UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FRANCISCO ZMEKHOL NASCIMENTO DE OLIVEIRA

**Tonalidade e seus desvios:
reconhecimento e elaboração composicional de relações funcionais em
meio a procedimentos harmônicos não funcionais**

São Paulo

2018

FRANCISCO ZMEKHOL NASCIMENTO DE OLIVEIRA

**Tonalidade e seus desvios:
reconhecimento e elaboração composicional de relações funcionais em
meio a procedimentos harmônicos não funcionais**

(Versão corrigida)

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Música.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical

Orientador: Prof. Dr. Silvio Ferraz de Mello Filho

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Oliveira, Francisco Zmekhol Nascimento de
Tonalidade e seus desvios: reconhecimento e elaboração
composicional de relações funcionais em meio a procedimentos
harmônicos não funcionais / Francisco Zmekhol Nascimento de
Oliveira ; orientador, Silvio Ferraz de Mello Filho. -- São
Paulo, 2018.
250 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música -
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Tonalidade expandida 2. Composição musical 3. Arnold
Schoenberg 4. Emancipação da dissonância 5. Dissonância
processual I. Mello Filho, Silvio Ferraz de II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

Universidade de São Paulo

Janus

ATA DE DEFESA

Aluno: 27158 - 5902061 - 1 / Página 1 de 1

Ata de defesa pública de Tese do(a) Senhor(a) Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira no Programa: Música, do(a) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Aos 09 dias do mês de novembro de 2018, no(a) realizou-se a Defesa da Tese do(a) Senhor(a) Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira, apresentada para a obtenção do título de Doutor intitulada:

"Tonalidade e seus desvios: reconhecimento e elaboração composicional de relações funcionais em meio a procedimentos harmônicos não funcionais"

Após declarada aberta a sessão, o(a) Sr(a) Presidente passa a palavra ao candidato para exposição e a seguir aos examinadores para as devidas angústias que se desenvolvem nos termos regimentais. Em seguida, a Comissão Julgadora proclama o resultado:

Nome dos Participantes da Banca	Função	Sigla da CPG	Resultado
Silvio Ferraz Mello Filho	Presidente	ECA - USP	<u>Aprovado</u>
Norton Eloy Dudeque	Titular	UFPR - Externo	<u>Aprovado</u>
Maurício Funck de Bonis	Titular	UNESP - Externo	<u>Aprovado</u>
Adriana Lopes da Cunha Moreira	Titular	ECA - USP	<u>Aprovado</u>
Denise Hortência Lopes Garcia	Suplente	UNICAMP - Externo	<u>Aprovado</u>

Resultado Final: Aprovado

Parecer da Comissão Julgadora *

Eu, _____, lavrei a presente ata, que assino juntamente com os(as) Senhores(as) _____ São Paulo, aos 09 dias do mês de novembro de 2018.

Norton Eloy Dudeque

Maurício Funck de Bonis

Adriana Lopes da Cunha Moreira

Silvio Ferraz Mello Filho
Presidente da Comissão Julgadora

Denise Hortência Lopes Garcia

* O(a) Sr(a) presidente foi nomeado por algum dos membros; o preenchimento do parecer é obrigatório.

A defesa foi homologada pela Comissão de Pós-Graduação em _____ e, portanto, o(a) aluno(a) _____ sus-
ao título de Doutor em Artes obtido no Programa Música - Área de concentração: Processos de Criação Musical.

Presidente da Comissão de Pós-Graduação

Agradecimentos

Agradeço à Fundação Rondônia de Amparo ao Desenvolvimento das Ações Científicas e Tecnológicas e à Pesquisa do Estado de Rondônia.

Agradeço à Fundação Universidade Federal de Rondônia, a meus colegas e alunos na instituição.

Agradeço à Paul Sacher Stiftung, em especial à Sra. Isolde Degen e ao Dr. Simon Obert, por propiciarem meu acesso ao acervo da fundação.

Agradeço a todos os membros da banca, Profa. Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira, Prof. Dr. Maurício Funcia de Bonis, Prof. Dr. José Augusto Mannis, Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque, Profa. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia, Prof. Dr. Tadeu Moraes Taffarello, Prof. Dr. José Henrique Padovani Velloso, Profa. Dra. Silvia Maria Pires Cabrera Berg, Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles, pela disposição, leitura e retorno.

Agradeço aos professores Maurício Funcia de Bonis e Sergio Kafejian Cardoso Franco pela participação na Banca de Qualificação. Seus comentários e questionamentos foram de grande valor ao rumo do trabalho, desde então.

Agradeço aos muitos professores que tive até aqui. Tenho o privilégio de trabalhar com o que amo e sei que isso se deve ao longo histórico de felizes orientações que pude ter: ao Guga Murray, ao João Luiz Rezende Lopes, ao José Ferraz de Toledo Neto, à Denise Garcia, ao Mannis, ao Jônatas Manzolli e ao Silvio, que tem me acompanhado desde antes da graduação e que me orientou na presente tese, a todos agradeço. Que eu possa retribuir por meio de meus alunos o bem que me foi feito por cada um.

Agradeço ao Prof. Dr. Sandro Luiz de Andrade Matas e a toda a equipe de neurologia, reumatologia, enfermagem, fisioterapia – e provavelmente algumas outras – do Hospital São Camilo, pelo extremo cuidado e competência.

Agradeço a todo o amparo que tive, de família e amigos, ao longo desse complexo processo: com muito carinho, agradeço à minha mãe e ao Pedro; ao Gabriel, ao Juliano, ao Felipe, ao

Lucas; a colegas e professores da época de escola; à minha família adquirida do Norte: Alvarez, Mazé, Big, Marcos, Anne, Nonô e uns tantos mais; ao Lira e ao Max; ao Tiago de Mello e ao Thiago Liguori; ao Tadeu, ao Penha, ao Jorge; ao Júnior, ao Edilson. Se eu continuar lembrando, não paro.

Agradeço ao Rooney, meu irmão, companheiro de viagens e pesquisa, espécie de coorientador não oficial deste trabalho.

À *amabilis* Violeta, pelo imenso carinho e compreensão, por dividir comigo a perplexidade perante a vida e à criação.

Quanto mais me debruço – sei que este há de ser o sentimento de muitos colegas meus, estudiosos de música – sobre a obra de homens como Bach, Monteverdi, Schubert, Schumann, Chopin, Mozart, Brahms, Beethoven, Debussy etc. etc., mais pasmo fico com a abismante inteligência e capacidade do homem. Sobre as condições para que esse exercício sem fim seja sequer possível – que micro-variações de pressão se propaguem em ondas, que tenhamos um ouvido capaz de captá-las em detalhe, que tenhamos um cérebro capaz de, de algum modo, conhecê-las, atribuir-lhes algum sentido e encontrar nisso um inusitado deleite, que... que... –, ainda mais espantosas estas são. Hão de se tratar da mesma... força?, sentido?... do mesmo Verbo pelo qual os cupins, nos subsolos do cerrado, se organizam para erguer seus edifícios, pelo qual as mariposas fazem seda e as abelhas, própolis e mel; do Verbo que gera as gotas do orvalho, de cujo ventre procede o gelo e pelo qual opera o princípio de Bernoulli. Senhor, desde a maravilha e da miséria da condição humana, agradeço por poder viver para contemplar o *Logos*.

RESUMO

OLIVEIRA, Francisco Zmekhol Nascimento de. **Tonalidade e seus desvios: reconhecimento e elaboração composicional de relações funcionais em meio a procedimentos harmônicos não funcionais**. 2018. Tese. (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

O amplo abandono da tonalidade funcional no início do séc. XX possibilitou, por um lado, a emergência de uma enorme diversidade de procedimentos e abordagens à composição musical, mas implicou, por outro, na abdicação de possibilidades de estruturação formal propiciadas pela tonalidade, tais como as relações funcionais entre seções formais, a representação de regiões tonais por acordes ou notas, ou a ressignificação harmônica de acordes e notas mediante a modulação. O presente trabalho tem por objetivo propor meios pelos quais se possa conciliar tais possibilidades de estruturação formal a procedimentos e abordagens à composição que, ao menos a princípio, independam da tonalidade funcional. Considerando-se que os resultados composicionais de abordagens alternativas à tonalidade tendam a não manifestar os caracteres morfológicos (tais como a base triádica dos acordes, ou a base diatônica das regiões tonais) tradicionalmente atrelados às possibilidades de estruturação formal em que estamos interessados, colocamo-nos duas principais questões que orientam este trabalho. Primeiramente, investigamos quais seriam os princípios em que estariam fundadas as relações funcionais e, nos históricos fundamentos morfológicos da tonalidade, quais seriam seus aspectos cruciais para a manutenção de tais princípios. Assim, visamos verificar como e em que medida tais fundamentos morfológicos seriam passíveis de flexibilização, ou supridos já por fundamentos mais elementares. Em segundo lugar, amparados sobretudo por Schoenberg e por uma concepção estendida de sua noção de ‘*emancipação da dissonância*’, investigamos o desenvolvimento histórico da tonalidade, visando verificar como uma tonalidade expandida poderia dar subsídio para que agregados harmônicos não concebidos funcionalmente pudessem vir a ser *a posteriori* reportados aos fundamentos da tonalidade funcional. Em meio a esse exame histórico da tonalidade, para além de constataremos a ampla possibilidade de uma identificação de relações funcionais *a posteriori*, verificamos ainda: (1) como uma série de procedimentos composicionais a princípio independentes da tonalidade não apenas emergiram ainda em repertório da tradição tonal, como, por vezes, parecem assumir primazia na elaboração de certos acordes e passagens e; (2) como há, em repertório (exemplificamos com Schubert e Strauss), casos em que acordes ou passagens patentemente concebidos por procedimentos alternativos à tonalidade funcional vêm a assumir funcionalidade e a participar, em termos funcionais, da estruturação formal das obras em que se inserem. Na última parte de nosso trabalho, após argumentarmos que funcionalidades assumidas *a posteriori* tendam a ser ambíguas e dispersas entre si, propomos os meios técnicos pelos quais entendemos: (a) que se possa reconhecer traços de possíveis funcionalidades mesmo em acordes e passagens não concebidos funcionalmente e; (b) como se possa eleger e ressaltar aspectos específicos de tais funcionalidades e elaborá-los composicionalmente, a fim de conceder-lhes participação na estruturação formal das obras em que se insiram. Por fim realizamos relatos composicionais de três peças de minha autoria – duas das quais escritas sobre obras, respectivamente, de Schoenberg e Silvio Ferraz – que exemplifiquem singularmente o tipo de conciliação a que nos propuséramos em nosso objetivo.

Palavras-chave: Tonalidade expandida; Composição musical; Arnold Schoenberg; Emancipação da dissonância; Dissonância processual.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Francisco Zmekhol Nascimento de. **Tonality and its diversions: recognition and compositional development of functional relations amidst non-functional harmonic procedures.** 2018. Thesis. (Doctoral degree in Music) – School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2018.

The vast abandonment of functional tonality within the first decade of the 20th century has favored the emergence of various new approaches to musical composition. On the other hand, it has also implied in abdicating some possibilities of formal structuring propitiated by tonality itself, such as relating functionally different parts of a piece, representing tonal regions through single chords, or changing the harmonic meaning of chords and notes through modulation. The aim of this work is to offer means of conciliating such possibilities of formal structuring with compositional procedures which would be independent of functional tonality. Taking into consideration that the compositional results of alternative approaches to tonality such as the above mentioned tend to suppress morphological fundamentals (such as the triadic basis of chords, or the diatonic basis of tonal regions) which are traditionally linked to the possibilities of formal structuring that interests us in this thesis, we have set two primary questions which guide this research. Firstly, we have investigated upon which principles functional relations would be founded and, within the historical, morphological fundamentals of tonality, which are the key aspects for the preservation of such principles. Therefore, this research pursues to verify how and to what extent such morphological fundamentals might be susceptible to flexibilization, or even suppressed due to being founded upon more elementary fundamentals. Secondly, supported mostly by Schoenberg and by an extended concept of “emancipation of the dissonance”, we have investigated the historical development of tonality, aiming to verify by what means a tonality extended to the point it was when abandoned could give subsidy for harmonic aggregates which had not been conceived functionally to become *a posteriori* reported to the fundamentals of functional tonality. Amidst this historical examination of tonality, beyond concluding that it would be vastly feasible to recognize functional relations *a posteriori*, we have verified: (1) how a series of compositional procedures initially independent of tonality did not only emerge within tonal-functional repertoire, but also, at times, seem to take precedence over the elaboration of certain chords and passages and; (2) that there would be instances in repertoire (exemplified within this thesis with Schubert and Strauss) in which chords or passages which seem to have been conceived with procedures alternative to functional tonality are not only imbued with more specific functionalities, but also get to participate, in functional terms, in the formal structuring of the work they are inserted in. In the final part of this thesis, after arguing that functionalities only to be recognized *a posteriori* tend to be ambiguous and divergent from one another, we propose technical means to enable: (a) to recognize, *a posteriori*, features of possible functionalities even within chords and passages which had not been conceived functionally and; (b) to elect and accentuate specific aspects of such functionalities *a posteriori* in order to compositionally develop them and to confer to them participation in the formal structuring of the works in which they are to be inserted. Finally, we have reported the compositional process of three pieces I have written during this research – two of which written upon works by Schoenberg and Silvio Ferraz, respectively – which are meant to exemplify the type of conciliation we have proposed as the main objective of this thesis.

Key-words: Extended tonality; Musical composition; Arnold Schoenberg; Emancipation of the dissonance; Procedural dissonance.

SUMÁRIO

Prefácio	–
Parte I	p. 1
I. 1. Introdução	p. 2
I. 2. Sobre os fundamentos da tonalidade funcional	p. 10
I. 2. 1. Tonalidade e centralidade	p. 11
I. 2. 2. Dissonância, resolução e teleologia	p. 16
I. 2. 3. Tonalidade, funcionalidade e hierarquia	p. 22
Parte II	p. 30
II. 1. Cromatismo	p. 33
II. 2. Modulações e cadências ampliadas	p. 42
II. 3. Acordes errantes	p. 49
II. 4. Dissonância e emancipação	p. 56
II. 4. 1. A ‘emancipação da dissonância’ segundo Schoenberg	p. 56
II. 4. 2. Exame da noção schoenberguiana de ‘emancipação da dissonância’	p. 60
II. 4. 3. Conceituação estendida de ‘dissonância’ e de ‘emancipação’	p. 65
II. 4. 4. Emergência das <i>dissonâncias processuais</i>	p. 73
II. 5. Abandono ou renúncia à tonalidade	p. 92
Parte III	p. 115
III. 1. Participação da integração funcional na estruturação formal de obras	p. 116
III. 2. Funcionalidade ‘difusa’	p. 122
III. 3. Representação de centralidades locais por diatonismo	p. 128
III. 4. Relações funcionais entre centralidades ‘difusas’	p. 146
III. 5. Relatos composicionais	p. 163
III. 5. 1. <i>de mariposas e teares (sonata ao Mekong)</i>	p. 164
III. 5. 2. <i>palimpsesto à Calder</i> – sobre o Op. 31 de Schoenberg	p. 178
III. 5. 3. (...) <i>estrada esquecida, nos vales, um vão (...)</i> – sobre o <i>intermezzo I</i> de Silvio Ferraz	p. 194
Apontamentos	p. 212
Partituras anexas	p. 214
Referências	p. 232

Prefácio

Não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas (Deleuze: *Crítica e clínica*, p. 12).

Em meio ao intenso exercício reflexivo com que se inicia *Memórias do subsolo*, de Dostoiévski (1864), seu narrador e protagonista – o “homem do subsolo” – questiona o positivismo cultivado pelos ditos “homens de ação” e em que estariam fundados alguns dos utopistas sociais do séc. XIX. Em especial, frente à crença, por ele identificada em seus interlocutores imaginários, de que, em última instância, a vontade e o livre-arbítrio do homem viriam eventualmente a ser “explicados pela ciência”, “calculados sobre uma folha de papel” em “fórmulas matemáticas” e tabelas, o fictício autor contra-argumenta que haveria ao menos uma vontade do homem que desfaria toda regra: a de “demonstrar a si mesmo que é um homem e não uma tecla”, que sua vida não se reduz à “extração de uma raiz quadrada” e que suas vontades não cabem em uma tabela. Para o homem do subsolo, diante de tudo o que fosse ao homem positivamente bom (“a razão, a honra, a tranquilidade, o bem estar”...), este “inventaria a destruição e o caos, inventaria diferentes sofrimentos” a fim, simplesmente, de afirmar ser um homem (e não uma tecla):

Se me disserdes que tudo isso também se pode calcular (...), vou responder-vos que o homem se tornará louco intencionalmente, para não ter razão e insistir no que é seu!

(...)

– Eh, senhores, como é que se pode ter, no caso, sua própria vontade, quando se trata de uma tabela e da aritmética, quando está em movimento apenas o dois e dois são quatro? Dois e dois são quatro mesmo sem a minha vontade. Acontece porventura uma vontade própria deste tipo?! (2000[1864], pp. 44-5, trad. Boris Schnaiderman).

A maneira como o fictício autor de Dostoiévski compreende o homem, bem como a identificação, de sua parte, de um princípio de afirmação de vida por meio da própria possibilidade de autodestruição, parecem encontrar em 1911, quase meio século mais tarde, ressonância na maneira como Schoenberg compreende a tonalidade funcional. Se por um lado abundam, na literatura musicológica, concepções (frequentemente distintas entre si) da tonalidade enquanto um sistema fechado; e se tais concepções promovem critérios pelos quais se supõe possível determinar se uma obra é ou não ‘tonal’ – ou ainda, em autores mais flexíveis, se não o é em um sentido “fraco” do termo –; por outro, Schoenberg, ainda que reconhecendo certos aspectos de algumas dentre tais concepções como fundamentos da tonalidade funcional, compreende a tonalidade como aberta e, em uma argumentação

prosopopéica, como necessariamente aberta, em termos bastante semelhantes aos postulados pelo homem do subsolo:

(...) se deve surgir vida, se deve nascer uma obra de arte, então há que interessar-se por esse conflito gerador do movimento. A tonalidade tem que romper com o perigo de perder sua soberania, dar uma oportunidade aos desejos de independência e possibilitar que atuem as aspirações de rebelião, deixá-los obter vitórias, conceder-lhes eventualmente o alargamento de suas fronteiras, pois um dominador apenas sente prazer dominando os vivos; e os vivos querem a rapina (2001[1911], pp. 224-5, trad. Marden Maluf).

Para além de uma tensão constitutiva de obras, em suas individualidades – manifesta, e. g., na contestação formal à centralidade de uma *tônica*, por meio da *modulação* –, Schoenberg parece reconhecer como historicamente inerente à tonalidade sua própria negação: o cromatismo próprio à *sensível*, e. g., embora fundador da tonalidade funcional, seria também um princípio de destruição de sua base diatônica; o princípio de *dissonância*, por sua vez, embora inerente ao próprio acorde (a *dominante* com *sétima*) ao qual Fétis, em 1844, atribuíra o nascimento da ‘*tonalité moderne*’, desafiaria, tanto mais quanto mais exacerbado fosse, a base triádica da tonalidade; a *modulação*, distintiva para Fétis da *tonalité moderne* com relação a práticas e sistemas teóricos precedentes, se por um lado contesta a *tônica* de uma obra ao centralizar provisoriamente um outro acorde, por outro, como defende Schoenberg, afirma, quando do retorno à *tônica* principal, a influência desta sobre a forma.

