia indagar: esse uso é irremediavelmente pessoal ou é norteado por algum princípio comum? A indagação conduz à próxima consideração de NATTIEZ.

Princípio transcendente

“A maior parte das teorias harmônicas baseia-se num princípio transcendente, que se pretende válido para todo o período tonal” (NATTIEZ p.,266).

Poder-se-ia remontar até o século VI a.C., com os filósofos de Mileto, a atitude explicativa do universo por meio de um princípio gerador. ARISTÓTELES denominava-os de fisiólogos [*physiologo*], estudiosos da *physis* (fonte originária, processo de surgimento e de desenvolvimento). Com intuito de elaborar suas cosmogonias filosóficas (conhecimento do que produz ou gera a ordem universal) esses filósofos elegiam premissas sobre as quais baseavam seus entendimentos. O monismo corporalista, isto é, a diversidade das coisas existentes provindo de uma única *physis* corpórea, é uma dessas premissas. A busca por um princípio originário da ordem conduziu PITAGORAS à experiência com o monocórdio, donde deduziu as relações de ressonância natural. O caráter científico legado pelo pitagorismo encontrou desdobramentos em ZARLINO, que retomou os experimentos com o monocórdio. Os escritos de ZARLINO, por sua vez, serviram de base para o tratado de RAMEAU. É possível verificar que o sistema de ressonância natural, ou série harmônica, serviu de fundamento para um grande número de livros de harmonia e propiciou bases para determinar os conceitos de consonância e dissonância. A necessidade do balizamento teórico em um princípio da natureza fez com que, ao longo da história, a série harmônica se constituísse em *lei natural*, alicerce das teorias que pretendiam explicar os fenômenos harmônicos. SCHOENBERG, em 1911, fundamenta seu entendimento de consonância e vários aspectos do seu livro nessa concepção. E para justificar a existência das manifestações artísticas, vai além, admitindo a existência de toda a arte como imitação da natureza. Segundo ele, a natureza é imitada pela música na reprodução linear (melodia) e simultânea (harmonia) dos parciais harmônicos do som: “se a escala é a imitação do som horizontalmente, em sucessão, os acordes são a imitação vertical” (SCHOENBERG, 2001, p.67). Voltando à citação de NATTIEZ, compreende-se que a maior parte das teorias harmônicas também elege um princípio de base e julga-o válido para a explicação do funcionamento global da harmonia de todo o período da prática comum, independentemente das variações estilísticas trazidas pelos compositores. Mais adiante afirma:

O conhecimento desses princípios transcendentais é fundamental para explicar em detalhe as análises ou as decisões apresentadas pelos autores de tratados: face a uma determinada análise é necessário remontar não somente à teoria de referência, mas também ao princípio transcendente dessa teoria ..., princípio donde deriva um certo número de conseqüências (NATTIEZ, p.257).

Basicamente, os teóricos da prática comum valem-se de quatro princípios transcendentais: a série harmônica ou sistema natural de ressonância, a escala, a superposição de intervalos de terças para construção dos acordes e o ciclo das quintas. Esses princípios possibilitariam a dedução da formação e constituição dos acordes, bem como de seu modo de

relacionamento e organização no sistema harmônico tonal. Poder-se-ia explicar essas deduções da seguinte maneira: o sistema de ressonância natural fornece a série dos parciais harmônicos; estes, condensados no interior de uma oitava, configuram-se enquanto padrões escalares; a superposição de intervalos de terças sobre as notas da escala engendram os acordes e o respectivo campo harmônico; as relações entre estes acordes são guiadas pelo ciclo das quintas, que indicam as regiões tonais próximas ou afastadas; a movimentação linear dos sons da escala pode ocasionar sobreposições de notas estranhas aos acordes, ou seja, dissonâncias; a resolução destas dissonâncias é responsável por conferir direcionalidade ao fluxo harmônico.