Sobretudo, em sua concepção aberta da tonalidade, Schoenberg identifica um tipo de mecanismo responsável por seu dinamismo histórico, por meio do qual aquilo que, em outros momentos, fora porventura estranho às práticas composicionais ou aos sistemas teóricos de então passa, em uma nova prática composicional, a integrar a tonalidade, numa espécie de atualização desta. Designando por ‘*emancipação*’ um tal mecanismo, Schoenberg veio a empregar o termo sobretudo para se reportar a uma emergência e a um uso progressivamente mais livre de acordes mais e mais dissonantes, desde a própria *dominante* com *sétima*, atacada sem preparação em Gabrieli ou Monteverdi, aos acordes de *sétima diminuta* não resolvidos em compositores do séc. XVIII e às “dissonâncias mais remotas de Wagner, Strauss, Mussorgsky, Debussy, Mahler, Puccini e Reger”. Mas não poderíamos entender que o princípio da *emancipação* se estenda para além de *acordes* ou *intervalos* e que também *progressões* entre acordes apenas remotamente relacionados, e. g., ou *modulações* cada vez mais súbitas e remotas possam ser entendidas como frutos de processos emancipatórios?; não poderíamos entender, ademais, que as “aspirações de

rebelião” da tonalidade se tenham dado também nas próprias maneiras de se conceber relações harmônicas?; que junto a *dominantes* com *sétima*, *nona*, *décima-terceira*, a acordes *quartais*, ou a *triades aumentadas* com *sétima* e *nona*, e. g., se tenha ‘*emancipado*’ também uma nova maneira de se conceber acordes (no caso, por empilhamento de *terças*, de *quartas*, de *segundas maiores* etc.); que o intenso *cromatismo linear* já de Liszt ou Wagner, que a elaboração de acordes por meio da verticalização de motivos melódicos em *Salome*, de Strauss, ou no Op. 11 de Schoenberg, que a concisa saturação do total cromático no sujeito da *Fuga* do BWV 869 de Bach, na introdução à *Grande Fuga* de Beethoven, ou já no próprio dodecafonismo schoenberguiano etc. seriam, paradoxalmente, uma espécie de afirmação de vida da tonalidade, de sua irredutibilidade a sistematizações e “tabelas”?...

Em especial, frente a seu abandono e à emergência, no séc. XX, de uma enorme variedade de abordagens à composição que se lhe independessem, não poderíamos talvez, ao invés de dá-la por “morta”, como o fizera Webern em 1932, conceber uma tonalidade “subterrânea”, interessada precisamente naquilo que lhe há de escapar?

Parte I

I. 1. Introdução

O abandono ou renúncia à tonalidade funcional em torno de 1908-9 por Schoenberg e seus discípulos, em Viena – e, em relativa sincronia, por Scriabin, na Rússia, Debussy, na França, e Ives, nos EUA –, deixou às práticas composicionais do século XX até a atualidade, de um ponto de vista estritamente técnico, o duplo legado de uma *potência* e de um *problema*.

Por um lado – a *potência* –, não mais responder a certos critérios morfológicos tradicionalmente atrelados à tonalidade – seja quanto à constituição de acordes e às progressões cordais, seja quanto à estruturação formal, rítmica, quanto à orquestração etc. –, nem às demandas técnicas envolvidas, e. g., em estabelecer uma *tônica*, em modular com clareza etc., traz consigo a possibilidade de experimentar ou de assumir radicalmente uma enorme diversidade de procedimentos e abordagens ao domínio das alturas – e, de fato, à composição, de modo geral – alternativos à lógica tonal-funcional. (Em uma formulação do próprio Schoenberg, ainda em 1911, dir-se-ia que a revogação [*Aufhebung*] das “leis [*Gesetze*]” da tonalidade favoreceria um “funcionamento autônomo de outros vínculos”: ver 2001[1911], p. 226, trad. Marden Maluf; cf. 1922[1911], p. 185.) Dentre os muitos exemplos possíveis, manifestações de uma tal potência são evidentes: nas séries dodecafônicas da Segunda Escola de Viena e na subsequente generalização da série na Escola de Darmstadt; nos experimentos de Debussy, Bartók ou Stravinsky com modos antigos, sintéticos e poli modalidades; nos algoritmos generativos de Per Nørgård, com sua *série infinita*, ou de Flo Menezes, com seus *módulos cíclicos*; na subordinação da harmonia a problemas de timbre e orquestração, já nas transcrições de pássaros de Messiaen, mas mais radicalmente no espectralismo de Grisey e Murail; em uma diversidade de práticas composicionais que abdicaram dos próprios critérios de afinação e qualidade espectral requeridos para a articulação da tonalidade, tal como o ilustram a *musique concrète* de Schaeffer, ou as paisagens sonoras de M. Schafer e Luc Ferrari etc.; na primazia do gesto instrumental assumida por Lachenmann; ou ainda em práticas que se tenham voltado precisamente à interação dessa enorme variedade de abordagens e procedimentos, como bem ilustram as obras de Berio, Stockhausen ou Ferneyhough, dentre outros. Por outro lado, muito embora diversos dentre os procedimentos e abordagens supracitados tenham trazido consigo possibilidades formais que lhes fossem próprias – como a serialização de *tempi* e durações de seções formais em Stockhausen, o *processus* espectral, ou os ‘*grids*’ de Ferneyhough –, ainda assim, deve-se reconhecer que um abandono da tonalidade funcional tende a implicar também na abdicção de uma série de possibilidades de estruturação formal por ela propiciadas.

Para Schoenberg, ainda que o compositor tenha, em distintos textos seus, atribuído à “renúncia aos meios tradicionais de estruturação [*Gliederung*]” uma “temporária impossibilidade de construção de formas maiores” quando da escrita de suas primeiras obras ditas “atonais” (ver

1976[1926], p. 213, e; 1950[1941/1948], pp. 105-6), em seu entendimento, tal potencial de estruturação formal propiciado pela tonalidade seria ainda assim redutível a dois princípios elementares, ambos passíveis de se substituir por outros meios, independentes desta. Seriam eles, grosso modo:

(1) a capacidade da tonalidade de propiciar *unidade* ou coesão formal sob a égide de uma *tônica* – ou, mais amplamente, sob a relativa homogeneidade de um material harmônico de base predominantemente triádica e diatônica (ver 2001[1911], p. 69, e; 1976[1934], p. 226-7) – e;

(2) uma “função articuladora [*gliedernde Funktion*]” da tonalidade [*Tonalität*] (*id. ibid.*), em expressa referência à possibilidade de se estabelecer *contraste* [*Gegensatz*] formal por meio da *modulação* – ou, mais amplamente, da menção a, da incursão em (etc.) tonalidades [*Tonarten*]¹ outras que não a principal [*Haupttonart*] de uma obra.

Se, de fato, relações fundadas nesses princípios elementares de *unidade* e *contraste* podem ser estabelecidas por uma diversidade de outros meios – Schoenberg se interessa em especial na elaboração motívica para tanto (ver 1976[1934], pp. 227-9), um dos principais fatores que levaram ao advento da série dodecafônica (ver 1950[1941/1948]) –, por outro lado, pode-se encontrar no próprio repertório de tradição tonal extensa exemplificação da efetivação de possibilidades de estruturação formal mais intimamente atreladas à tonalidade funcional. Ao menos dois tipos de possibilidades formais mais peculiares à tonalidade podem ser já aqui exemplificados:

- Primeiramente, a tonalidade funcional possibilita o estabelecimento, precisamente, de *inter-relações funcionais*, (a) não apenas entre *acordes* – nível ao qual originalmente se reporta a teoria funcional de Riemann –, mas também em maior escala (entre *frases*, ou *seções formais*, e. g., ou mesmo entre *movimentos* de uma obra maior); e (b) não apenas imediatas, mas também à distância.

Um exemplo especialmente claro e abundante, em repertório, de relações funcionais em maior escala e à distância se dá em *Allegros* de sonata, sobretudo em tonalidades *maiores*, em que, via de regra, material originalmente exposto na tonalidade secundária fundada na *dominante* tende a ser, próximo ao fim da obra, recapitulado na tonalidade principal (*tônica*),

1 Por conta de a palavra “tonalidade”, em português, contemplar tanto uma acepção ampla do termo (como na expressão “tonalidade funcional”), como uma acepção mais estreita, em que ela designe uma organização específica de notas em torno de uma *tônica* também específica (como na expressão “tonalidade de *Dó maior*”), quando necessário, empregaremos o termo alemão “*Tonart*” (plural: “*Tonarten*”) para designar a segunda dentre tais acepções.

realizando-se uma espécie de movimento cadencial entre *seções formais*. Ainda uma série de exemplos mais sofisticados podem ser encontrados nas próprias ‘*formas sonata*’ – valendo-nos aqui da expressão empregada por Rosen (1980), a quem nos reportamos nesta breve exemplificação –: que alusões, já próximo ao fim de sonatas, à tonalidade fundada na *subdominante* (ou outras *regiões* mais próximas a esta) tendam a contrabalançar em maior-escala a *dissonância* instalada pela tonalidade secundária de *dominante* e, assim, a fortalecer o senso de *resolução* formal; que seções formais fundadas em *dominantes secundárias* (como é o célebre caso do segundo grupo temático da *Waldstein* de Beethoven, ou da *Sinfonia nº 3* de Brahms, ambas examinadas adiante) tendam também a ser correspondentemente resolvidos, com recapitulações suas (via de regra) nas tonalidades fundadas nas *triades* em que tais *dominantes secundárias* tenderiam a resolver; que o caráter modulatório dos ‘desenvolvimentos’ [*Durchführungen*] intensifique o senso de *dissonância formal* geralmente estabelecido no segundo grupo temático ao opor sua instabilidade tonal à estabilidade da tonalidade principal; entre outros exemplos possíveis. (Todos os exemplos aqui mencionados – bem como os princípios em que tais relações funcionais se fundam – serão melhor examinados adiante, já em nossa exposição, propriamente.)

- Em segundo lugar, a tonalidade funcional propicia que se estabeleçam, de diversas maneiras, relações de *reciprocidade* entre níveis locais (*motivos*, ou *acordes*, e. g.) e níveis mais amplos (*frases*, *seções formais* etc.) de organização harmônica.

Assim: um tema melódico, um motivo, um acorde de morfologia característica etc. podem enfatizar um ponto de articulação formal de uma obra, ao marcarem localmente, e. g., o estabelecimento de uma dada tonalidade secundária, a chegada à cadência final de uma dada seção, o início de um processo modulatório etc. e; reciprocamente, o tema, o motivo, o acorde característico são inflectidos em função de tais articulações formais e das respectivas tonalidades em que eles venham a ocorrer. Um *acorde* pode representar toda uma tonalidade [*Tonart*] secundária, uma *nota* pode representar um *acorde* e; reciprocamente, uma nova tonalidade tende a ressignificar (‘*umdeuten*’, nos termos de Riemann) um *acorde* ou *nota*.

Em especial, é notável que a tonalidade funcional possibilite, no limite, que a própria *nota*, em sua individualidade, venha a ter participação no delineamento formal de uma obra. Assim, o mero acréscimo de uma *sétima* ao que seria uma tríade de *tônica*, e. g., pode frustrar uma cadência final e demandar uma frase suplementar de resolução; e a alteração em meio-tom da última nota de um determinado tema ou motivo pode vir a implicar na modulação a uma tonalidade secundária

(*dissonante*) e, subsequentemente, em uma eventual *resolução* em larga escala desta – i. e., em uma *relação funcional* em larga escala.

Para um exemplo extremo, é interessante examinar o *Finale* da *Sinfonia nº 8*, Op. 93 (1812) de Beethoven, em cujo primeiro tema, *pianissimo*, em *Fá² maior*, interpõe-se, tanto na exposição (cp. 17, Ex. 1), como na recapitulação (cp. 178), um *dó# fortissimo*, dobrado em oitavas, mas de função harmônica não explicitada. (Tratar-se-ia de fato de um *dó#*, *sensível* de *ré*?; ou quiçá de um *ré bemol*, fundamental da *submediante cromática* de *fá*? Ou... ou...?) Apenas na coda, já entre os compassos 372 a 379 (Ex. 2), que, ao se realizar pela terceira vez tal tema, o *dó# fortissimo* é finalmente relacionado com clareza a tonalidades específicas; sucessivamente, três tonalidades distintas, todas relativamente distantes da tonalidade principal: *Ré bemol maior* (cp. 372-4), *Dó# menor* (cp. 374-6) e *Fá# menor* (cp. 376-9), última tonalidade secundária de fato estabelecida na peça antes do súbito retorno, sem intermediação de qualquer tonalidade subsidiária, a *Fá maior* no cp. 391 (Ex. 3). Assim, podemos entender – como colocado por Rosen, ao examinar tal movimento em *Sonata Forms* (pp. 330-351) –, que essa *uma* nota em *fortissimo* no cp. 17 do movimento teria vindo a “implicar em um clímax trezentos e cinquenta compassos mais tarde” (*op. cit.*, p. 342), bem como em uma modulação imediata, possivelmente inaudita à época, de *Fá# menor* a *Fá maior*.

Ex. 1: Beethoven: Op. 93, *Finale*, cp. 15-18 (redução).

Ex. 2: Beethoven: Op. 93, *Finale*, cp. 372-379 (redução).

2 Ao longo de todo o trabalho, nomes de notas com inicial maiúscula serão empregados para designar *Tonarten* fundadas sobre tais notas. Para designarmos as próprias notas, ou acordes, empregaremos inicial minúscula.

Ex. 3: Beethoven: Op. 93, *Finale*, cp. 389-393 (redução).

O presente trabalho tem por principal objetivo propor meios pelos quais se possa conciliar possibilidades de estruturação formal propiciadas pela tonalidade funcional a procedimentos e abordagens à composição que, ao menos a princípio, independam de uma lógica funcional.

A realização de um tal objetivo implica, de partida, em lidar com um problema de dupla face. Por um lado, as possibilidades de estruturação formal mais peculiares à tonalidade funcional (como o são, e. g., os supracitados casos das *inter-relações funcionais* em maior escala, ou da relação de *reciprocidade* entre níveis locais e níveis mais amplos de organização harmônica) tendem a ser também mais atreladas a esta, em termos tanto lógicos, como morfológicos. A título de exemplo: a condição *sine qua non* para que um *acorde* possa representar uma *Tonart*, ou para que, reciprocamente, um *acorde* ou uma *nota* possam ser ressignificados conforme se insiram em distintas *Tonarten*, há de ser, é evidente, que haja *Tonarten* às quais o *acorde* ou a *nota* se possam reportar, ou pelas quais eles possam ser ressignificados e, ao menos em sua acepção mais estrita, uma *Tonart* há de pressupor uma *tônica*, um diatonismo de base a partir desta, *triádes* fundadas sobre um tal diatonismo etc. Por outro lado, podemos entender (como de princípio colocado) que parte da potência própria a abordagens e procedimentos composicionais que independam da tonalidade funcional consista, precisamente, em que estes possam, no ato da composição, ser conduzidos sem que se responda às demandas lógicas ou morfológicas da tonalidade funcional, o que, no resultado composicional, pode implicar – e frequentemente implica – em que não se estabeleça uma *tônica*, em que a obra ou passagem produzidos não manifestem uma morfologia fundamentalmente triádica, diatônica etc. – i. e., que não se satisfaçam algumas das próprias condições em que estariam tradicionalmente fundadas as possibilidades de estruturação formal em que estamos aqui interessados. Frente a um tal problema, podemos nos colocar algumas questões:

- seriam todos os históricos fundamentos morfológicos da tonalidade funcional necessários, ou igualmente necessários, para que se estabelecessem os tipos de relações formais pelos quais aqui nos interessamos?; ou ao menos alguns dentre tais fundamentos morfológicos seriam dispensáveis, ou passíveis de flexibilização, ou supridos já por outros fundamentos mais elementares etc.?

- assumindo-se, como aqui o fazemos, a tonalidade funcional como historicamente dinâmica, poderíamos entender que, quando de seu abandono no início do séc. XX, a tonalidade estaria já suficientemente expandida para que (a) mesmo agregados harmônicos não concebidos funcionalmente pudessem vir a ser, *a posteriori* e ainda que de maneira remota, reportados aos fundamentos morfológicos da tonalidade e, ainda, para que (b) virtualmente quaisquer agregados passíveis de serem reportados a tais fundamentos morfológicos pudessem vir a ser – uma vez mais, *a posteriori* – postos em relação funcional entre si?;
- seriam tais traços ‘aposteriorísticos’ de funcionalidade passíveis de serem elaborados composicionalmente, a ponto de poderem assumir participação estrutural em uma obra?; ou tenderiam estes a uma demasiada ambiguidade e dispersão para que pudessem sequer assumir alguma proeminência na obra e, quanto mais, convergir em torno de um projeto formal?

É basicamente em função de responder ao problema colocado e às questões por ele suscitadas que se estrutura nossa exposição, até que venhamos, finalmente, a cumprir com o objetivo por nós assumido.

Em um primeiro momento, partiremos de escritos e conceitos de diversos autores (de Fétis e Riemann a Schoenberg, Réti e Rosen) a respeito de e em torno da tonalidade (*‘funcional’*, como aqui o preferimos, ou *‘moderne’*, *‘harmônica’* etc.) para investigarmos tanto os princípios lógicos sobre os quais estariam fundadas as relações harmônicas (mais especificamente, *‘funcionais’*) por ela propiciadas, como as maneiras como seus históricos fundamentos morfológicos (o diatonismo, a *tríade*, o acorde de *sétima* etc.) relacionar-se-iam a tais princípios lógicos. Com isso, temos a dupla intenção de: (a) esclarecermos, de partida, os principais termos e conceitos de que nos valeremos ao longo deste trabalho (tais como *‘funcionalidade’*, *‘dissonância’*, *‘regiões [tonais]’* etc.) e; (b) de ressaltarmos, nos fundamentos morfológicos da tonalidade, o que entendemos ser os aspectos cruciais para uma manutenção das relações harmônicas *funcionais*, o que há de possibilitar, em etapas posteriores do trabalho, (b₁) que melhor compreendamos, por um lado, as específicas maneiras como uma expansão morfológica da tonalidade teria levado a uma dissolução das relações funcionais na virada do séc. XIX ao XX, mas, sobretudo, (b₂) que, quando do efetivo cumprimento de nossos objetivos principais, possamos propor flexibilizações de tais bases morfológicas sem que abdicuemos, propriamente, de uma *funcionalidade* tonal.

Na segunda parte de nosso trabalho, examinaremos o processo histórico de expansão e dissolução da tonalidade funcional tendo, em um tal exame, alguns principais interesses. Primeiramente, (1) estendendo um dos interesses já incipientes na etapa inicial de nossa exposição,

um tal exame há de nos permitir verificar no próprio repertório – e não apenas logicamente – as maneiras como a histórica expansão morfológica da tonalidade teria levado a uma dissolução das relações funcionais. Em segundo lugar, (2) ao examinarmos passagens e obras de Chopin, Wagner, Wolf, Strauss etc., poderemos verificar como uma tonalidade ‘expandida’ ao ponto em que ela estaria na virada do séc. XIX ao XX daria subsídio para que, mesmo em música comumente dita “atonal” – mas que atenda aos mínimos critérios acústicos demandados pela tonalidade funcional –, agregados harmônicos não concebidos funcionalmente pudessem vir a ser, *a posteriori*, (a) reportados aos históricos fundamentos morfológicos da tonalidade e, ademais, (b) inter-relacionados funcionalmente. Além disso, (3) poderemos, ainda nessa segunda parte de nosso trabalho, verificar como o processo histórico de expansão da tonalidade teria envolvido também a emergência, no interior da própria tradição tonal-funcional, de procedimentos composicionais (como, e. g., o *cromatismo linear*, ou a elaboração de acordes por *empilhamento de terças* e outros intervalos, pela verticalização de material melódico etc.) progressivamente mais independentes de uma lógica funcional, de modo a possibilitar que observemos, já em repertório, casos em que: (3a) acordes ou passagens dificilmente concebidos funcionalmente venham, contextualmente, a assumir alguma funcionalidade (ainda que profundamente ambígua) e; – já no início da terceira parte de nosso trabalho – (3b) casos em que acordes ou passagens dificilmente concebidos funcionalmente venham inclusive a assumir participação, em termos funcionais, na estruturação formal das obras em que se inserem.