Uma primeira inquietação que se apresenta, à luz destas considerações, refere-se à eleição dos intervalos de terças para a constituição dos acordes. A explicação de DAHLHAUS para esta primazia advém de seus estudos sobre as origens da tonalidade harmônica. Ele entende, junto com outros musicólogos e teóricos, que a tonalidade melódica, precedente da harmônica, é o ponto de partida para investigações dos desdobramentos que se deram sobre a evolução da harmonia. Assim sendo, os estudos sobre o princípio de construção dos acordes devem remontar à tonalidade melódica medieval. De acordo com DAHLHAUS, esse princípio

. . . repousa na observação de que, tanto nas melodias sacras quanto seculares da Idade Média, uma primeira seção - na qual tônica, terça, quinta e, algumas vezes, sétima ($D - F - A - C$ ou $G - B - D - F$) apareciam como notas principais e suas segundas inferiores ($C - E - G - B$ ou $F - A - C - E$) como notas subsidiárias - era geralmente seguida por uma segunda seção na qual esta situação era revertida. Conseqüentemente, parece razoável propor uma fórmula para as estruturas melódicas modais da seguinte maneira: um campo harmônico [key] é composto de dois níveis de terças, (1º) tônica, terça, quinta e sétima ($D - F - A - C$) e (2º) nota adjacente, terça adjacente, quinta adjacente e sétima adjacente ($C - E - G - B$), por meio do qual as notas adjacentes funcionariam (a) como notas subsidiárias nas seções principais ou (b) como notas principais nas seções subsidiárias (DAHLHAUS, 1980, p.53).

A atribuição de uma origem melódica para a superposição de terças na constituição dos acordes é, também, analisada por HÁBA, que sugere ser esta configuração decorrência do uso simultâneo de três escalas (modos) gregas: “a voz inferior forma a escala lídia (C); a voz intermediária constitui a dórica ($E - F - G - A - B - C - D - E$) e a voz superior a hipofrigia ($G - A - B - C - D - E - F - G$), de acordo com a respectiva nomenclatura grega das escalas” (HÁBA, 1979, p.30). O Ex. 9 traduz esta idéia em notação musical, apresentando esses três modos nas formas isolada e superposta.

modo lídio modo dórico modo hipofrígio



superposição dos 3 modos



Ex. 9: suposta formação de acordes pela superposição de modos gregos

Há quem sugira (como CHAILLEY, por exemplo) que as notas agregadas ao som fundamental obedeceram a uma ordem de aparição correspondente aos intervalos da série harmônica. Dessa maneira, ao canto monódico medieval agregaram-se os intervalos de oitava e, posteriormente, o de quinta, originando o *organum*. Mais adiante, o intervalo de terça foi admitido, e assim sucessivamente, acompanhando a respectiva seqüência de aparição dos intervalos da série harmônica. O acolhimento da terça deu-se, aproximadamente, em concomitância com o período de transição da polifonia para a harmonia (entendida, nesse ponto, no seu sentido mais estrito, vertical). Esta, ao incorporar o intervalo de terça, estaria em concordância com uma orientação natural. Essa proposta, todavia, encontra acentuada rejeição e contestação entre outros tratadistas (por exemplo, KOEHLIN no seu *Traité de l'harmonie* de 1930), os quais entendem haver apenas uma semelhança entre o movimento dos harmônicos e sua aceitação no decorrer da história da música, não implicando em uma lei geral ou científica (cf. também NATTIEZ, 1984, p.258-260).

As tentativas de explicar objetivamente (sem apelar para critérios estéticos) a eleição arbitrária dos intervalos de terça na consolidação da estrutura acórdica, deixam transparecer a importância do princípio de base adotado pelos teóricos, já que apontam para a existência primeira, quer seja da série harmônica, de um ciclo de terças (como apresentado por DAHLHAUS) ou de uma escala, como geradores da música tonal. A partir dessas premissas, pode-se depreender os conceitos sobre os quais baseia-se a harmonia da prática comum. DAHLHAUS (cf. 1992, p.176-179) aponta cinco deles: acorde; inversão; dissonância; técnica construtiva e relacionamento das notas; tonalidade e campo harmônico. OTTMAN (cf. 1992, p.272) amplia para dez esses conceitos ou relações primárias:

1. tonalidade – a predominância de uma nota como núcleo de atração;
2. sistemas de escalas – tendo como principais as escalas maior e menor;
3. regiões tonais [keys] – determinadas pelo ciclo das quintas, podem estar próximas ou distantes da tônica;
4. acordes – agregados sonoros percebidos como unidades singulares;
5. inversão – retenção da identidade de impressão do acorde mesmo quando a nota fundamental não se encontra na sua voz inferior (mais grave);
6. sucessão de acordes – o relacionamento entre acordes, comumente baseado em progressões de fundamentais movimentando-se, em geral, por ciclo de quintas;
7. sons não harmônicos – notas estranhas à estrutura acórdica (demandam tratamento especial);
8. melodia – construção sonora linear que, na maioria dos casos, relaciona-se estritamente com a estrutura harmônica subjacente. Está vinculada ao contexto idiomático em que se insere (escrita vocal ou instrumental);
9. ritmo – padrões de durações organizados em unidades métricas (compassos), donde derivam as sensações de acento métrico e síncopa;
10. passo ou ritmo harmônico – provocado pela alternância de acordes, geralmente, subordinada à organização métrica das durações.

O intuito, a seguir, é verificar a ocorrência desses conceitos nas propostas teóricas adotadas para o repertório pantonal.

Admitindo-se que a música pantonal não tencionou uma negação pura e simples da tonalidade, mas representou uma continuação ou conseqüência normal da estética anterior (cujo percurso

encontrou procedimentos que acabaram por enfraquecer as bases do sistema tonal, porém trouxe implícito, inclusive no próprio nome, resquícios tonais), pode-se inferir dos conceitos supra citados aqueles que foram transformados ou abolidos.

Na expansão do discurso harmônico, sobretudo no pós-romantismo, foram incorporadas regiões tonais cada vez mais remotas, debilitando a preponderância da tônica enquanto único pólo de atração; a melodia perdeu seu caráter “vocal” e sua subordinação harmônica; ritmo e passo harmônico tornaram-se cada vez mais complexos; as novas escalas (exóticas) utilizadas pelos compositores forneceram novas configurações acórdicas (pois os acordes eram , amiúde, erigidos com as notas das escalas empilhadas em intervalos de terças) que, por sua vez, implicaram em inversões peculiares, formas de relacionamento distintos dos movimentos de fundamentais, funções diferenciadas e novo tratamento da dissonância.

Levando-se em conta estas transformações, uma questão é suscitada: se os conceitos referidos acima são gerados por premissas ou princípios de base, a modificação deles alteraria, conseqüentemente, suas premissas? Na busca de resposta a essa pergunta, vê-se, pela avaliação dos desdobramentos ocorridos sobre o discurso harmônico, que a transformação mais significativa dessas premissas deu-se na configuração do acorde. Entendia-se que a estrutura acórdica advinha dos princípios de base (série harmônica). Destituindo-se a primazia das terças, a série harmônica continuou em seu lugar, mas todos os conceitos descritos acima sofreram retificações. Julga-se, assim, que independentemente da possibilidade de derivação de uma escala a partir dos parciais resultantes de um som fundamental ou do relacionamento por progressões de quintas, a modificação mais contundente, responsável pela crise nas teorias harmônicas, ocorreu na estrutura dos acordes, os quais passaram a não mais encontrar classificação no sistema por sobreposição de intervalos de terças. Essa mudança não questionou a existência, tampouco modificou o modelo da ressonância natural, mas propôs o estabelecimento de novos padrões acórdicos (ou arquétipos) distintos dos anteriores. Estes, por sua vez, demandaram nova(s) maneira(s) de relacionamento.

Conclusão

À guisa de conclusão dessa incursão sobre as considerações de NATTIEZ, a respeito das condições e variáveis viabilizadoras de uma teoria da harmonia tonal e sobre a pertinência da extrapolação desses fatores para uma construção teórica análoga no campo da música pantonal, verifica-se que esta nova estética propicia:

- a identificação de entidades harmônicas, explicitadas na superfície musical (ou plano de frente, valendo-se da terminologia *schenkeriana*);
- a ocorrência de durações que permitem às entidades serem percebidas enquanto acordes;
- a existência de modelos de referência ou de um estoque classificatório destas entidades.

Entretanto, os “princípios transcendentais” de NATTIEZ, supostamente responsáveis pela explicação do funcionamento da harmonia da prática comum – entendidos não pelo seu caráter “natural”, mas pelo que fornecem de meios para a compreensão do relacionamento tonal – não permitem um transporte direto e recíproco para a nova prática. Os conceitos apontados, principalmente os que regiam a constituição e relacionamento dos acordes (como o ciclo das quintas, por exemplo), sofreram modificações. Essas reformulações exigiram a revisão do

conceito de consonância e dissonância, bem como a reavaliação das funções atribuídas a essas entidades recém criadas.

Reafirma-se que uma norma ou princípio de base objetivo, regulador dos mecanismos de conexão harmônica, queda-se ausente quando se intenta explicar o relacionamento acórdico pantonal. A falta desse elemento condicional constitui-se num impedimento para a criação de uma teoria genérica sobre a harmonia *pós-tonal*, pois esta não pode prescindir justamente do elemento explicativo do seu modo organizacional. Isso não quer dizer que não haja parâmetros estruturadores nesse processo. A existência de elementos recorrentes que estabilizam e conferem coerência ao discurso harmônico favorece outras abordagens sistêmicas.