Na terceira e última parte de nosso trabalho, proporemos os meios técnicos pelos quais entendemos que se possa: (a) grosso modo, reconhecer, mesmo em acordes e passagens não concebidos funcionalmente – ou que, a princípio, não expressem sequer os fundamentos morfológicos da tonalidade funcional –, traços de possíveis *funcionalidades a posteriori* e; considerando que tais traços ‘aposteriorísticos’ de *funcionalidade* tendam de fato a ser – tal como nos indagáramos pouco acima – ambíguos e possivelmente dispersos, (b) como se possa ressaltar aspectos específicos de tais *funcionalidades a posteriori* e elaborá-los composicionalmente, a ponto de que estes possam vir a assumir participação na estruturação formal das obras em que se insiram. Encerraremos nossa exposição com relatos composicionais de três peças – duas das quais escritas sobre obras, respectivamente, de Schoenberg e Silvio Ferraz – que exemplifiquem singularmente o tipo de conciliação a que nos propuséramos em nosso objetivo.

Antes de iniciarmos nossa exposição, dois breves esclarecimentos devem ser feitos. Primeiramente, embora entremos, ao longo deste trabalho, em diversas discussões de natureza teórica – e proponhamos, e. g., conceituações estendidas de ‘*dissonância*’, ‘*emancipação*’, ou ‘*diatonismo*’, ou sustentemos uma concepção fundamentalmente diatônica da tonalidade funcional etc. –, devemos ressaltar que temos sempre em vista um específico objetivo (já acima enunciado) de

cunho técnico-composicional; que é em função de um tal objetivo que conduzimos tais discussões teóricas; e que, assim, não temos a intenção de suplantar quaisquer concepções teóricas alternativas àquelas aqui sustentadas. Também à natureza de nosso objetivo se deve uma não-ortodoxia com relação a quaisquer modelos teóricos específicos, o que se manifesta de maneira mais evidente, e. g., em nosso emprego híbrido de notação e terminologia oriundas de análise harmônica tanto por funções, como por graus. Em segundo lugar, devemos ressaltar que estamos aqui interessados em identificar e elaborar relações funcionais (tanto locais como em maior-escala) sobretudo em um plano lógico, que possam se efetivar sobretudo no ato composicional. Assim, embora busquemos, nas várias composições e intromissões composicionais expostas ao longo do trabalho, conceder relevo a tais relações funcionais, esclarecemos que a eficácia destas na escuta é, ao menos nesta fase de nossa pesquisa, uma preocupação secundária.

I. 2. Sobre os fundamentos da tonalidade funcional

Ao se falar em ‘*tonalidade*’, ou, como preferiremos neste trabalho, ‘*tonalidade funcional*’, há de se levar em conta uma série de fatores que dificultam – e talvez impeçam – uma conceituação sua suficiente e que contemple o vasto e diverso repertório normalmente entendido como ‘tonal’. Primeiramente, com relação estritamente a uma história do próprio termo, o problema maior é, possivelmente, o fato de que se lhe tenha atribuído, na literatura musicológica, uma grande diversidade de definições (algumas das quais tangidas ao longo da exposição que se segue), por vezes profundamente divergentes entre si – e o mesmo se aplica a termos subsidiários à *tonalidade*, tais como ‘*função [harmônica]*’, ou ‘*dissonância*’.

Em segundo lugar, a assunção – tal como a que de partida fizéramos – de que seja inerente ao que venhamos a entender por ‘tonalidade funcional’ seu dinamismo histórico implica não apenas (a) na necessidade de se responder, como supracitado, a práticas composicionais tão diversas como as de D. Scarlatti e Schubert, Corelli e Mahler, ou mesmo, talvez, Monteverdi (ver Fétis: 1867[1844], pp. 165 ff., ou; Chafe: 1992) ou Josquin (ver Lowinsky: 1961, pp. 15 ff.), por um lado, e Schoenberg e seus discípulos (ver, e. g., Schoenberg: 1934 e 1954[1948], ou; Phipps: 1984), por outro; mas, sobretudo, implica também (b) em que qualquer conceituação estrita tenda ou, idealmente, a estar atrelada a um repertório finito e passado – paradoxalmente circunscrevendo a este tal dinamismo histórico –, ou, mais simplesmente, a fadar-se à insuficiência. Desse modo, abdicaremos aqui de propor uma conceituação, propriamente, de ‘*tonalidade funcional*’, para expormos, ao invés disso, o que entendemos ser suas principais propriedades – seus fundamentos morfológicos e seus princípios lógicos. Ademais, ao nos concentrarmos sobre propriedades da tonalidade funcional – e não sobre uma definição sua –, privilegiamos aqui uma abordagem a materiais, obras e práticas musicais que vise, ao invés de molarmente os definir como “tonais”, “atonais”, “pré-tonais” etc., identificar neles – para que venhamos subsequentemente a elaborar composicionalmente – *funcionalidades* possíveis.

Há ainda ao menos um terceiro problema, de cunho etimológico, com o qual deveremos lidar. Partiremos dele em nossa exposição, logo abaixo.

I. 2. 1. Tonalidade e centralidade

Tal como amplamente se sabe, tanto Schoenberg (1922[1921], pp. 487-8; cf. 2001[1921], pp. 558-60, n., trad. Marden Maluf; 1934, pp. 183 ff.), como Berg (1985[1930], pp. 51-63) e Webern (1963[1932], p. 42), em diversos textos e conferências, rejeitaram o termo “atonal” como designante de suas obras pós-1908. Observando-se que “*Ton*”, cognato alemão do francês “*ton*” – de que se originara, com Fétis, o termo ‘*tonalité*’ [*Tonalität*, em alemão] –, significa, em terminologia musical, o próprio som dito “musical” (o som de espectro regular, de fundamental apreensível, passível de se notar musicalmente³), faz-se evidente que o argumento de Schoenberg, em sua recusa de tal adjetivação (então pejorativa), é de cunho etimológico e subentende, assim, um conceito também etimológico (e extremamente abrangente) de *tonalidade* [*Tonalität*] quando o autor escreve, em seu *Tratado de Harmonia* (1922[1921]), que “uma obra musical será sempre necessariamente tonal [*tonal*], ao menos à medida em que, entre um som musical [*Ton*] e outro, se estabeleça uma relação por meio da qual os sons [*Töne*] – justa- ou sobrepostos – resultem em uma sucessão que possa ser entendida como tal” e que, assim, “atonal poderia apenas designar algo que não corresponda plenamente à natureza do som musical [*dem Wesen des Tons*]” (*op. cit.*, p. 487-8, n., trad. nossa; cf. 2001[1921], pp. 558-9, n.).

Em *Tonality in Modern Music* (1962[1958]), Rudolph Réti diverge da conceituação subentendida em Schoenberg ao apontar, também em um argumento de caráter etimológico, que o termo ‘*tonalité*’, como conceituado por Fétis em seu *Traité complet de la théorie et de la pratique de l’harmonie*, de 1844, teria sido “provavelmente escolhido meramente como uma abreviação linguisticamente agradável de *tonicalidade*” (Réti: 1962[1958], p. 25, grifo nosso), i. e.: “um estado musical (...) de acordo com o qual um agrupamento musical é concebido (...) como uma unidade relacionada a, e, por assim dizer, derivada de, um fundamento tonal *central*, a *tônica*” (*id. ibid.*, grifos nossos). (Dahlhaus, em artigo de 1987, p. 62, parece resumir ambas as posições, de Schoenberg e Réti, ao apontar que a expressão “tonalidade” denotaria simplesmente “relações centralizadas entre tons ou relações entre tons, como tais”.)

Se a equivalência entre *tonalidade* e a propriedade, em uma obra ou passagem, de portar um *centro* tonal (“tonicalidade”) propicia, por um lado, uma conceituação do termo que efetivamente o distinga de um estado (tal como idealizado por Schoenberg) em que nenhuma nota fosse sobre-enfatizada a ponto de vir a ser interpretada como uma *tônica* (ver Schoenberg: 1954[1948], p. 105 e 108 e; Webern: 1963[1933], p. 39) – a dita “atonalidade” –; por outro, tal conceito, por si só, faz-se ainda insuficiente para que se distinga o que seria próprio a essa específica tradição musical

3 Valendo-nos desta última propriedade, peculiar ao som dito “musical”, e para evitar confusões decorrentes da multiplicidade de significados que a palavra “tom” porta em português, referir-nos-emos ao “som musical” mais frequentemente pela palavra “nota”.

ocidental dita “tonal”, de uma série de outras práticas que estabeleçam também notas, ou sons *centrais*. Assim, a fim de esclarecer uma tal distinção, torna-se determinante, na exposição de Réti, a própria maneira como um tal centro tonal se estabelece.

Naquilo que Réti designara como ‘*tonalidade melódica*’ (ver 1962[1958], pp. 32-5) – identificável sobretudo com os sistemas modais pré-tonais, ou de outras tradições musicais –, a *centralidade* de uma dada nota seria estabelecida pela enfática recorrência desta (*id.*, pp. 33-4), ou por quaisquer recursos de natureza melódica – como, e. g., o privilégio fraseológico da nota centralizada de iniciar e terminar a obra, ou muitas de suas frases; que a nota centralizada se situe em algum ponto privilegiado do registro, ou se torne eixo de sucessivas ornamentações; que ocorrências da nota centralizada coincidam mais frequentemente com acentos métricos etc.

Ex. 4: Canto judaico, empregado por Réti como exemplo de ‘*tonalidade melódica*’. Adaptado de Réti: 1962[1958], p. 155.

Na forma de tonalidade designada por Réti como ‘*harmônica*’ (*id.*, pp. 25-31) – em boa medida correspondente à *tonalité moderne* de Fétis (1867[1844], pp. 165 ff.)⁴ e mais próxima do conceito de *tonalidade* mais difundido na literatura (ver p. 22, adiante) –, por sua vez, a *tônica* seria estabelecida, em sua concepção, por relações de proximidade inerentes à *série harmônica*:

- “*Verticalmente*”, em suas palavras, “uma nota torna-se tônica [*tonic*; entendemos que o termo mais adequado, no caso, seria ‘*fundamental*’] ao combinar-se com seus parciais harmônicos mais próximos” (1962[1958], p. 26), vindo a formar, assim, uma tríade, ou acorde de sétima, nona etc. cujas demais notas reforcem espectralmente a primeira – argumento este que, embora aparentemente adequado ao tratar de tríades maiores, falha, conforme repetidamente observado na literatura, na explicação a respeito de tríades menores e do emprego também destas como tônicas possíveis –;

⁴ Embora se faça necessário esclarecer aqui que, em nossa compreensão, a ‘*tonalidade harmônica*’ de Réti designa uma *maneira* de estabelecer *centralidade*, ao passo que a ‘*tonalité moderne*’ de Fétis designa uma *prática histórica* caracterizada por tal maneira de estabelecimento da *tônica*.

- “*horizontalmente*”, por sua vez, Réti entende que notas correspondentes aos parciais superiores de uma dada série harmônica tenham uma espécie de tendência “natural” (ver *op. cit.*, p. 28) a progredir rumo à nota correspondente à fundamental da mesma série. Tal tendência seria tão mais forte quanto mais próximos estiverem os harmônicos superiores de tal fundamental e, a isto, o autor atribui a “qualidade de resolução” de progressões do tipo $V \rightarrow I$ (*id.*, pp. 26-7).

Desse modo, Réti, à semelhança de diversos outros autores – uma vez mais, Fétis é a principal referência –, atribui à cadência de tipo $V \rightarrow I$, ou a uma “urgência” da *dominante* em direção à *tônica* (*id.*, p. 27), o principal aspecto que caracterizaria a ‘tonalidade harmônica’, o qual permitiria conectar as práticas composicionais de, e. g., Monteverdi, Bach, Beethoven ou Mahler; e distingui-las, ainda assim, de práticas comumente designadas como “modais” ou “pré-tonais”, “atonais”, “pantonais”, “pós-tonais” etc.

Assumindo-se essa distinção proposta por Réti entre dois tipos de “tonalidade”, algumas propriedades da *centralidade* tonal estabelecida por meio da cadência – i. e., “harmonicamente” – devem ser aqui ressaltadas. Primeiramente, se por um lado a tonalidade dita “melódica” se vale sobretudo da recorrência de alguma dada nota (ou acorde) para que esta se estabeleça como *central* e, portanto, tende a demandar tempo, propriamente, para que isto ocorra; por outro, a tonalidade dita “harmônica”, ao concentrar sobre progressões cordais do tipo $V \rightarrow I$ – e, sobretudo, sobre o acorde de *dominante* – o estabelecimento de seus centros, faz-se mais ágil – no limite, instantânea – tanto para que tais centros se estabeleçam, como para que ocorra a troca destes – i. e., grosso modo, a *modulação*. Nesse sentido, é notável que Fétis, tendo também atribuído a fundação da *tonalité moderne* a uma tendência do acorde de *dominante* (mais especificamente com acréscimo da *sétima*) de progredir em direção à *tônica*, ressalte expressamente esse potencial modulatório – mais do que a *centralidade* em si – propiciado pelo acorde de *dominante* e designe alternativamente tal tipo de tonalidade por “ordem transitônica [*ordre transitonique*]” (1867[1844], pp. 165-6 e 174).

Em segundo lugar, embora Réti tenha associado, respectivamente, as tonalidades ditas “harmônica” e “melódica” a repertórios distintos (cf. *id.*, p. 26, n. 1 e p. 32), entendemos que: uma vez que cada uma destas designe mais propriamente – como já apontado – uma *maneira* pela qual se estabeleçam *centros tonais* e; que boa parte do repertório em que se possa identificar o estabelecimento de *centros tonais* por meio de recursos “harmônicos” seja, ainda assim, em boa medida organizado em termos melódicos; então, mais frequentemente do que não, será identificável neste repertório a participação *também* de recursos de natureza melódica no jogo de estabelecimento, obscurecimento, troca, concorrência etc. de *centros*, de modo que, em nosso entendimento, haja frequentemente interação entre as duas formas de tonalidade em questão. (Para

um exemplo de tal interação, na *Ballade nº 1*, Op. 23 de Chopin, como se vê pelo trecho abaixo reproduzido, a ênfase sobre a tríade de *lá bemol maior* parece estabelecer ‘melodicamente’ *Lá bemol* como centro; a cadência de tipo V→I sobre *sol menor* entre os compassos 8 e 9, contudo, estabelece por meios ‘harmônicos’ *Sol menor* como centro tonal, atribuindo retrospectivamente ao *lá bemol* inicial um caráter de *napolitana*.)

Ex. 5: Chopin: *Ballade nº 1* (1831-5), cp. 1-9.

Finalmente, é sobretudo notável que, sendo a cadência de tipo V→I – e, mais especificamente, a propriedade frequentemente atribuída à *dominante* de tender à *tônica* – comumente entendida como fundamento da tonalidade dita “harmônica”, “moderna”, “funcional” etc., ainda assim, sejam tão frequentemente consideradas como “tonais” – ou “tonais expandidas” (ver Schoenberg: 2004[1948], pp. 99 ff.; Réti, *op. cit.*, p. 38) – obras em que se pareça deliberadamente evitar progressões de tal tipo, ou obras em que, embora abundem *dominantes*, dificilmente se efetive uma cadência perfeita. Tomando-se como exemplo os emblemáticos compassos iniciais do prelúdio de *Tristão e Isolda* (1857-9), embora cada frase de tal passagem se encerre em uma dominante não-resolvida (Ex. 6, abaixo), é virtualmente um consenso em comentários da obra (ver p. 99, adiante) que a passagem tenha por *tônica* a ausente tríade de *lá menor*, com as seguidas *dominantes* não resolvidas, respectivamente fundadas em *mi* (*dominante* de *Lá*), *sol* (*dominante* da *paralela maior* de *Lá menor*) e *si* (*dominante* da *dominante* de *Lá*), antes da cadência deceptiva de *mi dominante* sobre a *submediante fá maior*; na canção inicial do *Dichterliebe* (1840) de Schumann, por sua vez, embora proliferem cadências de tipo V→I, nenhuma destas se dá sobre a *tônica* subentendida de *fá# menor* e, de fato, tal tríade não ocorre sequer uma vez na canção; é em especial surpreendente, por fim, que Réti, no capítulo seguinte a sua exposição a respeito dos dois tipos de tonalidade, mencione expressamente *Salome* – abordada adiante, sobretudo no Cap. II. 5, pp. 100 ff. – e *Elektra*, de Strauss, como “firmemente baseadas na

cadência clássica”, muito embora esta se obscureça, em suas palavras, pelas “séries de acordes de passagem, desvios harmônicos e relações tonais livres entre partes isoladas” (*op. cit.*, p. 38).

Ex. 6: Wagner: *Tristão e Isolda*, prelúdio, cp. 1-11.

Dos exemplos supracitados, podemos deduzir uma oposição – particularmente relevante à sequência de nossa exposição – entre os dois meios em questão de estabelecimento de centros tonais: se, por um lado, o que Réti denomina “tonalidade melódica” estabelece centros tonais por meio da efetiva e *atual* recorrência destes; por outro, na tonalidade dita “harmônica”, o *centro tonal* é passível de estabelecer-se mesmo em sua completa ausência: na tonalidade “harmônica”, é antes a *dominante* – ou, mais abrangentemente, o *dissonante*, conforme proporemos no tópico seguinte – que *aponta* um centro.

I. 2. 2. Dissonância, resolução e teleologia

Semelhantemente ao que ocorre com relação ao termo “tonalidade”, também o par de termos “consonância” e “dissonância” porta uma diversidade de conceituações na literatura musicológica. Em estudo historiográfico de tais termos – *A History of ‘Consonance’ and ‘Dissonance’* (1988) –, James Tenney aponta para cinco principais concepções históricas, na cultura musical ocidental, de tal par conceitual, quatro das quais, em suas palavras, “proximamente relacionadas às [respectivas] práticas musicais dos extensos períodos durante os quais foram as formas predominantes de CDC [‘consonance/dissonance-concept’, i. e., ‘conceito de consonância/dissonância’]” (*op. cit.*, p. 95):

- a primeira destas (‘CDC-1’; *id.*, pp. 9 ff.), associada à era pré-polifônica da música ocidental – desde Pitágoras, séc. VI a.C., até aproximadamente o séc. IX, no entendimento do autor –, entenderia como *consonâncias*, basicamente, intervalos entre notas relacionadas por proporções numéricas simples, “intervalos que fossem *diretamente afináveis*: a quarta justa [4:3], quinta [3:2], oitava [2:1] (...)” (*id.*, p. 95, grifo do autor);
- a segunda concepção (‘CDC-2’; *id.*, pp. 17 ff.), associada à polifonia medieval – entre ca. 900 e início do séc. XIV –, seria por sua vez relacionada a intervalos *simultâneos* e, mais especificamente, “ao grau em que uma diade simultânea soaria [ou não] *como uma única nota*” (*id.*, p. 96, grifo do autor). A princípio – em Hucbald (ca. 900), ou Guido d’Arezzo (ca. 1026-8), e. g. –, os intervalos entendidos como *consonantes*, segundo tal concepção, seriam os mesmos que no CDC-1; ao longo dos séculos XII a XIV, as diades de *terças* e *sextas* viriam a ser gradualmente incluídas na categoria de *consonâncias* – ainda que com diferentes gradações de consonâncias (“perfeitas”, “intermediárias” e “imperfeitas”), bem como de dissonâncias (*idem*) (ver *id.*, p. 109⁵);
- a terceira concepção (‘CDC-3’; *id.*, pp. 39 ff.), associada pelo autor às práticas polifônicas desde a *Ars Nova* (séc. XIV) à *Seconda Pratica* (fim do séc. XVI/ início do XVII) e a prática do baixo-contínuo (séc. XVII), é de cunho *operacional* (*id.*, p. 96) e categoriza *consonâncias* (perfeitas e imperfeitas) e *dissonâncias* em função da manutenção de uma *clareza melódica* (e textual) das linhas constituintes de texturas polifônicas (*id.*, p. 97): grosso modo, *consonâncias* seriam intervalos ou agregados que prescindissem, então, de *resolução* e; *dissonâncias*, intervalos ou agregados que a requeressem;

5 Tenney expõe uma tabela com as classificações dos distintos intervalos em 30 tratados, desde o tratado anônimo *Musica enchiriadis* (séc. IX) a *Le institutioni harmoniche*, de Zarlino (1558).