Referências Bibliográficas

- BOULEZ, Pierre. *Apostamentos de Aprendiz*. Tradução Stella Moutinho, Caio Pagano e Lúcia Bazarian. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- BUSONI, Ferruccio. *The Essence of Music – and other papers*. Tradução Rosamund Ley. New York: Dover Publications, 1965.
- DAHLHAUS, Carl. *Analysis and Value Judgment*. Tradução Siegmund Levarie. New York: Pendragon Press, 1983.
- _____. "Harmony". In: SADIE, Stanley (org). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 1980, vol. 8, p.175-188.
- _____. "Tonality". In: SADIE, Stanley (org). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 1980, vol. 19, p. 51-55.
- HÁBA, Alois. *Nuevo Tratado de Armonia*. Trad. Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1984.
- LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: Norton, 1989.
- MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. Segunda edição. São Paulo: Ateliê Edit., 2002.
- MOLINO, Jean. "O Fato Musical". In: SEIXO, Maria Alzira (org.). *Semiologia da Música*. Lisboa: Vega Ed., (s.d.), p. 111 – 164. Primeira publicação em francês 1975.
- NATTIEZ, J. Jacques. "Harmonia". In: *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. Volume 3, p. 245 – 271.
- OTTMAN, Robert W. *Advanced harmony: Theory and Practice*. 2ª edição. New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1992.
- PERSICETTI, Vincent. *Twentieth Century Harmony – Creative Aspects and Practice*. New York: W. W. Norton & Company, 1961.
- PISTON, Walter. *Armonía*. Quinta edição (1986) revisada e ampliada por Mark Devoto. Cooper City (EUA): Span Press Universitaria, 1998.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- SEKEFF, Maria de Lourdes. *Curso e dis-curso do sistema musical (tonal)*. São Paulo: Annablume Editora, 1996.

Leitura Recomendada

- BERRY, Wallace. *Strutural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987.
- CARNER, Mosco. *A Study of Twentieth-century Harmony*. V. 2. "Contemporary Harmony". London: Joseph Williams, 1976.
- COSTÈRE, Edmond. *Mort ou Transfigurations de L'Harmonie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.
- DAHLHAUS, Carl. *Estética musical*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1991.
- DALLIN, Leon. *Techniques of Twentieth Century Composition*. 3ª edição. Iowa: WM. C. Brown Company Publishers, 1975.
- GRIFFITHS, Paul. "Serialism". In: SADIE, Stanley (org). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 1980, p. 162-169.
- KOPP, David. "On the function of Function". In: *Music Theory on Line*. Volume 1, n.º 3, 1995.

-
- KOSTKA, Stefan M. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 2ª ed. New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1999.
- KOSTKA, Stefan & PAYNE, Dorothy. *Tonal Harmony – with an Introduction to Twentieth-Century Music*. 4ª ed. Boston: McGraw-Hill Inc., 2000.
- LANSKY, Paul e PERLE, George. "Atonality". In: SADIE, Stanley (org). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 1980, p. 669-673.
- MOTTE, Diether de La. *Armonía*. Trad. Luis R. Haces. Barcelona: Editorial Labor, 1993.
- NATTIEZ, J. Jacques. "Melodia". In: *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. Volume 3, p. 272 – 2297.
- _____. "Tonal/Atonal". In: *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. Volume 3, p. 331 – 356.
- RAHN, John. *Basic atonal theory*. New York: Schirmer Books, 1980.
- RETI, Rudolph R. *Tonality, Atonality, Pantonality – a study of some trends in twentieth century music*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1978.
- SCHENKER, Heinrich. *Harmony*. Tradução Elisabeth Mann Borgese. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- SCHOENBERG, Arnold. *Funciones Estructurales de la Armonia*. Tradução Juan Luis Milán Amat. Barcelona: Labor, 1990.
- _____. "Problems of Harmony". In: *Style and Idea* Ed. Leonard Stein. Berkeley: University of California Press, 1985.
- SHIRLAW, Matthew. *The Theory of Harmony*. New York: Da Capo Press, 1969.
- WILSON, Paul. *The Music of Béla Bartók*. New Haven: Yale University Press, 1992.

Antenor Ferreira é doutorando em composição pela ECA-USP. Mestre em música pelo Programa de Pós-Graduação do IA-Unesp. Bacharel em Composição e Regência pelo Instituto de Artes da Unesp. Percussionista, Chefe de Naípe, da Orquestra Sinfônica Municipal de Santos.