- a quarta concepção (*'CDC-4'*; *id.*, pp. 65 ff.), por fim – identificada por Tenney inicialmente nos escritos de Rameau, desde o *Tratado de Harmonia* (1722) –, parte do conceito moderno de *triade*, estabelecido no início do séc. XVII, para determinar como *'consonantes'* as *notas* – não mais *intervalos* – constituintes de uma dada triade e; como *'dissonantes'* qualquer nota estranha à triade vigente (*id.*, pp. 96-7). A exemplo da terceira concepção, também aqui se entende que a nota *dissonante* – em oposição à *consonante* – tenda à resolução (*id. ibid.*).

A classificação das categorias de *consonância* e *dissonância*, sobretudo na terceira dentre tais concepções (*CDC-3*), em função da necessidade ou não de resolução é especialmente relevante ao presente trabalho em, ao menos, dois sentidos. Primeiramente, se lembrarmos que, conforme os critérios de contraponto predominantes da segunda metade do séc. XIV ao séc. XVII, os únicos intervalos *consonantes* seriam os intervalos justos de *oitava* e *quinta* – e *quarta*, desde que não estabelecida sobre a voz mais grave de uma textura polifônica –, bem como as *terças*, *sextas* e seus compostos; então se faz claro que os acordes de *terça* e *quinta* ou de *terça* e *sexta* – respectivamente correspondentes às *tríades* modernas (*maiores* ou *menores*) em posição fundamental, ou primeira inversão – seriam os únicos agregados harmônicos com mais de duas classes de altura inteiramente *consonantes*, i. e., que prescindiriam de resolução. Mais do que uma correspondência com o fenômeno natural da *série harmônica* – correspondência esta que, para além de insatisfatória no que tange à *triade menor*, deixa inexplicado o porquê de acordes maiores com acréscimo de *sétima menor*, ou *sétima* e *nona* etc., ocuparem na tonalidade funcional o papel de *dominantes*, não de *tônicas* –, residiria na estabilidade contrapontística das tríades *maior* e *menor* a peculiar vocação destas, na tradição ocidental, para constituírem centralidades *cordais* na tonalidade dita “harmônica” ou “moderna”. No mesmo sentido, a necessidade de resolução atribuída às *dissonâncias* ajudaria a explicar – outros fatores serão abordados pouco adiante – a tendência das *dominantes* com *sétima* à resolução sobre a *tônica*. (Conforme escreve Fétis, *op. cit.*, p. 174, “estes acordes [dissonantes], ao porem em relação o quarto grau, a dominante [i. e., o quinto grau] e o sétimo grau, vieram a caracterizar a nota *sensível*, imprimindo sobre esta a *necessidade de resolução ascendente*” [trad. e grifos nossos].)

Em segundo lugar, embora o *CDC-3* seja especificamente concernente a *intervalos* ou a agregados intervalares, a identificação da *dissonância* com a necessidade de resolução favorece que (a) se estenda, por um lado, a abrangência do que se designe por *'dissonante'* a *tudo aquilo que*, em uma dada prática composicional, *demande resolução* e; (b) que se restrinja, por outro, o que se designe por *'consonante'* somente *àquilo que prescinda completamente de resolução*. Tendo precedentes em Riemann e sobretudo Rosen, assumiremos radicalmente tal identificação entre

dissonância e – se não *necessidade* – *demanda por resolução* como base para o conceito específico de *dissonância* com que operaremos no presente trabalho (ver sobretudo Cap. II. 4. 3., pp. 65-9, adiante).

Em *Die Natur der Harmonik* (1886[1882]), Riemann escreve que “o *único acorde consonante* em qualquer tonalidade [*key*], no senso mais estrito do termo, *é o acorde de tônica* (...), o único que não requer claramente uma progressão posterior” (*op. cit.*, p. 29, grifos do autor). Também Rosen, em seu livro sobre Schoenberg (1975), entende que, em uma obra “tonal”, a tríade de tônica seja a “*única consonância perfeita*” (p. 28) e defende, assim, que “a distância de outras tríades a partir da tônica seja uma relação de *dissonância*” (*id. ibid.*, trad. nossa, grifo do autor). Rosen entende também, em referência ao advento da *tonalidade* “moderna” (cf. *op. cit.*, p. 27), que esta tenha levado a uma extensão do que se faça passível de conceber – agora em termos composicionais – como ‘*dissonante*’: “quando música se tornou triádica por natureza, um novo e poderoso conceito de expressão foi adicionado: à ideia do *intervalo* dissonante [*CDC-I* a 3], juntou-se a ideia da *frase* dissonante, ou da *seção* dissonante” (*id.*, p. 28, grifos nossos), sendo a primeira destas qualquer frase que enfatize – ou que se conclua com – uma *tríade* outra que não a *tônica* e; a segunda, qualquer seção de uma dada obra que provisoriamente estabeleça como *central* uma outra tríade que não sua *tônica* principal – i. e., a *modulação* (*id. ibid.*), frequentemente referida pelo autor como “*dissonância em larga escala*” (*id.*, p. 29; 1997[1972], p. 26).

Partindo (a) da assunção de uma radical identificação entre *dissonância* e *demanda por resolução* e das constatações de que: (b) por tal critério, nas práticas tidas por “tonais”, a *tônica* seja, a rigor, a *única consonância* e; (c) de que o status de ‘*dissonante*’ possa ser expresso em virtualmente qualquer nível de organização harmônica – da *nota* (*CDC-4*), do *intervalo* (*CDC-I* a 3) e do *acorde*, à *frase* ou *região tonal* (Rosen) –; entenderemos então por *dissonância*, neste trabalho, *todo e qualquer desvio da tônica* no contexto da tonalidade funcional. A argumentação que nos leva a tal formulação do conceito de *dissonância* será retomada com maior detalhamento e com exemplificação exaustiva de suas implicações nos capítulos II. 4. 2. e II. 4. 3., no contexto de um exame da noção de *emancipação da dissonância* em Schoenberg. Por ora, contudo, limitamo-nos a ressaltar, dentre tais implicações, os seguintes pontos:

- primeiramente, que, se entendemos como *única consonância*, a rigor, a própria *tônica*, então nenhum *intervalo* será *consonante* por si mesmo, mas apenas contextualmente; por outro lado, no contexto de uma tonalidade triádica, intervalos sincrônicos de *segundas*, *sétimas* ou *trítonos*, e. g., tenderão a ser entendidos como *dissonantes*, não mais por conta de suas relações na série harmônica, mas por não

poderem pertencer a uma tríade pura, passível de ocupar a posição de *tônica*, de *consonância*.

Em relação mais estreita com a argumentação que se segue, devemos ressaltar ainda que:

- se por *dissonância* entendemos o *desvio*, propriamente, então: por ‘*dissonância*’ designaremos as operações, os procedimentos composicionais que *produzem o desvio*. O *produto* de um desvio, por sua vez, será entendido como *dissonante*.

Assim: uma *alteração cromática*, ou a *suspensão* de uma dada nota sobre um novo acorde, e. g., serão designadas ‘*dissonâncias*’, ao passo que a *nota* cromaticamente alterada, ou em suspensão será designada ‘*dissonante*’; semelhantemente, a *modulação*, propriamente, será entendida como ‘*dissonância*’, enquanto a *região tonal* estabelecida por tal modulação será ‘*dissonante*’;

- que, se por *dissonância* entendemos as operações que produzem *desvios* da *tônica*, por *resolução*, inversamente, entenderemos *toda operação de aproximação à tônica*, não se limitando, portanto, à sucessão do *dissonante* ao *consonante*.

O retorno à *tonalidade principal* (se houver), após estabelecimento de uma tonalidade secundária, e. g., será entendido como *resolução*, mesmo antes de uma cadência final sobre a *tríade* (ou *nota*) *central*; a progressão de uma *suspensão* de *quarta* à *terça* de uma *dominante* será igualmente entendida como *resolução*, posto que, ainda que a *dominante* seja, na concepção ora defendida, *dissonante*, haveria em tal progressão uma aproximação à morfologia triádica da *tônica*;

- que, se por *dissonância* entendemos o desvio *da tônica*, então esta, em seus diferentes níveis (sua *tríade*, a *nota* fundamental de tal tríade, a *tonalidade* sobre ela fundada etc.), serve de referência ao *desviado* (i. e., o *dissonante*), de modo que:

- sejam em alguma medida identificáveis no *dissonante* as operações que produziram seu *desvio* – a relativa eficácia da notação convencional de análise harmônica funcional em identificar (ainda que não inequivocamente) funções de acordes, retardos, alterações cromáticas etc., é, ela própria, suficiente evidência para tal constatação –;

- que sejam portanto identificáveis no *dissonante* também as operações que reverteriam tal *desvio*, i. e., suas *resoluções possíveis*;
- que, ao menos no contexto da tonalidade funcional, o *dissonante*, no nível em que se der (*nota, acorde, frase* etc.), *aponte*, portanto, *para a tônica*, no nível correspondente, independentemente da efetivação ou não (e imediata ou não) de uma *resolução*.

A propriedade inerente (no contexto da tonalidade funcional) ao *dissonante* de *apontar para centralidades* estabelecidas ou contextualmente supostas corresponde ao que aqui entendemos por *teleologia* e; a relação entre (a) um *dissonante* e (b) o *produto* (não necessariamente consonante) de uma dada *resolução* sua (imediata ou não) corresponde ao que entendemos por ‘*conexão teleológica*’. Antes de prosseguirmos com nossa exposição, fazem-se aqui necessários alguns esclarecimentos a respeito da *teleologia* inerente aos *dissonantes* e sua potencial participação no estabelecimento de *centralidades tonais*.

Primeiramente, embora entendamos que sejam objetivamente identificáveis, em um dado *dissonante*, as operações que reverteriam os *desvios* que o produziram, i. e., suas *resoluções possíveis*, devemos esclarecer que, mais frequentemente do que não (à exceção, possivelmente, das *sensíveis*, na *musica ficta* do século XIV; ver pp. 22-4, pouco abaixo), tais *resoluções possíveis* tendem a ser múltiplas – i. e., a *teleologia* inerente a um dado *dissonante*, embora *objetiva*, não é *unívoca*. O próprio acorde maior acrescido de *sétima* serve-nos de exemplo: embora tal acorde tenda, mais normalmente, a uma *resolução* sobre a *tríade* de fundamental situada *quinta* abaixo da sua, veremos ao longo deste trabalho, entre os inúmeros exemplos possíveis: em Wolf, e. g., um tal acorde resolver-se (de fato) por progressão de *quarta* descendente (p. 54, adiante, Ex. 24, cp. 8-9); em Schumann, por sua vez, veremos um acorde idêntico a uma *dominante* em termos de sua constituição intervalar (a saber, uma *dominante germânica*) aproximar-se da *tônica* ao progredir descendentemente por *segunda menor* e, ulteriormente, na mesma obra, ao progredir, de fato, por *quinta* descendente (*quarta* ascendente, no caso), *aproximar-se*, por um lado, do tipo de *progressão cordal* (a *cadência perfeita*) que, repetidamente, na obra, confirma sua *tônica*, mas, por outro, *afastar-se* desta ao conduzir a uma *tonalidade secundária* (ver pp. 51-2, adiante). (De fato, os *acordes errantes* – examinados adiante, Cap. II. 3., pp. 49 ff. –, de modo geral, põem em evidência esta relação – a qual, ressaltamos, não se restringe a eles – entre *objetividade* e *não-univocidade* da *teleologia* tonal.)

Em segundo lugar, devemos esclarecer que compreender o *dissonante* como *teleológico* – i. e., como portador de uma propriedade inerente de apontar para centralidades tonais – não implica

em compreendê-lo como *predestinado* à resolução – e, de fato, abundam exemplos em virtualmente qualquer obra da tradição tonal em que, de *acordes* ou *tonalidades dissonantes* (segundo o conceito ora proposto), se progrida a *acordes* ou *tonalidades* ainda mais distantes da centralidade principal da obra, sobretudo em passagens modulatórias, ou em passagens de desenvolvimento [*Durchführung*]. Especialmente relevante é ressaltar aqui que, quer se efetive a resolução mais provável de um dado *dissonante* (como uma *cadência perfeita*, no caso do *acorde* de *dominante*), quer se efetive uma resolução menos provável (como, e. g., uma *cadência deceptiva*), quer se progrida a um *dissonante* ainda mais distante da *tônica*, ou se siga a uma *pausa* (como repetidamente ocorre no Ex. 6, p. 15, acima) etc.: em todos os casos, a *teleologia* própria ao dado *dissonante* tende a participar do(s) sentido(s) que aquilo que se lhe segue assume e; por outro lado, a *resolução*, a *pausa*, a *elisão*, a *intensificação da dissonância* etc., em função de tal teleologia específica, conferem sentidos distintos à própria progressão em questão – de modo que a *cadência deceptiva*, ou a *pausa*, e. g., não se caracterizem respectivamente como erro, ou falta etc., mas como recursos expressivos e formais.

Por fim, se assumimos nesta exposição que (a) a *teleologia* própria a um dado *dissonante* se dê em função da identificação das maneiras específicas como este é *desviado* de uma *centralidade* de referência e; (b) que, de modo geral, a *teleologia* inerente a um dado *dissonante* não seja *unívoca*; então se faz necessário colocar a pergunta sobre *como*, segundo o modelo ora proposto, viria a ser estabelecida uma *centralidade* se não por ênfase, recorrência etc.; se não, ao menos inicialmente, pela ‘*tonicalidade melódica*’ – lembrando-se aqui que, mais frequentemente do que não, obras entendidas como “tonais” se iniciam e concluem com a *tríade* de *tônica* e confirmações desta, de modo que, conforme já apontado, haja frequentemente participação, em obras inseridas na tradição tonal, de recursos de natureza ‘melódica’ no estabelecimento de *tônicas* –; em suma: *como* é possível que se estabeleça apenas por *teleologia* – e com relativa clareza – uma *centralidade* ausente, a exemplo da primeira canção do *Dichterliebe* de Schumann, ou dos compassos iniciais do prelúdio de *Tristão*...? Por ora, limitamo-nos a apontar que, se por um lado há, em um dado *dissonante*, uma multiplicidade de *resoluções possíveis* – sobretudo se ainda não se faz claro o *centro* de referência –, por outro, aquelas que por menos operações o conduzam a algo que se possa contextualmente interpretar como *consonante* (em nosso entendimento, portanto, *central*) tendem a ser mais claramente identificáveis, de modo que, dentre as *resoluções possíveis*, algumas possam parecer mais *iminentes* do que outras – e os *centros* por elas apontados, mais *prováveis* –; à medida em que as progressões e possíveis resoluções de distintos *dissonantes* pareçam convergir ou divergir, as possíveis *centralidades* por eles apontadas tenderão a se pronunciar mais ou menos claramente.

I. 2. 3. Tonalidade, funcionalidade e hierarquia

Uma concepção (possivelmente, a mais difundida) bastante mais estrita de *tonalidade* do que os conceitos de cunho etimológico que apontáramos respectivamente em Schoenberg e Réti diz respeito a um sistema harmônico em particular, o qual, embora formulado, em termos teóricos, apenas posteriormente a um tal período, seria identificável em sua forma mais plena e pura em práticas composicionais da segunda metade do séc. XVII e início do séc. XVIII (Corelli é, possivelmente, o exemplo mais claro): “um sistema graduado de relações cordais”, conforme sintetizado por Bukofzer, “entre um centro tonal (a tríade de tônica, maior ou menor) e as outras tríades (ou acordes com sétima) da *escala diatônica*” (1975[1948], pp. 219-20, trad. nossa, grifo nosso; cf. Rosen: 1975, pp. 27-8).

Embora a abordagem que proporemos neste trabalho, especialmente voltada à composição (ver sobretudo Cap. III. 2 a Cap. III. 4, pp. 122-62, adiante), demande uma concepção bastante mais abrangente de ‘*tonalidade*’ do que a supracitada, o reconhecimento de uma matriz *diatônica* da tonalidade funcional – a exemplo de Rameau, Fétis, Schenker e Schoenberg, mas distintamente, e. g., de Riemann (cf. 1896[1882], p. 796) – se faz de extrema relevância para nós por ao menos dois motivos. O primeiro destes, de ordem composicional, é que a identificação, em passagens e acordes, de diatonismos *possíveis* – ainda que sob uma concepção também flexibilizada de ‘*diatonismo*’, tal como detalhadamente o exporemos no Cap. III. 3 – nos servirá de base para uma interpretação de tais passagens e acordes como *possíveis* representantes de *centralidades tonais* específicas – embora não necessariamente unívocas – e, subsequentemente, para uma elaboração composicional das inter-relações funcionais entre os centros locais inferidos. Abordaremos tais procedimentos em detalhes e com a devida exemplificação na terceira parte deste trabalho. O segundo motivo, por sua vez, mais propriamente concernente à corrente exposição, é que um exame das origens das escalas *maior e menor* em função de suas relações internas de *dissonância* será elucidativo a respeito de *como*, em nosso modelo, tais escalas e seus acordes tenderiam a *apontar* para seus respectivos centros.

Sabidamente, os distintos *modos* empregados na música ocidental de tradição escrita desde a Idade Média ao séc. XVI, dos quais se derivam as modernas escalas *maior e menor*, constituíam-se eles próprios, grosso modo, de escalas diatônicas (mais especificamente, heptatônicas), com uma nota, a *finalis* (via de regra: *ré, mi, fá* ou *sol*), centralizada por recursos ‘melódicos’, e uma nota (via de regra, o moderno *si*) móvel em um semitom (em termos modernos: *si natural* ou *si bemol*), a fim de evitar, melódica- ou harmonicamente, a ocorrência de trítomos (‘*mi contra fá*’, no antigo sistema de hexacordes). Conforme apontado por Berger, em *Musica ficta* (1987), ainda um terceiro caso – teorizado ao menos desde o início do séc. XIV, com o *Lucidarium in arte musicae planae* (1317-8),

de Marchetto da Padova – previa o possível uso de alterações cromáticas: progressões polifônicas de consonâncias *imperfeitas* (entendidas por Marchetto como “dissonâncias”) para consonâncias *perfeitas*. Segundo a teoria da época, “uma consonância imperfeita deveria progredir para a consonância perfeita *mais próxima* por movimento contrário” (Berger: *op. cit.*, p. 122, trad. nossa, grifo nosso), de modo que a *terça menor* progrediria ao *unísson*; a *terça maior* à *quinta justa* e; a *sexta maior* à *oitava* (*id. ibid.*). Quando a constituição interna de um dado modo não propiciasse a progressão desejada, uma das notas da consonância imperfeita seria cromaticamente alterada, a fim de produzir o intervalo necessário à progressão.

Segundo Berger, tal regra teria sido flexibilizada em tratados posteriores ao *Lucidarium*... – como o *Compendium de discantu mensurabili* (1336), de Petrus frater dictus Palma ociosa, ou o *Contrapunctus* (1412), de Prosdocimus de Belmandis –, admitindo-se: em Petrus frater, a progressão de consonâncias imperfeitas para perfeitas por movimento paralelo, ou, ainda, com apenas uma das vozes progredindo por grau conjunto (mais especificamente, um *semitom*); e suplementarmente, em Prosdocimus, a progressão de consonâncias imperfeitas para outras consonâncias imperfeitas, buscando-se “progredir por semitons sempre que possível”. (O Ex. 7, extraído por Berger do *Contrapunctus* de Prosdocimus, exemplifica tanto a progressão mais ortodoxa de Marchetto, como as progressões referentes a seu tratado e ao de Petrus frater.) Dissociando-se, assim, a alteração cromática em progressões polifônicas de progressões entre intervalos específicos e; somando-se às progressões propostas por Marchetto, Petrus e Prosdocimus, as cadências de dupla sensível, amplamente empregadas por compositores da *ars nova*, em meados do séc. XIV (ver Ex. 8, abaixo); faz-se claro que as notas elevadas cromaticamente eram empregadas, via de regra, em função de progredir ascendentemente por passo cromático.

Ex. 7: Prosdocimus: contraponto a duas vozes (1412). Assinaladas por (a), as progressões ortodoxas, ao modo de Marchetto; por (b), uma progressão menos ortodoxa, ao modo de Petrus frater; por (c), uma progressão entre consonâncias imperfeitas com alterações cromáticas. Adaptado de Berger: 1987, p. 124. Os sinais de “bê duro” correspondem ao moderno “#”.

Ex. 8: Machaut: *La Messe de Nostre Dame* (anterior a 1365), *Kyrie*, início. Cadências de dupla sensível assinaladas.

Valendo-nos de nossas respectivas conceituações de ‘dissonância’ e de ‘teleologia’, pouco acima formuladas, podemos interpretar tais notas elevadas cromaticamente, na *musica ficta*, como *desviadas* do padrão escalar, como *dissonantes* e, portanto, *teleológicas*: suas *resoluções* não necessariamente apontam para a *finalis*, mas para a nota mais próxima dentre as pertencentes ao modo em questão – e, se nos respectivos modos do sistema modal medieval a *finalis* era a *nota central*, assim estabelecida por meios ‘melódicos’, a incorporação, em cada modo, do VII grau cromaticamente elevado (i. e., da *sensível*) viria a intensificar o senso de *centralidade* da *finalis* por meio da *teleologia* inerente, em tal sistema, a um VII grau *desviado*, *dissonante* (por um meio, portanto, ‘harmônico’). Nos modos I e II (*finalis ré*), a incorporação da *sensível* para fins cadenciais, associada à mobilidade da nota correspondente ao *si* moderno, o aproxima do moderno *modo menor* (Ex. 9a); nos modos VII e VIII (*finalis sol*), a incorporação da *sensível* o aproxima do moderno *modo maior* (Ex. 9b). Nos modos V e VI (*finalis fá*), em que a nota inferior à *finalis* já se lhe fazia próxima em meio-tom, o IV grau móvel poderia constituir trítono: (a) com a própria *finalis* (caso tal grau correspondesse ao *si natural*) e pôr assim em xeque sua estabilidade enquanto *centro*; ou (b) com o VII grau (caso o IV correspondesse a *si bemol*), atribuindo a este a qualidade de *dissonante* e, portanto, *teleológico*, em direção à *finalis*. Fixando-se o IV grau de tais modos em sua posição “mole”, *bemol*, também os modos V e VI – a exemplo dos modos VII e VIII – se aproximam do moderno *modo maior* (Ex. 9c). Quanto, por fim, aos modos III e IV (*finalis mi* e caracterizados por um II grau menor), ou, na nomenclatura moderna, o modo *frígio*, o fato de a *sexta* entre seu II e seu VII graus ser já *maior* pode ter contribuído para sua maior longevidade – “o único modo a sobreviver” no séc. XVII, conforme apontado por Bukofzer (1975[1948], p. 386). Eventualmente, contudo, tal modo viria a fundir-se com as tonalidades [*Tonarten*] *menor* ou *maior* de *Mi* (*id. ibid.*), absorvendo, a exemplo dos demais, a *sensível*, e deixando como legado às demais tonalidades [*Tonarten*] os acordes de *sexta aumentada* e de *sexta napolitana* (cf. pp. 40-1, adiante).

Ex. 9: (a) Modo I, com alteração do VII grau; (b) modo VII, com alteração do VII grau; (c) modo V, com IV grau “mole” fixado.

Em conformidade com a concepção e os critérios de ‘consonância’ e ‘dissonância’ vigentes na segunda metade do séc. XVI e todo o séc. XVII – período de formação do conceito de *triade* e ao qual tanto Fétis, como Bukofzer (e, de fato, uma diversidade de outros autores) atribuem a formação da *tonalité moderne*, do moderno ‘sistema tonal’ –, podemos entender que a *triade* fundada sobre o V grau dos modernos modos *maior* e *menor* seria, por si mesma, ‘consonante’. É nos específicos contextos dos modernos modos diatônicos *maior* e *menor*, com VII grau “duro” (*maior*) e IV grau *justo*, que a nota correspondente à *terça* do acorde de V grau assume o caráter de *sensível*, apontando para a *nota* que se lhe segue um semitom acima (o I grau); que o senso de *centralidade* atribuído a esta *nota* de I grau se intensifica; que sobre o I grau se funda a *tônica*, uma *triade central* teleologicamente (‘harmonicamente’) estabelecida ou reforçada; que, por nosso conceito de *dissonância* enquanto *desvio*, a *triade* de V grau, i. e., a *dominante*, se faz *dissonante* e; que, sendo a *dominante* portadora da *sensível*, tal acorde aponta, em seu devido nível (*cordal*), para a *triade* de *tônica* e tenda à específica *resolução* sobre esta – ressaltando-se, ainda assim (e conforme já exposto), que esta *resolução não seja predestinada*. É em face a uma base *diatônica* da *tonalité moderne* (e não simplesmente por relações próprias à série harmônica, conforme sugerira Réti), em suma, que entendemos que: (a) a *triade* fundada sobre o V grau tenda a assumir o sentido, a *função* de apontar para a *tônica* mesmo na ausência desta e; que, associada ainda à histórica tendência de resolução das *sensíveis* por semitom, bem como a fórmulas cadenciais históricas decorrentes de tal tendência e dos critérios de condução polifônica predominantes nos séc. XVI e XVII (a “arte do contraponto”, conforme sintetizada por Zarlino em 1558), (b) a *dominante* se trate do acorde mais próximo da *tônica* em termos cadenciais.

O emprego do termo ‘*função*’ em música (‘*função harmônica*’, ou ‘*função tonal*’ [*Tonale Funktion*]), deve ficar claro, foi introduzido já no final do séc. XIX – posteriormente, portanto, a uma introdução prática das específicas relações cordais que viriam a caracterizar as assim denominadas ‘*funções*’, e. g., de ‘*tônica*’, ‘*dominante*’ etc. – por Riemann, em seu *Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre*, de 1890, e subsequentemente elaborado em seu *Vereinfachte Harmonielehre*, de 1893. Por um lado, o termo ‘*função*’, em Riemann, assume um sentido estrito ao associar-se especificamente a três *acordes* principais (embora suas *notas* constituintes os possam representar, para Riemann, no interior de outros *acordes*) de uma dada tonalidade [*Tonart*]: sua

tônica, i. e., a *triade central*; a *dominante*, fundada sobre a *quinta* superior da tônica, e; a *subdominante*, cuja *quinta* corresponde à fundamental da *tônica* (Ex. 10, abaixo) – todo outro *acorde* em uma dada tonalidade [*Tonart*] seria classificável, em sua teoria, em um dentre esses três tipos de *funções* (ver 1893, p. 9).

Ex. 10: adaptado de Riemann: 1893, p. 8.

Por outro lado, deve-se observar que ‘*função*’ é frequentemente posto em equivalência (explícita ou implícita), por Riemann, com “significado” [*Bedeutung*] harmônico (1890, p. 19; cf. 1893, p. 60 e 155 ff.), dando margem a um emprego flexibilizado do termo, passível de extensão, e. g., aos níveis das *notas*, de *progressões cordais*, *regiões tonais* etc., e que, embora se possa valer de um uso metonímico dos termos ‘*tônica*’, ‘*dominante*’ e ‘*subdominante*’, venha a designar mais amplamente uma diversidade de relações possíveis com e/ou ‘em *função* de’ uma *centralidade tonal*. Assim, Bukofzer, e. g., emprega o termo em sentido amplo ao apontar que, no barroco tardio, todos os acordes de uma dada *Tonart* (não apenas a *tônica*, a *dominante*, ou a *subdominante*) “agora serviam a uma nova *função*, a saber, a de circunscrever a tonalidade” (1975[1948], p. 220, trad. nossa, grifo nosso) e atribui a hierarquia entre tais acordes às suas respectivas distâncias, no ciclo de quintas, da tríade de *tônica* (*id. ibid.*; cf. Rosen: 1975, p. 28); Schoenberg, por sua vez, afora nomear *tonalidades secundárias* com uma terminologia parcialmente correspondente à da teoria funcional de Riemann (ver sobre ‘*monotonalidade*’, p. 29, pouco adiante), menciona, no capítulo inicial de *Funções Estruturais da Harmonia* (2004[1948]), o que ele denomina “*funções centrípeta*” e “*centrífuga*” de *progressões cordais*, associando-as, respectivamente, ao estabelecimento de tonalidades e a passagens modulatórias (*op. cit.*, pp. 17-9, grifo nosso).

Valendo-nos de uma concepção (a) mais ampla de ‘*função*’ e ‘*funcionalidade*’ (do que o sentido estrito encontrado em Riemann), (a₁) extensível aos vários níveis de organização harmônica (como *notas*, *acordes*, ou *tonalidades* [*Tonarten*]) e (a₂) concernente às diversas possíveis relações entre elementos harmônicos *com* um centro e; entre si, *em função de* um centro; (b) adaptada a uma compreensão por meio dos conceitos acima formulados de ‘*centralidade*’, ‘*dissonância*’ e ‘*teleologia*’ e; (c) em que se assuma uma matriz *diatônica* (passível de flexibilizar-se, conforme já

apontado) como contexto para a identificação de tais relações harmônicas, podemos entender que cada *função stricto sensu* porte uma diversidade de *funções lato sensu* e, mais especificamente:

- que o termo ‘*tônica*’, empregado metonimicamente, possa designar o que se identifique como *centro tonal*, nos diferentes níveis em que se possa dar tal centralidade (i. e., a própria *tríade* de *tônica*, a *nota fundamental* de tal tríade, a *tonalidade* sobre ela fundada etc.); que a *tônica*, enquanto *centro*, possa, nos respectivos níveis, servir de referência para que todo outro elemento harmônico venha a ser compreendido como *dissonante* e, sobretudo, como *dissonante* de maneira específica, portador de *teleologia* específica, uma vez que seja desviado também de maneira específica do que então se identifique como *centro tonal*; que seja em função da *tônica*, portanto, que todo outro elemento harmônico assuma sentidos harmônicos (*funções lato sensu*) específicos;
- que, no contexto fundamentalmente diatônico de uma dada tonalidade [*Tonart*], alguns *dissonantes*, como, e. g., a *sensível*, ou o acorde de V grau – o qual porta a *sensível* enquanto sua *terça* –, *apontem* de maneira mais pronunciada para uma *resolução* (não predestinada) especificamente sobre o *centro tonal* (no nível correspondente); que tais *dissonantes* sejam de tal maneira “centrípetos”, que podem, no devido contexto, implicar em um *centro tonal* específico, mesmo na ausência deste; que a *função lato sensu* de tais *dissonantes* de apontar para – ou, na ausência da *tônica*, quase implicar em – um *centro* específico seja característica (embora não a única) da *função stricto sensu* denominada ‘*dominante*’;
- que, pelos mesmos meios, outros *dissonantes* sejam fortemente sugestivos de *centros alternativos* a uma *tônica* já estabelecida ou pressuposta; que tais *dissonantes* tenham uma tendência “centrífuga”, conduzindo à cromatização de uma *Tonart*, ao obscurecimento da *tônica* já estabelecida ou pressuposta, à modulação, propriamente, etc.; que a *função lato sensu* de tais *dissonantes* de apontar para *outro* possível centro, que não o que então se entenda como *tônica* – de, portanto, intensificar o grau de *dissonância* –, seja característica (embora não a única) da *função* comumente denominada ‘*dominante secundária*’ – i. e., a *dominante stricto sensu* de um *outro centro* –;
- que, portanto, nos termos de nossa exposição, ‘*dominante*’ não corresponda a uma única função (*lato sensu*), mas, ao menos, às duas supracitadas, de: (1) estabelecer ou confirmar um dado *centro* (a “função centrípeta” de Schoenberg); bem como de

(2) apontar para *centros alternativos* a uma *tônica* já estabelecida ou pressuposta (a “função centrífuga”). Assim, se entendemos o termo ‘*dominante*’ como adequado para designar certos tipos de funções *lato sensu*, isto se dá sob a condição de que tal termo seja aqui compreendido como uma metonímia.

Considerando-se ainda que, na *dominante* dita “centrípeta”, sua *sensível* seja identificada como tal em função da matriz diatônica da *Tonart* – mais especificamente, em função do caráter *dissonante* que a *sensível* assume em sua relação de *trítono* com o IV grau – e; que as tríades de I e de V graus (respectivamente ‘*tônica*’ e ‘*dominante*’), juntas, não apenas não contêm todas as *notas* da *Tonart*, como – sobretudo no *modo maior* (mas também no *modo menor*, se assumido um diatonismo flexibilizado) – o conjunto das notas constituintes de tais tríades poderia igualmente pertencer à *Tonart* fundada sobre o V grau (ver Ex. 11, pouco abaixo; cf. de la Motte: 2011[1976], pp. 33-4); então, entendemos que:

- apresentar os graus que complementem o *diatonismo* de base de uma *Tonart* constitua, em si, uma *função lato sensu*; que esta *função* consista, mais precisamente, em evidenciar o caráter *dissonante* da *sensível* e do acorde de V grau e, em consequência disso, fortalecer o senso de *centralidade* do I grau; que essa *função* possa ser desempenhada por mais de um *acorde* (em tonalidades *maiores*, e. g., as tríades sobre o II e IV graus); que, uma vez mais, por metonímia, esta função possa ser designada – como comumente o é – ‘*subdominante*’.

Ex. 11: Excerto do *Te Deum* (ca. 1688-98), de Charpentier. In: de la Motte: 2011[1976], p. 33.

- Sobre as tríades denominadas por Riemann ‘*paralelas*’, por sua vez, o próprio autor lhes atribui específicas *funções lato sensu*: de “substituir” a *tônica* em cadências deceptivas com uma “falsa consonância [*Scheinkonsonanz*]” (1893, p. 79); ou de realizar uma transição gradual do acorde de *tônica* àquele de *subdominante*, ao substituir a *quinta* daquele pela *terça* deste (*id.*, p. 80).

Ademais, se assumirmos, tal como Schoenberg o faz em seu conceito de ‘*monotonalidade*’ (ver 2004[1948], pp. 37 ff., 49 ff., 73 e 79 ff.), que as próprias tonalidades fundadas sobre as outras *tríades* vinculadas a uma dada tonalidade principal [*Haupttonart*] mantenham, em maior escala, uma relação funcional com a *Haupttonart* – e sejam, assim, entendidas como ‘*regiões*’ desta –, então ainda outras *funções lato sensu* podem vir a ser identificadas em *dominantes*, *subdominantes*, respectivas *paralelas* e *dominantes* individuais etc.: que as respectivas *regiões* de *dominante* e de *subdominante* de uma dada *Haupttonart*, por serem ambas mais diretamente relacionadas a esta do que entre si, tendam a se opor, uma à outra, e, ao mesmo tempo, a convergir na *Haupttonart* (aprofundaremos e estenderemos um tal raciocínio no Cap. III. 4, pp. 151 ff., adiante); que esse mesmo tipo de oposição – e consequente convergência na *Haupttonart* – tenda a se estender a outros *acordes* e *regiões* proximamente relacionados, respectivamente, à *dominante* e à *subdominante* da *Haupttonart* (idem); que as *regiões tonais* de *paralelas*, tendo suas bases diatônicas semelhantes entre si, sejam facilmente intercambiáveis, podendo assim diluir entre si suas respectivas *centralidades*, estabelecer uma tonalidade mais “difusa” etc. (De fato, Rosen, em seu *Sonata Forms*, de 1980, entende que Chopin e Schumann, e. g., disponham de um “sistema [tonal] mais difuso [*a fuzzier system*]”, precisamente por tratarem as *regiões paralelas* como “mais ou menos uma mesma tonalidade [*key*]”; ver *op. cit.*, pp. 368-9.)

Entendemos aqui como a mais característica, geral e relevante (ao menos quanto aos específicos objetivos assumidos neste trabalho) propriedade da tonalidade o que possamos aqui denominar – e este é o motivo pelo qual optamos aqui por adotar, dentre outras expressões usualmente empregadas, o termo ‘tonalidade funcional’ para designá-la – ‘*funcionalidade tonal*’: que o *centro*, ou os *centros tonais*, em seus vários níveis, não apenas se caracterizem por não demandarem *resolução*, mas sirvam de referência aos demais objetos harmônicos (*notas*, *acordes* etc.) para que estes se qualifiquem como *dissonantes* e, em especial, como *dissonantes* específicos, porquanto se *desviam* de maneiras específicas do *centro* ou *centros tonais*; que, reciprocamente, os *dissonantes*, ao apontarem para suas possíveis e específicas (e ora mais, ora menos diversas) *resoluções*, apontem precisamente para os *centros* possíveis, estabelecendo-os, reforçando-os, obscurecendo-os, substituindo-os etc. conforme convirjam ou não sobre tais *centros*; que essa interação multilateral entre *centros* e *dissonantes*, entre *dissonantes* entre si, em função de efetivos ou supostos *centros*, etc. forme, contextualmente, complexas e singulares *hierarquias*, nas quais: (1) interajam diversos níveis de organização harmônica (*notas*, *acordes*, *regiões tonais*, *tonalidades principais* etc.); (2) em que, em cada nível e entre níveis, os vários objetos harmônicos assumam, com relação aos *centros* efetivos ou supostos e uns com relação aos outros, *funções (lato sensu)*, a rigor, singulares; (3) em que, ademais, influam uma diversidade de outros fatores, a princípio não propriamente harmônicos (estruturação métrica, orquestração, texto, referencialidade etc.).

Parte II

A história de uma progressiva dissolução da tonalidade funcional rumo a seu abandono, ou à renúncia de uma *tônica* em obras de Schoenberg, Webern e Berg – entre outros já mencionados –, a partir de 1908-9, é bastante difundida na literatura sobre música do século XX. Em escritos dos próprios compositores envolvidos, ela é abordada de maneira mais direta nas conferências “O caminho para a composição com doze sons” [1932] e “O caminho para a música nova”⁶ [1933], de Webern, e permeia diversos textos de Schoenberg, desde seu *Tratado de Harmonia*⁷, sobretudo aqueles em que se abordem noções como aquelas de ‘*tonalidade expandida*’ e ‘*emancipação da dissonância*’⁸.

De modo geral, entende-se que a proliferação de relações cromáticas na música germânica pós-wagneriana, as modulações sucessivas e para *regiões* remotas, a profusão de acordes alterados e ambíguos (os ‘*acordes errantes*’), intensamente *dissonantes* e, não raro – em compositores como Wagner, Bruckner, Mahler ou Strauss –, sem qualquer preparação ou resolução teriam reduzido drasticamente o poder unificador da *tônica*, uma efetiva *centralidade* sua em maior escala. Em seu livro sobre Schoenberg, Rosen escreve:

Ao final do século [XIX], a aparição final do acorde de tônica em diversas obras de Strauss, Reger e outros soava como uma polida reverência em direção à teoria acadêmica; o restante da música frequentemente procedia como se não fizesse diferença com qual tríade ela viria a terminar. A obra está, por boa parte, em uma tonalidade [*key*] ou outra, mas já não há mais qualquer senso de direção. É raramente evidente se a música está se afastando de ou se estabelecendo em qualquer tonalidade e mesmo seções claras de tonalidades estáveis por vezes não têm específica relação com um esquema total (1975, pp. 32-3, trad. nossa).

Para Schoenberg, o senso de que a presença de uma tônica no início e ao final de uma peça ter-se-ia tornado uma espécie de “capricho formal” conduz, em sua versão mais branda, à questão sobre se a tonalidade [*Tonalität*] seria de fato uma “necessidade construtiva” (2001 [1911], p. 70) e, considerando que não o fosse, se ela não poderia ser abandonada, ou substituída por outros meios de elaboração harmônica (ver, e. g., 1934, pp. 175 ff.). Em Webern, junto à constatação de que a “relação com uma tônica [*Grundton*, som fundamental] se tornara cada vez mais solta”, encontramos a afirmação categórica de que a tonalidade – de fato equivalida pelo autor, cerca de um ano mais tarde, a “relação com um som fundamental [*Grundton*]” (1960[1933], pp. 38-9) – estaria “morta” (*id.*[1932], p. 51).

⁶ “Der Weg zur Neuen Musik” e “Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen”, no original em alemão (1960). Traduzidas para o português por Carlos Kater em volume único sob o título *O caminho para a música nova* (1984).

⁷ *Harmonielehre*, no original em alemão [1911/1922]. Traduzido para o português por Marden Maluf sob o título *Harmonia* (2001).

⁸ Ver, em especial, o ensaio “Gesinnung oder Erkenntnis?” [1926] e a terceira seção da conferência “Composition with Twelve Tones” [1941], ambos inseridos na coleção de ensaios *Style and Idea* (1950); o ensaio “Probleme der Harmonie” [1934]; para além dos capítulos sobre “Modulação”, “Sons ‘estranhos à harmonia’” e toda a parte final (2001, pp. 507 ff.) do *Tratado de Harmonia* [1911/1922], ou dos capítulos sobre “Tonalidade Expandida” e toda a parte final de *Funções Estruturais da Harmonia* (2004[1948], pp. 168 ff.).

Ao longo desta segunda parte do trabalho, examinaremos esse processo histórico de expansão e dissolução da tonalidade funcional, desde suas bases morfológicas, até seu abandono ou renúncia no início do séc. XX. Iniciaremos nossa exposição investigando as maneiras como cada um dos três principais fatores aos quais Schoenberg e Webern atribuem esse processo histórico – a saber, o *cromatismo*, a *modulação* (e ‘*cadências ampliadas*’) e a ambiguidade dos ‘*acordes errantes*’ – (a) ter-se-ia desenvolvido e intensificado, teria assumido uma progressivamente maior relevância nas várias práticas composicionais da tradição tonal até o final do séc. XIX e (b) como a intensificação de cada um dentre tais fatores teria efetivamente participado de uma diluição das relações funcionais. Em seguida, após discutirmos a noção de ‘*emancipação da dissonância*’ em Schoenberg e propormos conceituações estendidas tanto de ‘*emancipação*’ – grosso modo, o processo, inerente à tonalidade funcional e responsável por seu desenvolvimento histórico, pelo qual algo que não se concebia funcionalmente vem a ser progressivamente absorvido em novas práticas composicionais (ver pp. 69-72, adiante) –, como de ‘*dissonância*’ – grosso modo, quaisquer operações de *desvio* da *centralidade tonal*, em seus vários níveis (pp. 65-9) –, buscaremos demonstrar como diversas dentre as próprias *operações* produtoras de *desvios* de *centros tonais* e das bases morfológicas da tonalidade – e não apenas a extensão dessas bases morfológicas – se desenvolveram e intensificaram no interior da tradição tonal-funcional, a ponto de assumirem, sobretudo a partir de Wagner, uma progressiva independência, enquanto procedimentos composicionais, com relação aos princípios lógicos de uma *funcionalidade tonal* (ver p. 29, pouco acima). Por fim, discutiremos se, quando de um *abandono*, no início do séc. XX, da tonalidade funcional em favor de procedimentos composicionais alternativos a esta (alguns destes engendrados no próprio seio da tradição tonal), a tonalidade não estaria já estendida ao ponto de possibilitar que virtualmente qualquer material ou passagem, mesmo que não concebidos funcionalmente – mas que atendessem aos mínimos critérios de afinação e qualidade espectral demandados pela tonalidade –, viessem a ser, *a posteriori*, postos em relação em seus próprios termos.

II. 1. Cromatismo

Como já apontado por distintos comentadores de sua obra teórica, Schoenberg adota nesta uma concepção – característica da tradição teórica vienense e herdada sobretudo de Sechter, provavelmente através das aulas de Bruckner na Universidade de Viena – fundamentalmente *diatônica* do sistema tonal (ver Wason: 1985; Dudeque: 2005, pp. 20-8), o que se manifesta em seus escritos de distintas maneiras. A primeira e mais explícita é a ideia de que as tonalidades maior e menor estariam respectivamente fundadas sobre o “modo maior” [*Durtonart*] (ver Schoenberg: 2001[1911], pp. 61-4) – identificado com o modo diatônico modernamente designado “jônico” – e o “modo menor” [*Molltonart*] (*id.*, pp. 153-9) – entendido por Schoenberg como derivado do modo “eólio”⁹ –, dos quais derivariam os acordes próprios a cada dada tonalidade [*Tonart*]¹⁰, respectivamente designados pelos graus da escalas em que se situam suas fundamentais.

Conforme ilustrado pelo Ex. 1, abaixo, Schoenberg (*op. cit.*, pp. 61-3; 1934, pp. 169-70) entende que a escala diatônica “natural”, o *modo maior*, corresponderia: (a) às três primeiras notas (excluídas oitavações) a ocorrerem na série harmônica de seu I grau (i. e., *dó, sol e mi*, para *Dó maior*); (b) acrescidas das três primeiras notas a ocorrerem na série harmônica do primeiro parcial não-coincidente com a própria tônica (*sol* em *Dó maior*, resultando em *sol, ré e si*) e; (c) das três primeiras notas ocorrentes na série harmônica cuja primeira nota distinta da fundamental corresponderia a esse I grau da escala (*fá* em *Dó maior*, resultando em *fá, dó e lá*).

Grundton	Obertöne
F	f . . . c . . f . a . c . (es) f g a b c usw. f usw.
C	c . . . g . . c . e . g . (b) c d e f g usw.
G	g . . . d . . g . h . d . (f) g a h c d
	(es) c d e f g a h c d (b) c d e f g a h c d,

Ex. 1: Gênese do modo maior [*Durtonart*], in Schoenberg: 1922, p. 22. (A letra “b” designa o *si bemol*; a letra “h”, *si natural*.)

Dessa escala, conforme o entendimento de Schoenberg, derivar-se-iam os demais modos eclesiásticos [*Kirchentonarten*] através da tentativa de centralizar outras notas que não seu “verdadeiro som fundamental” (1934, p. 171; cf. 2001[1911], p. 64, n.), o que seria melhor realizado, em tais modos, elevando-se o VII grau para que se obtivesse, a exemplo do modo jônico, uma *sensível* [*Leitton*, “nota condutora”] (2001[1911], p. 154; 1934, p. 171). Por uma tal concepção,

⁹ Schoenberg (2001[1911], p. 153) reporta tal relação entre o modo menor e os modos eclesiásticos ao *Lehrbuch der Harmonie* (1903), de Max Loewengaard. Em *Preliminary Exercises in Counterpoint* (1963[1936-51], p. 59), por sua vez, Schoenberg remonta seu tratamento das tonalidades menores a Sechter.

¹⁰ Essa concepção é profundamente diferente daquela de Riemann, por exemplo, para quem a escala seria um “resultado” da decomposição dos acordes de tônica, dominante e subdominante, “não um dado de base” (Dahlhaus: 1993[1967], p. 11; cf. Riemann, 1882).

o *modo menor* seria precisamente o resultado da elevação do VII grau em modos cuja *terça* fosse *menor*.

Para Schoenberg, pode-se inferir, uma compreensão do *modo maior* como derivado de propriedades acústicas de um dado ‘som fundamental’ [*Grundton*] – ainda que com as ligeiras inflexões impostas pelo artificialismo do *temperamento* (*op. cit.*, pp. 64-6) –, como “imitação do som horizontalmente” (p. 67), parece implicar também na compreensão de que a centralidade da tônica seria inerentemente expressa por tal escala¹¹ – e, por meio de uma tal assunção, faz-se possível entender que alterações cromáticas, ao obscurecerem as diferenças entre os vários e distintos modos *maiores* e *menores*, tendam também a enfraquecer a centralidade da tônica. Para Webern – cuja explicação a respeito dos modos eclesiásticos e dos modos *maior* e *menor* é notavelmente similar à de Schoenberg –, por sua vez, as próprias sensíveis, enquanto alterações cromáticas, seriam já as “sementes fatais” das tonalidades maior e menor (1963[1933], p. 36; cf. *id.*, p. 29). Ainda que se reconheça, como Schoenberg o faz, que, em última instância, toda nota da escala cromática (feitos os devidos ajustes requeridos pelo temperamento) poderá ser eventualmente encontrada entre os parciais mais distantes das séries harmônicas de I, IV e V (um dos argumentos centrais em torno da ideia de ‘*emancipação da dissonância*’, examinada adiante), ainda assim, o autor observa que “como (...) a escala cromática nivela as diferenças intervalares, a tônica dificilmente poderá ser considerada como implícita de partida” em tal escala (Schoenberg: 1934, p. 170-1).

Nem toda alteração cromática, contudo, há de ser igualmente perturbadora de um diatonismo de base e diversos dentre os casos mais típicos de alterações nas práticas tonais dos séculos XVII a XIX são compreendidos por Schoenberg ainda como elaborações sobre um tal diatonismo:

- as alterações normalmente encontradas no VII e no VI graus do modo menor, e. g., são explicadas como oriundas da inclusão da *sensível* no *modo menor* para fins cadenciais (com adaptação do VI grau para que se evitasse um intervalo aumentado com o VII elevado), de modo que tais alterações ocorreriam sobretudo em movimentos escalares ascendentes rumo a I, em si diatônicos e distintos do movimento escalar (descendente) também diatônico que conteria o VI e VII graus próprios ao modo originário (2001[1911], pp. 156-9; 2004[1948], pp. 27-8; 1963, pp. 61-3; ver Ex. 2, abaixo);

¹¹ Também nós, embora por uma via bastante distinta (exposta acima, pp. 24-5, e aprofundada no Cap. III. 3, adiante), entendemos que a escala diatônica tenda, no contexto da tonalidade funcional, a apontar para uma *centralidade*. Aqui, contudo, nos ateremos ao específico argumento de Schoenberg, não ao nosso.

Ex. 2: in Schoenberg: 1969[1948], p. 10.

- analogamente, alterações próprias às *dominantes secundárias* são explicadas como emprestadas dos movimentos cadenciais dos vários modos iniciados sobre os demais graus da escala, de modo que tais alterações tendem ainda à resolução sobre graus próprios à tonalidade [*Tonart*] (2001[1911], pp. 257-60; 2004[1948], pp. 33-6; ver Ex. 3, abaixo);

Ex. 3: in Schoenberg: 1969[1948], p. 15.

- finalmente, levando-se em conta que Schoenberg considerava o *modo menor* “artificial” (2001[1911], p. 71; cf. *op. cit.*, p. 154), produto de uma imitação do *modo maior*, a substituição de acordes *menores* por *maiores* – como é o caso, e. g., da *terça de Picardia* – é, de modo geral, explicada pelo autor como uma imposição, por parte da fundamental do acorde, de seus harmônicos superiores, em que a *terça* seria *maior*, a despeito do que indicasse a escala vigente (*op. cit.*, p. 260; cf. *id. ibid.*, pp. 71 e 530).

Ex. 4: Bach: “Ehr’ sei Gott in dem höchsten Thron”, BWV 33 (1724), coral, compassos finais, com *terça de Picardia* na cadência final.

Assim, embora Webern cite, em sua conferência de 1933, uma harmonização coral de Bach (o final da Cantata *Der Friede sei mit dir*, BWV 158, reproduzido adiante, no Ex. 17, p. 48) como exemplo de “peça inteiramente baseada em (...) cromatismo” (p. 29), deve-se observar que as explicações de Schoenberg acima elencadas permitirão reportar boa parte das alterações cromáticas

encontradas na peça em questão e nas harmonizações corais de Bach, de modo geral, a um diatonismo fundamental. Tomemos como exemplo, por ora, o coral “Wer hat dich so geschlagen” – *Paixão segundo João*, BWV 245, nº 15 (1724) –, em *Lá maior*, em que ocorrem todas as 12 notas da escala cromática (o coral citado por Webern será abordado apenas mais adiante, pp. 47-8).

Conforme indicado no exemplo abaixo, quase todas as ocorrências de alterações cromáticas na peça: (a) ocorrem como parte de *dominantes* secundárias (a_1) cujas fundamentais sejam graus diatônicos de *Lá maior* e que (a_2) resolvam sobre acordes cujas fundamentais sejam também graus diatônicos de *Lá* e; (b) progridem melodicamente por semitom para graus diatônicos de *Lá*. Apenas três casos requerem explicações adicionais: os acordes *diminutos*, tal como ocorridos no segundo tempo dos cp. 4 e 8, são entendidos por Schoenberg como “acordes de [sétima e] nona com a fundamental ausente” (2001[1911], pp. 282-3; cf. 2004[1948], p. 55-6), de modo que suas fundamentais, no coral em questão, encontram-se respectivamente sobre VII (resolvendo sobre III) e III (resolvendo sobre VI) de *Lá*; o *ré#* do cp. 4, embora não progrida para *mi* na própria voz de tenor, o faz, virtualmente, sobre a voz de contralto; o *lá#* do cp. 8, por fim, única alteração não associada a um acorde com função de *dominante*, em muito se assemelha à terça de Picardia. Se, por um lado, é possível objetar que a peça em questão está em *Lá maior*, não *Fá# menor* (VI de *Lá*), sobre cuja tríade ocorre essa alteração, e, desse modo, que o *Fá#* rivaliza brevemente com *Lá*, enquanto tônica possível, por outro, a aproximação entre as tonalidades de *I maior* e *VI menor* (*paralelas* entre si) é especialmente justificável de uma perspectiva diatônica do sistema tonal, posto que suas escalas de base são, por tal perspectiva, quase idênticas. Assim, talvez seja de fato possível identificar aqui, tal como Webern, as “sementes fatais” das tonalidades *maior e menor*, mas considerar este ou o coral final do BWV 158 como peças “inteiramente baseadas em cromatismo” seria um exagero.

Ex. 5: Bach: “Wer hat dich so geschlagen”, BWV 245, nº 15, redução.

Com relação ainda aos segmentos acima notados de cromatismo linear – i. e., em que haja, em uma dada voz, sucessivos passos cromáticos em uma mesma direção –, estes ocorrem, sobretudo nos cp. 4 e 6-8, em perfeito acordo com uma recomendação de Schoenberg para que, em seu entendimento, se preserve (paradoxalmente) uma tonalidade diatônica. Contrastando o tratamento de *dominantes* secundárias com aquele conferido à *dominante* fundada sobre o V grau (ver Schoenberg: 2001[1911], p. 280; 233, 237-8; 247; 2004[1948], p. 46), Schoenberg escreve:

A introdução cromática [de notas alteradas em dominantes secundárias] oferece a vantagem de o perigo para a tonalidade ser menor, porque os sons assim alcançados mal poderiam ser considerados como pertencentes à escala (...). Dessa maneira, o *dó#* [e. g.], vindo cromaticamente de um *dó* natural do VI grau de *Dó-Maior*, impedirá que se entenda como tônica o acorde seguinte sobre o II grau (2001[1911], pp. 273-4).

Acordes cujas fundamentais sejam, elas próprias, alterações cromáticas com relação à tonalidade [*Tonart*] parecem ser o ponto crucial a partir do qual Schoenberg vem a cogitar e, eventualmente, esboçar (já na edição de 1922 do *Tratado...*) uma teoria propriamente cromática para o sistema tonal. Por um lado, a explicação proposta para acordes como a *napolitana* (*ré bemol maior*, para *Dó maior*; cf. Cap. II. 4. 3, pp. 70-1, adiante), ou a *mediante* e *submediante* rebaixadas (ainda em *Dó maior*, respectivamente: *mi bemol maior* e *lá bemol maior*) ainda se reporta a um diatonismo de base, ao se interpretarem tais acordes como oriundos da *região* da *subdominante menor* (2001[1911], p. 323; ver Ex. 6, abaixo) – em que eles estariam respectivamente fundados sobre o VI, VII e III graus da escala – e/ou das *homônimas menores* da *tônica* ou de seu V grau (2004[1948], pp. 73-4).

Ex. 6: in Schoenberg: 1969[1948], p. 51. Acordes oriundos, respectivamente, das *Tonarten* de *Dó menor* (“t”), *Fá menor* (“sd”) e *Sol menor* (“v”), com seus graus notados conforme suas relações com uma *Haupttonart* de *Dó maior*.

Por outro, a incompatibilidade de tais acordes com o diatonismo implicado em tal explicação se faz imediatamente explícita através, primeiramente, de um problema de notação: no primeiro dos exemplos em que se encadeiam tais acordes com aqueles próprios ao modo maior de *Dó* (2001[1911], pp. 326-7, Ex. 156), são atribuídos, a estes, seus respectivos graus em *Dó* e, àqueles, seus respectivos graus em *Fá menor*, ainda que Schoenberg não considere que o simples uso dos acordes de fundamental cromática implique já em modulação (*id.*, p. 334). A tentativa de atribuir a esses mesmos acordes seus graus em função da tonalidade de *Dó* dá nova forma ao

paradoxo: ao encadear, em *Dó maior*, um *ré dominante* com a napolitana *ré bemol* (*id.*, p. 364, Ex. 189d) e interpretar a passagem como “o enlace de um II grau com outro II grau”, Schoenberg chega a afirmar, em um ponto do *Tratado...*, que não haveria aí “nenhum movimento de fundamentais” (*id.*, p. 366); em outro, contudo, é proposta a hipótese de que,

no segundo grau da escala, existem duas fundamentais: *ré* e *ré bemol* (...). Esta é uma suposição que se deixa transportar facilmente a toda escala, obtendo-se, assim, uma espécie de princípio fundamental à consideração dos acontecimentos harmônicos: a escala cromática. (...) Talvez se venha a estabelecer uma nova teoria fundamentada na escala cromática; e também, provavelmente, designar-se-ão os graus com outros nomes (*id.*, pp. 338-9).

Ex. 7: Schubert: “In der Ferne”, D. 957, nº 6 (1828), cp. 17-18. Progressão cromática de fundamentais (*si-si bemol*). In Schoenberg: 1950[1933/1947], p. 58.

Schoenberg chega a esboçar uma tal teoria na 3ª edição do *Tratado...*, publicada em 1922 (2001, pp. 529-36), sugerindo que talvez fosse mais adequado, para tanto, partir de 12 nomes de notas independentes, ao invés de 7 (*dó, ré, mi* etc.) e suas alterações (*op. cit.*, p. 533), mas não a levou adiante. De fato, em *Funções Estruturais da Harmonia*, de 1948, Schoenberg não apenas manteve sua concepção original dos acordes de *napolitana* e das *mediantes* cromáticas, como também estendeu a explicação por empréstimo de outras *regiões* a, virtualmente, *qualquer* acorde cuja fundamental pudesse ser identificada (2004[1948], pp. 37-9): através de seu conceito de *monotonalidade*, todo acorde que pudesse ser, de alguma maneira, relacionado à tonalidade principal [*Haupttonart*] de uma dada peça, mesmo que enquanto um empréstimo de outra *região*, poderia ser, ele mesmo, representante de uma *região* da qual derivar-se-iam acordes ainda mais remotos com relação a essa tonalidade principal, mas que estariam, ainda assim, subordinados a esta (*op. cit.*, p. 37).

Ora, se, mesmo em uma perspectiva teórica que atrele *acordes* a graus de escalas diatônicas, uma dada tonalidade comporta, virtualmente, *qualquer* acorde – não apenas as 12 notas da escala cromática, mas qualquer acorde que as tenha por fundamentais –, como então atuaria o cromatismo em um processo de enfraquecimento da *tônica*, em uma dissolução da *centralidade tonal*? – e não apenas em uma fusão dos modos *maior* e *menor* em tonalidades cromáticas que comportassem indistintamente acordes derivados de um ou outro desses modos.

Entendemos que haja duas principais maneiras como isso se dê. Primeiramente, se cada tonalidade [*Tonart*] comporta, potencialmente, os acordes oriundos da totalidade das demais, então, inversamente, todo acorde poderia pertencer a qualquer tonalidade. A expansão das possibilidades

dilui a distinção entre as tonalidades e, em passagens mais intensamente cromáticas, em que se faça amplo uso de acordes emprestados de outras *regiões* – como é frequentemente o caso no século XIX –, haverá possivelmente uma tendência a maiores ambiguidades tonais, ao estabelecimento de um senso contínuo de potenciais trocas de centralidade, da iminência de modulações. Os cp. 15-23 de “Es tönt ein voller Harfenklang”, Op. 17, nº 1 (1862), de Brahms, reproduzidos no Ex. 8, abaixo, servem-nos de exemplo: embora a passagem possa ser inteiramente reportada a *Dó maior*, as tonalidades de *Sol menor*, *Ré maior*, *Dó menor* e *Ré bemol maior* são, todas, aludidas. (Os papéis específicos dos acordes de funções múltiplas – i. e., que portem funções, simultaneamente, com relação a diferentes tonalidades [*Tonarten*] – e das modulações no processo de dissolução da tonalidade serão examinados em maior detalhe pouco adiante, nos capítulos II. 2 e II. 3.)

Ex. 8: Brahms: “Es tönt ein voller Harfenklang”, Op. 17, nº 1, cp. 15-23, parte de harpa.

Uma segunda maneira como entendemos que o cromatismo atue em um processo de dissolução da tonalidade é através de uma tendência, desde uma estabilização do sistema de tonalidades *maior* e *menor* em meados do século XVII, a uma participação progressivamente mais intensa do *cromatismo linear* na elaboração harmônica de obras inseridas na tradição tonal.

Em um primeiro momento, podem ser reconhecidos casos em que o cromatismo linear resulte como contingência em determinadas progressões harmônicas. O caso mais claro é provavelmente a origem dos acordes de *sexta napolitana* e de *sexta aumentada* (ou ‘*sexta italiana*’) em meados do século XVII, em Cavalli, Carissimi e Cesti, se adotarmos, para tais acordes, a explicação de Bukofzer, em *Music in the Baroque Era*, de 1948:

Ambos os acordes devem suas origens não a quaisquer “alterações” cordais, mas à fusão do modo Frígio com a tonalidade [*key* = *Tonart*] de *E* (maior ou menor), o que se tornou possível apenas após os rudimentos de um senso de tonalidade [*key*] terem sido estabelecidos pela prática harmônica do barroco médio [ca. 1630-1680 (cf. *op. cit.*, p. 17)]. (...) A sexta “Napolitana”, que poderia, mais adequadamente, ser chamada acorde de sexta-Frígia, é derivada da progressão cadencial II6[i. e., II₃]-V-I, em que a supertônica Frígia é seguida pela dominante da tonalidade [*key*]; e a sexta aumentada resulta da inserção de uma nota de passagem cromática na cadência Frígia ordinária, reforçando o efeito de uma semi-cadência (*op. cit.*, p. 386).

Ao se tratar o modo Frígio, portanto, no interior de uma prática tonal de afirmação da tônica através da cadência V-I, torna-se necessário conciliar (melodicamente, no caso da *napolitana*; harmonicamente, no caso da *sexta aumentada*) o II grau *rebaixado*, característico do modo, com o VII grau *elevado* (i. e., a *sensível*) da *Tonart* correspondente, resultando, como demonstrado no exemplo abaixo, no cromatismo linear associado a cada um dos acordes em questão.

Ex. 9: in Bukofzer: 1975[1948], p. 386.

Ex. 10: Carissimi: *Jephte*, “Plorate colles, dolete montes” (ca. 1650), cp. 64-66.

Ex. 11: Strozzi: *Diporti di Euterpe*, Op. 7 (1659), “Lagime mie”, cp. 4-7.

Em um segundo momento, progressões harmônicas que resultassem em cromatismos lineares – certas sucessões de *dominantes* secundárias (como no Ex. 5, cp. 6-8, p. 36, acima), o uso da *napolitana* no *modo menor* convencional etc. – parecem ser privilegiadas e o cromatismo ganha um status, por assim dizer, ‘proto-motívico’ (como, e. g., no *passus duriusculus* dos lamentos barrocos). Em uma terceira e quarta fases, o cromatismo se torna, respectivamente: uma *operação*, seja de alteração de acordes (o *rebaixamento da quinta* em *dominantes francesas*, e. g., ou a introdução, em um acorde, de sua *terça maior* por meio, antes, da *segunda aumentada* etc.), seja de encadeamento em progressões entre acordes funcionalmente remotos entre si (como costuma ser o caso, e. g., entre *mediantes* cromáticas) e; finalmente, um *procedimento composicional* por si mesmo, potencialmente independente da tonalidade funcional. Em 1911, Schoenberg escreve:

Há um recurso que será sempre adequado ao estabelecimento de semelhantes encadeamentos, convincentemente, redondamente: o cromatismo. Outrora, nos casos mais elementares, onde as afinidades eram muito próximas, aceitava-se uma parte da escala da tonalidade básica, ou de alguma outra tonalidade afim, como justificativa para os processos harmônicos. Agora, e cada vez mais, é uma única escala a que vai assumindo todas estas funções: a escala cromática. (...) Sua força melódica auxilia a encadear o que só possui uma afinidade distante (Schoenberg: 2001[1911], p. 332, trad. Marden Maluf).

Essas últimas etapas, de uma emergência do *cromatismo* enquanto *procedimento*, serão examinadas com detalhamento e ampla exemplificação no Cap. II. 4. 4, sobretudo nas pp. 74-82, adiante.

II. 2. Modulações e cadências ampliadas

A ideia de que cada tonalidade comporte em si acordes oriundos de outras, entendidas como *regiões* da primeira (*Tratado de Harmonia*, 1911), e de que mesmo tonalidades alternativas à tonalidade principal [*Haupttonart*] de uma peça que sejam provisoriamente estabelecidas se tratem ainda de *regiões* dessa *Haupttonart* (*Funções Estruturais...*, 1948) leva a um estreitamento, por parte de Schoenberg – sobretudo se comparado a Fétis –, do que se venha a considerar como ‘*modulação*’. Para Schoenberg, uma passagem em que se desvie da *tônica*, por mais distantes que sejam os desvios, por mais extensa que seja a passagem e mesmo que haja, localmente, uma troca de centralidade, será ainda assim considerada uma ‘*cadência ampliada*’ [*erweiterte Kadenz*] se a *tônica* for restabelecida antes de que se cadenciasse em uma nova tonalidade (2001[1911], p. 226). Apenas passagens que, após um afastamento da *tônica*, cadenciem e estabeleçam, harmônica e tematicamente, uma nova tonalidade serão entendidas por Schoenberg como, propriamente, ‘*modulações*’, mas não sem as observações de que “esta nova tonalidade não possui significação autônoma dentro da unidade de uma obra” (*id. ibid.*) e de que tais desvios são considerados “*regiões* da tonalidade, subordinadas ao poder central de *uma Tônica*” (*id.*, 2001[1911], p. 37, grifos nossos).

Por uma tal perspectiva, é possível entender que o estabelecimento de centros tonais provisórios alternativos à *Haupttonart* não dilua, ainda (ao menos em maior escala), a centralidade desta, contanto que esteja claro: (1) qual seja essa *tônica* principal da peça, à qual toda outra tonalidade aludida estará subordinada enquanto *região* sua e; (2) qual a específica relação funcional de tais *regiões* com a tonalidade principal. Assim, embora Webern, em sua conferência de 1932, aponte em formas típicas do estilo sonata uma “primeira violação” da tonalidade (1960, p. 47), atribuída por ele à modulação que tipicamente ocorre na exposição dos *Allegros*, deve-se reconhecer que, sobretudo no séc. XVIII, tais modulações seriam, via de regra, para *regiões* fortemente relacionadas à *tônica* (mais comumente, a região da *dominante*, para tonalidades *maiores*, e da *mediante*, para tonalidades *menores*); que elas apenas ocorreriam após confirmação da tonalidade principal e; que material apresentado nas tonalidades secundárias seria normalmente reexposto, em sua quase totalidade, na tonalidade principal da obra (ver Rosen: 1997[1972], pp. 72-3), de modo que a *tônica*, em tais peças, tende, de fato, a governar mesmo as passagens em que se tenham estabelecido outras tonalidades.

O *Allegro* da *Sonata Waldstein*, Op. 53 (1804) de Beethoven, oferece-nos exemplo de como mesmo tonalidades secundárias estabelecidas sobre *regiões* não tão próximas da *tônica* podem ainda ser tratadas de maneira que se enfatizem suas relações com a tonalidade principal. Ao invés da habitual modulação para a região da *dominante*, após confirmada a tonalidade principal de *Dó*

maior, modula-se na peça para a *mediante maior*, *Mi maior*, estabelecendo-a no cp. 35 com novo material temático (Ex. 12).

Ex. 12: Beethoven: *Sonata Waldstein*, Op. 53, cp. 35-43.

Localmente, a relação de tal região com *Dó maior* é explicitada tanto pela alusão, em seu processo modulatório, a *Mi menor*, III grau natural de *Dó* (cp. 23-6, Ex. 13a, abaixo), como, de maneira mais requintada, pelo emprego da *napolitana* de *Mi* (cp. 82, Ex. 13b), quando do retorno a *Dó maior*, aludindo portanto ao modo Frígio de *Mi*, estreitamente relacionado (pelas notas próprias a sua base diatônica) à *Tonart* de *Dó*.

Ex. 13: Beethoven: *Sonata Waldstein*, Op. 53, (a) cp. 23-6 e (b) cp. 82-3.

Na reexposição, após recapitulação do primeiro tema em *Dó maior*, a melodia-corál que fora apresentada como novo material temático em *Mi maior* não é imediatamente reexposta em *Dó*, mas: em *Lá maior* (cp. 196-9), da qual *Mi maior* seria a dominante e; em seguida, em *Lá menor*, paralela de *Dó*, finalizando a frase em *Dó maior*, propriamente (cp. 200-3, Ex. 14a, abaixo). Uma

reexposição integral de tal material temático em *Dó* ocorrerá apenas na coda, já nos cp. 284-90 (Ex. 14b), satisfazendo finalmente um senso de resolução da região de *Mi maior* diretamente sobre *Dó*. Evidencia-se assim que, para além de homônima maior do III grau de *Dó*, a tonalidade secundária de *Mi maior* relaciona-se também à principal enquanto *dominante* de sua *relativa menor* e atua em larga-escala, por extensão, como uma *dominante* de *Dó*¹².

Ex. 14: Beethoven: *Sonata Waldstein*, Op. 53: (a) cp. 196-203 e (b) cp. 284-90.

Também no *Allegro* da *Sinfonia nº 3* em *Fá maior*, op. 90 (1883) de Brahms, há efetiva *modulação* (i. e., com cadência e apresentação de material temático na nova tonalidade) para a região que corresponderia à *mediante maior* (*Lá maior*), mas seu tratamento é radicalmente distinto daquele observado na *Waldstein*. Também aqui o retorno à tonalidade principal é feito através da região da *mediante menor* (i. e., *Lá menor*, cp. 65-72) e, como na *Waldstein*, o material temático introduzido na região da *mediante maior* (cp. 36-40, ver Ex. 15a, abaixo) vem a ser recapitulado na *submediante maior* (*Ré maior*, cp. 149-53, Ex. 15b) antes de que se retorne definitivamente à *Haupttonart Fá maior*. Por tais meios, a exemplo do que observáramos na *Waldstein*, seria posta em evidência a relação de *Lá maior* com a tonalidade principal enquanto *homônima maior* do III grau desta, e/ou enquanto *dominante* de sua *relativa* (*submediante*), *Ré*. Os respectivos processos modulatórios a *Lá* e a *Ré*, contudo, parecem contradizer tal relação: *Lá maior* é alcançada (cp. 31) enquanto *submediante bemol* de *Ré bemol maior* (cp. 23), que, por sua vez, é a *submediante bemol* de *Fá maior*; *Ré maior* é alcançada (cp. 144) como *submediante bemol* da *napolitana* (*Sol bemol*, cp. 142) de *Fá*. Assim, tonalidades a princípio não tão distantes da tonalidade principal de *Fá maior* são primeiro apresentadas enquanto regiões extremamente remotas e o caráter de *dominante* que a *mediante maior* tenderia normalmente a assumir é diluído em sua apresentação por meio de relações de *subdominantes* (ver citação a Rosen, reproduzida na p. 47, pouco abaixo).

¹² Algo semelhante pode ser observado na *Sonata nº 16*, Op. 31 (1802).

Ex. 15: Brahms: *Sinfonia nº 3*, op. 90, (a) cp. 36-39 e (b) 149-53.

Tanto Schoenberg como Webern observam um paradoxo nas digressões mais frequentes e rumo a regiões mais remotas em obras da segunda metade do séc. XIX e início do séc. XX: se, por um lado, tais digressões põem em xeque, como já apontado, a “soberania” [*Herrschaft*] – para utilizarmos a linguagem da metáfora já anteriormente evocada (ver nosso prefácio, acima) de Schoenberg – da tonalidade principal, por outro, uma confirmação dessa soberania há de ser (ainda nos termos de Schoenberg) tão mais “imponente” [*überwältigender*] quanto maior o esforço para confirmá-la (2001[1911], p. 225). Isso explicaria por que, segundo Webern, os compositores viriam a se distanciar da tonalidade “no exato lugar em que se sentia ser particularmente importante deixar que a tonalidade [*Tonart*] emergisse com clareza” (1963[1932], p. 45), a *cadência*. Explicaria também por que Webern, em sua história da dissolução da tonalidade, dá maior ênfase à *cadência ampliada* do que à *modulação*, propriamente: a cadência ampliada apresentaria, no seio da tonalidade principal, uma diluição das relações entre a *tônica* e suas *regiões*. Como exemplo, Webern oferece os compassos finais (162-76) de *Gesang der Parzen*, Op. 89 (1882) de Brahms (*id.*, p. 46).

Ex. 16: Brahms: *Gesang der Parzen*, op. 89, cp. 162-76. In Webern: 1963[1932], p. 46.

A passagem em questão exemplifica uma cadência ampliada sobre Ré, ainda que haja alguma ambiguidade entre *Ré maior* e *Ré menor* tanto no início (*terça maior*; VII e VI graus menores), como no fim da passagem (omissão da *terça* no último acorde). Já a partir do terceiro compasso do trecho – mais precisamente, de sua anacruse – iniciam-se os desvios da tonalidade principal: no cp. 165, há uma cadência sobre a *mediante menor*, *Fá# menor*; pela elevação de sua *terça* (cp. 166) e manutenção de sua *sétima* (*mi*), essa *mediante* assume caráter de *dominante* da *submediante Si – menor*, no cp. 166, *maior*, no cp. 167, com a introdução do *ré#* –; o *fá# dominante* é enarmonizado (*sol bemol*, *si bemol*, *ré bemol*, *mi*) e cromaticamente resolvido sobre *Ré bemol maior* (cp. 168), o qual, se entendido enquanto enarmonização de *Dó# maior*, representaria a região da *dominante da medianta* (*Fá#*) de Ré; no cp. 170, a *paralela* dessa região de *Ré bemol/Dó# maior* (i. e., *si bemol/lá# menor*) assume caráter de *dominante* por meio da elevação de sua *terça* (*ré*) e manutenção de sua *sétima* (*lá bemol*) e; por nova resolução cromática, cadencia-se, surpreendentemente, em *Ré menor* (cp. 172), a própria *Haupttonart*. Ora, se, no *Allegro* da *Sinfonia nº 3*, víamos regiões relativamente próximas da tonalidade principal serem apresentadas como

remotas, aqui a própria *Haupttonart* parece ser apresentada como uma região remota de si mesma. Parece aplicar-se aqui a colocação de Webern de que “precisamente porque buscamos a conservação da tonalidade [*Tonart*], nós quebramos seu pescoço” (1963[1932], p. 48; cf. 1963[1933], p. 38).

Entendemos, em suma, que haja, não apenas potencialmente, mas no próprio repertório, uma diversidade de maneiras como *modulações* ou ‘*cadências ampliadas*’ possam obscurecer e tenham, em obras, obscurecido a *função* (*lato sensu*) de referência com que a tônica e a *Haupttonart* tendem a cumprir:

- que, e. g., tonalidades mais próximas às *dominantes* sejam alcançadas por meio de relações de *subdominantes* e vice-versa, tal como exemplificado na *Sinfonia nº 3* de Brahms;
- que regiões funcionalmente distantes da *Haupttonart*, ou remotas entre si sejam alcançadas subitamente. (Rosen sintetiza essas duas primeiras maneiras no comentário abaixo transcrito, a respeito das modulações remotas de Reger. Entre outros exemplos abordados ao longo deste trabalho, um especialmente interessante é o de “Auf dem Flusse”, de Schubert, abordado no início da Parte III, pp. 116-20, adiante.)

Quanto mais longe da tônica formos pelo ciclo de quintas, menos precisamente poderá ser definido o significado da relação com a tônica. Quando a modulação é dramática e surpreendente, frequentemente não sabemos dizer se a nova tonalidade [*key*] está sendo abordada pela direção da dominante ou da subdominante, em que boa parte do significado depende (Rosen: 1975, p. 32, n.).

Ademais:

- que, ao se introduzir em um dada tonalidade uma diversidade de outras, enquanto suas *regiões* – ou uma diversidade de acordes representativos de tais *regiões* –, se estabeleça uma tendência a que essas próprias tonalidades secundárias se reportem funcionalmente umas às outras, tanto quanto à pretendida *Haupttonart* (vindo assim tais tonalidades secundárias a rivalizar com a *centralidade* da principal);
- que tonalidades secundárias sejam introduzidas ainda antes de que a *Haupttonart* tenha sido claramente estabelecida – como fora, e. g., o caso da *Ballade nº 1* de Chopin (ver Cap. I. 2. 1, p. 14, acima), ou a que entendemos que possa ser atribuída a ambiguidade do coral final da cantata BWV 158, citado por Webern na conferência de 1933 (*op. cit.*, p. 29; cf. p. 35, acima) –;

Ex. 17: Bach: “Hier ist das rechte Osterlamm”, BWV 158, Coral. In Webern, 1963[1933], p. 29.

- que se conceda a mais de uma tonalidade a *função lato sensu* de referência:
 - quer ao iniciar e terminar uma obra com *Haupttonarten* distintas entre si – como é o caso da canção “Mignon II” de Hugo Wolf, abordada pouco adiante (pp. 52-5), ou da *Fantasia*, Op. 77 de Beethoven (ver Schoenberg: 2004[1948], pp. 208-9) –;
 - quer ao se estabelecer uma centralidade “difusa” (ver Cap. III. 2, adiante), em que tais tonalidades distintas cheguem a coexistir enquanto centros rivais, o que seria o caso, e. g., do “complexo de dupla tônica” apontado por Bailey e outros autores no prelúdio de *Tristão e Isolda* (1985, p. 121), da fusão entre tonalidades *paralelas* apontada por Rosen em obras como o *Scherzo n° 2*, Op. 31 (1837) de Chopin, ou na peça “Aveu”, do *Carnaval*, Op. 9 (1833-5) de Schumann, da “polifocalidade” apontada por Steinbron (2011) em diversas obras de Schubert e, de modo geral, do que Schoenberg denominara no *Tratado...* ‘tonalidade flutuante [*schwebende Tonalität*]’ (op. cit., pp. 226 e 527-9).

II. 3. Acordes Errantes

Conforme observado nos dois capítulos anteriores, a absorção, por parte de uma dada tonalidade [*Tonart*], de (1) acordes oriundos de outras tonalidades a ela relacionadas e (2) mesmo de tonalidades secundárias estabelecidas – entendidas por Schoenberg como *regiões* da tonalidade principal [*Haupttonart*] – leva a uma diluição das diferenças entre as várias *Tonarten*, posto que, se virtualmente *qualquer* acorde ou *região* poderia ser reportado a uma mesma dada tonalidade principal, então, inversamente, cada acorde ou *região* poderia pertencer a *qualquer* tonalidade. Em maior escala, uma expansão das possibilidades harmônicas de uma dada tonalidade tende a implicar, no interior de uma peça, em um enfraquecimento do senso de centralidade de sua tonalidade principal, ou em uma distribuição de tal senso, diluído, entre distintas *Tonarten*. Localmente, manifesta-se uma ambiguidade no próprio nível dos *acordes*: em passagens ambíguas quanto às suas centralidades, os vários *acordes* que delas participem poderão ser interpretados como portando *funções* (*stricto sensu*) com relação a cada uma das tonalidades então aludidas (*‘funções múltiplas’*, ou *‘significados múltiplos [multiple meaning]’*, como se refere Schoenberg).

Há, contudo, no entendimento de Schoenberg, uma classe especial de acordes, os *acordes errantes* [*vagierende Akkorde*], que seriam inerentemente ambíguos por conta de suas respectivas *fundamentais* não poderem ser determinadas senão contextualmente e, portanto, por não poderem ser univocamente reportados a qualquer específico grau de uma dada *Tonart* senão por meio de suas resoluções (2001[1911], pp. 284-6). Os exemplos mais claros são as *tríades aumentadas* e as *tétrades diminutas*. Dadas suas constituições intervalares simétricas, a cada *tríade aumentada* poderiam ser atribuídas ao menos três fundamentais distintas;

Ex. 18: Adaptado de Schoenberg: 1969[1948], p. 44 (Ex. 64b).

e, a cada acorde de sétima diminuta, ao menos quatro (fundamentais), devendo-se esclarecer que, por conta das semelhanças entre as resoluções comumente protagonizadas por estes acordes (*diminutos*) e cadências do tipo V→I, Schoenberg os interpreta – conforme já mencionado – como “acordes de [sétima e] nona com a fundamental ausente” (2001[1911], pp. 282-3; cf. 2004[1948], p. 55-6), situando-se-lhes essa fundamental ausente uma *terça maior* abaixo da nota que progrida como uma *sensível* [*Leitton*] da fundamental do acorde seguinte. Por meio de alterações cromáticas, tais acordes, embora respectivamente originados, na explicação Schoenberg, sobre o III (*tríade*

aumentada) e o VII (*tétrade diminuta*) graus do *modo menor* (ver 2001[1911], pp. 159-60), ocorrem, em repertório, sobre virtualmente qualquer grau de tonalidades tanto *menores* como *maiores* (*id. ibid.*, pp. 282 e 349), ou de quaisquer dentre suas *regiões*.

Ex. 19: in Schoenberg: 1969[1948], p. 44 (Ex. 64a).

Dada a ambiguidade inerente aos *acordes errantes*, mesmo em momentos de aparente estabilidade tonal eles portam potenciais relações com outras tonalidades, podendo ser, assim, agentes de trocas súbitas de centralidade. Os cp. 22 e 23 de *Ave verum corpus*, K. 618 (1791) de Mozart, oferecem-nos exemplo: após passagem em *Lá maior* (região da *dominante* de *Ré maior*, *Haupttonart* da peça), com cadência sobre essa nova tonalidade no cp. 18 e confirmação da cadência no cp. 21, o acorde de *lá maior* do cp. 22 é introduzido em um contexto aparentemente estável, em que ele próprio seria o I grau da tonalidade vigente. A *tétrade diminuta* do cp. 23, obtida por uma alteração cromática do *lá maior* e um acréscimo a este de sua *sétima*, confere ao acorde do cp. 22, retrospectivamente, o caráter de *dominante* e tende a ser interpretada, em um primeiro momento, como um acorde de *sétima* e *nona* sobre *lá*; o rebaixamento cromático de *dó#* para *dó*, contudo, e sua subsequente resolução, no cp. 25, sobre *fá maior* (*paralela* de *Ré menor*, região da *homônima* da *Haupttonart*) revelam uma ressignificação da *tétrade diminuta* do cp. 23 enquanto uma espécie de *dó dominante* e, por meio dessa ambiguidade, estabelece-se uma súbita troca de centralidade de *Lá maior* para *Fá maior* (cp. 24-5) ou *Ré menor* (cp. 27-9), partindo de um acorde (*lá maior*) que seria, ao menos a princípio, tonalmente estável.

Ex. 20: Mozart: *Ave verum corpus*, K. 618, cp. 18-25, redução.

O acorde (também *errante*) de *sexta germânica* – referido por Schoenberg e Webern como “acorde aumentado de quinta e sexta” [*übermäßige Quintsextakkord*] – parece dar um golpe ainda mais profundo na tonalidade. Originada do acorde de *sétima* e *nona menor* sem *fundamental*, por meio do rebaixamento de sua *quinta*, ou como uma elaboração ulterior do acorde de *sexta italiana* (Ex. 21a e b, abaixo; cf. p. 40, acima), a *sexta germânica* tem a mesma constituição intervalar de um acorde comum de *dominante* com *sétima* (Ex. 21c) e sua ambiguidade não se deve, como nos

casos da *triáde aumentada* ou da *tétrade diminuta*, a uma simetria interna, mas sobretudo ao fato de sua fundamental – ao menos na perspectiva de Schoenberg (ver 2001[1911], pp. 354-5 e; 2004[1948], p. 70, Ex. 71) – situar-se a um trítone de distância da fundamental do acorde de *dominante* que se lhe assemelha em constituição intervalar. Assim, não apenas a *sexta germânica* é em si um *acorde errante* – no sentido de que sua fundamental não pode ser definida pela própria constituição do acorde, mas somente por sua resolução –, como, em um contexto em que tal acorde se faça presente, o próprio acorde regular de *dominante* com *sétima* tende a se tornar ambíguo, porquanto à sua tendência à resolução convencional – i. e., a cadência de tipo V→I – soma-se a possibilidade de um tipo de resolução completamente diversa, caso ele seja tratado como sua equivalente *germânica*. Exemplifiquemos com “Am leuchtenden Sommermorgen”, do ciclo *Dichterliebe*, Op. 48 (1840) de Schumann.

Ex. 21: Derivação da *sexta germânica*: (a) por meio do rebaixamento da quinta de uma *tétrade diminuta* e; (b) como elaboração da *sexta italiana*. Em (c), correspondência entre acorde de *sexta germânica* e acorde regular de *dominante*.

A canção em questão inicia-se já com um acorde passível de se interpretar como uma *dominante germânica*, semelhante em constituição a um *sol bemol dominante*, mas que, por sua resolução sobre *Si bemol maior* (cp. 3) através da *dominante fá*, tende a ser entendida como fundada sobre *dó*, i. e., como uma *dominante* da *dominante* de *Si bemol* (Ex. 22a). Ao se resolver o mesmo acorde, no cp. 8 (Ex. 22b), sobre um *si maior* (enarmônico de *dó bemol maior*, *napolitana* da *Haupttonart*) por meio de uma progressão de tipo V→I, ele passa a ser mais propriamente interpretável como um *fá# dominante*, ou, levando-se em conta a enarmonização, como o *sol bemol dominante* que aparentara ser no início. No cp. 9, o acorde sobre o I grau da região alcançada por uma tal cadência é apresentado com acréscimo de *sétima*, assumindo imediatamente caráter de *dominante*, mas, a esse ponto, a ambiguidade já exercida entre *dominante germânica* e *dominante* convencional parece ter diluído sua direcionalidade a tal ponto que a subsequente progressão rumo a um *dó dominante* no cp. 10 – seria esta uma espécie de cadência de engano estendida?; seria o *si dominante* uma espécie de antecipação do *fá* do cp. 10, enquanto sua equivalente *germânica*?; seria a progressão resultante puramente de cromatismo linear? –, embora não corresponda às resoluções

esperadas nem de uma *dominante* convencional, nem de uma *sexta germânica*, parece perfeitamente satisfatória enquanto um meio de se retornar à *Haupttonart*.

The image displays two musical excerpts from Robert Schumann's song "Am leuchtenden Sommermorgen".

Excerpt (a) is marked "Ziemlich langsam." and "p". It features a vocal line in G major with the lyrics "Am leuch - tenden Som - mer -" and a piano accompaniment in 8/8 time. The piano part includes a trill in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

Excerpt (b) continues the piece with the lyrics "flü - stern und spre - chen die Blu - - - men, ich a - ber wand - le stumm:". It maintains the same tempo and dynamics, with the piano accompaniment continuing its melodic and harmonic development.

Ex. 22: Schumann: "Am leuchtenden Sommermorgen", (a) cp. 1-3 e; (b) cp. 8-11.

Posto que a resolução dos *acordes errantes* é um dos principais fatores para que se determinem suas fundamentais, *acordes errantes* que não se resolvam, ou que progridam a outros acordes do mesmo tipo tendem a manter suas fundamentais indefinidas e, conseqüentemente – produzindo-se assim um estado a que Schoenberg (2001[1922], p. 529) denominara "*tonalidade suspensa [aufgehobene Tonalität]*" –, a não se reportar decisivamente a nenhuma tonalidade específica até que haja uma cadência clara sobre um acorde que lhes dê sentido retrospectivamente. Examinemos os cp. 33-48 de "Mignon II" (1888), sexta das *Goethe-Lieder* de Wolf (Ex. 23, abaixo), em que doze compassos consecutivos constituídos exclusivamente por tríades aumentadas são seguidos por uma *sexta francesa*, eventualmente revelada (cp. 47) como fundada sobre *ré bemol*.

The image displays a musical score for 'Mignon II' by Hugo Wolf, consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The score is written in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It is divided into four systems. The first system includes the lyrics 'Ach! der mich liebt und kennt ist in der Wei - - te.' with performance markings 'Erstes Zeitmass', 'rit.', and 'sehr belebt'. The second system continues with 'schwindelt mir, es brennt mein Ein - - ge - wei - de.' and includes markings like 'p', 'mf', 'f', and 'zurückhaltend'. The third system features 'allmählich ruhiger werdend' and 'noch langsamer' markings. The fourth system begins with 'Erstes Zeitmass innig' and the lyrics 'Nur wer die'. The piano part features complex chordal textures, including augmented triads, and dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, *pp*, and *dim.*.

Ex. 23: Wolf: "Mignon II", cp. 26-49.

Embora a identificação de uma fundamental unívoca para cada uma das *triades aumentadas* da passagem em questão se faça virtualmente impossível – por conta de cada uma destas, sendo já um *acorde errante*, se resolver sobre ainda outro de tais acordes –, a vizinhança, sobretudo no início da passagem, com acordes de fundamentais definidas, bem como alguns dados melódicos e correspondências à distância com outras passagens tonalmente mais claras, permitem ainda, em parte do trecho, colher vestígios de certos centros tonais: a primeira destas triades aumentadas (*si bemol-sol bemol-ré*, cp. 33), e. g., vindo do V grau menor de *Lá bemol* (*mi bemol menor*) e tendo já ocorrido, pelo mesmo percurso, no cp. 8 (Ex. 24a) da canção, quando retornara, pouco em seguida, a I de *Lá bemol* (cp. 9), pode ser interpretada como uma *dominante da dominante* de *Lá bemol*; por

outro lado, a melodia que se lhe sobrepõe (“*Es schwindelt mir*”, *mi bemol-ré-fá#*), alude aos compassos 13 e 14 (Ex. 24b), em *Sol menor*, em que também ocorrera tal *triáde aumentada*, como um I grau (*sol menor*) com retardo de sua *sensível*.

The image displays two systems of a musical score for Wolf's "Mignon II".
 System (a) shows measures 7-9. The vocal line (soprano) has the lyrics "Nur wer die". The piano accompaniment includes markings for *beschleunigend* (accelerating), *f rit.* (forte, ritardando), and *pp* (pianissimo).
 System (b) shows measures 13-14. The vocal line has the lyrics "al-lein und ab-ge-trennt von". The piano accompaniment includes markings for *immer gesteigert* (increasingly) and *p cresc.* (piano, crescendo).

Ex. 24: Wolf: “Mignon II”, (a) cp. 7-9 e (b) cp. 13-14.

A *triáde aumentada* do segundo tempo do cp. 34 (*dó-mi-lá bemol*), por sua vez, para além de ter ocorrido em meio à tonalidade de *Lá bemol* já no cp. 2 da canção (Ex. 25a) – em que podia ser interpretada como *dominante* de sua *paralela* (*fá menor*) –, alude, pela melodia de soprano (“*es brennt (...)*”, *fá-mi*) e pela descida *lá bemol-sol*, na mão direita do piano, ao *dó maior* (*dominante* de *Fá menor*) com retardos de quarta e sexta do cp. 21 (Ex. 25b). Também nos cp. 36 e 37, a melodia *sol bemol-ré bemol-dó*, na mão direita do piano, pode se reportar à progressão de *sol bemol* (*napolitana* de *Fá menor*), para *dó dominante* (V de *Fá menor*) dos cp. 20 e 21, mas a melodia de soprano que se lhe sobrepõe (“*(...) Eingeweide*”, *sol-mi bemol-ré-fá#*) alude, uma vez mais, aos cp. 13 e 14 (ver Ex. 24b, acima), em *Sol menor*.

Ex. 25: Wolf: “Mignon II”, (a) cp. 1-3; (b) cp. 20-21.

A partir do cp. 40 ou 41, por fim, mesmo os sutis e conflitantes vestígios de centralidade colhidos nos compassos anteriores parecem se ausentar e, até que se forme o *ré bemol dominante* dos compassos 45 a 48 – introduzido enquanto uma *sexta francesa* (também *errante*) e resolvido, no cp. 49, de maneira pouco convencional –, parece de fato impossível que quaisquer tonalidades sejam especificadas, *suspendendo-se* provisoriamente qualquer senso de centralidade tonal.

II. 4. Dissonância e emancipação

II. 4. 1. A ‘emancipação da dissonância’ segundo Schoenberg

Do *Tratado de Harmonia* [1911/1922] a *Funções Estruturais da Harmonia* [1948], permeia os escritos teóricos de Schoenberg a ideia de que *consonâncias* e *dissonâncias* não sejam fundamentalmente opostas entre si, mas apenas difiram em grau (2001[1911/1922], pp. 58-9, 449, 531 e 574; 1975[1926], pp. 260-1; 1950[1941/1948], pp. 104-5; 2004[1948], p. 216; cf. 1934, pp. 182-3). Argumentando que (1) os intervalos tradicionalmente entendidos como consonantes são, via de regra, aqueles que primeiro ocorrem na série harmônica, que (1.1) é precisamente isto que lhes confere o caráter de consonância e que (2) *todo* intervalo – feitas as aproximações inerentes ao temperamento – será eventualmente encontrado entre os parciais superiores da série harmônica (ver Ex. 26, abaixo), Schoenberg propõe que os intervalos normalmente entendidos como “dissonâncias” se tratem, mais propriamente, de “consonâncias mais remotas” [*entfernteren Konsonanzen*]¹³.

Ex. 26: Representação da série harmônica de dó parcialmente ajustada ao temperamento, com intervalos ‘consonantes’ (“C”) e ‘dissonantes’ (“D”) assinalados, conforme entendimento de Schoenberg (2001[1911], p. 59).

Para Schoenberg, seguindo tal argumentação, seria um menor grau de ‘*compreensibilidade*’ [*Auffassbarkeit* ou *Fasslichkeit*]¹⁴ das consonâncias “mais remotas”, se comparadas às “mais próximas” (1975[1926], pp. 260-1; 1950[1941/1948], pp. 104-5; 1934, pp. 182-3), o que exigiria

¹³ Esta expressão, propriamente, é utilizada apenas em textos mais tardios (1950[1941/1948], p. 104; 2004[1948], p. 216), mas está subentendida já na argumentação do *Tratado...*, bem como nas definições de “consonância” e “dissonância” então propostas: respectivamente: “as relações mais próximas e simples com o som fundamental” e “as relações mais afastadas e complexas” (2001[1911], p. 59).

¹⁴ Conforme aponta Dahlhaus (1987[1968], p. 122), não é claro a quem, precisamente, Schoenberg se refere por “compreensibilidade”. No *Tratado...* [1911], p. 58-9, Schoenberg parece referir-se à relação intervalar direta entre duas notas; em “Opinion or insight?” [1926], p. 259, Schoenberg parece referir-se à relação de formações cordais para com a *tônica*: “Os desvios mais fáceis de se compreender são aqueles que podem ser mais facilmente reportados à tônica subjacente. (...) Quanto mais remotas as formações, maior o desvio, mais intermediários são necessários para se identificar a conexão [com a tônica] e mais difícil é compreender a progressão e o sentido” (1975[1926], p. 259). Apresentamos o questionamento de Dahlhaus (*op. cit.*) a respeito de tal noção pouco adiante, p. 61, item 2.2.

que os intervalos entendidos, a cada dado momento histórico, como “dissonâncias” fossem então apresentados com parcimônia, preparados e resolvidos (ver 2001[1911], pp. 95-96) e, à medida em que tais intervalos se tornassem mais familiares e, portanto, mais ‘*compreensíveis*’, estes seriam admitidos como consonâncias, não mais exigindo preparação ou resolução (*id. ibid.*, pp. 443-4 e 453-4; ver também *id. ibid.*, p. 59). Desse modo, teriam, e. g.: as terças, ainda não admitidas como consonâncias em tratados anteriores ao séc. XII, sido deliberadamente admitidas como tal a partir do séc. XIII¹⁵; ou os acordes com sétima, formados apenas de passagem até o século XVI, vindo a ser atacados sem preparação com os compositores da *seconda pratica*, na virada para o séc. XVII (ver Ex. 34a, p. 70, adiante). Igualmente, para Schoenberg, se já “não mais se esperavam preparações das dissonâncias de Wagner ou resoluções dos acordes dissonantes de Strauss” (1950[1941/1948], p. 104), então *toda* formação intervalar poderia vir a ser finalmente considerada como “consonante” e ser, portanto, tratada como tal, dispensando qualquer preparação ou resolução. Basicamente a isto, i. e., à possibilidade de que toda formação intervalar viesse a ser empregada sem necessidade de preparação ou resolução, Schoenberg denominou “*emancipação da dissonância*” (1975[1926], pp. 260-1; 1950[1941/1948], p. 104-5; 2004[1948], p. 216) – muito embora o termo ‘*emancipação*’ possa assumir, por vezes, um significado mais abrangente na obra teórica de Schoenberg, como o demonstraremos pouco adiante.

A ideia de “emancipação da dissonância”, deve-se ressaltar, não se desenvolve de maneira isolada. Frente à constatação de que o duplo movimento de expansão e dissolução da tonalidade – discutiremos essa dupla tendência pouco adiante, sobretudo no Cap. II. 5 – reduzira o poder unificador da tônica, em alguns dos mesmos textos em que tal ideia [i. e., a emancipação da dissonância] é exposta, Schoenberg investiga se a tonalidade [*Tonalität*] seria o único meio de se obter coerência e articulação formal em música (1934, pp. 175-81; ver também 1975[1926], pp. 261-3) e, argumentando que não, aponta, afora recursos extramusicais – o texto (libretos, poemas, programas etc.) ou a dimensão expressiva da música (1975[1926], p. 260; 1950[1941/1948], pp. 104 e 106) –, para a elaboração motívica como meio de satisfazer os princípios formais de unidade e articulação (1934, pp. 179-80; ver também 1950[1941/1948], pp. 107 ff., sobre dodecafonismo e coesão motívica). Assim, e se entendermos, tal como aponta Dahlhaus (1987[1968], p. 126), que, na concepção de Schoenberg, a noção de motivo se estende também a acordes (cf. Schoenberg: 2004[1948], p. 217), podemos compreender que certos procedimentos composicionais típicos de Schoenberg (desde suas últimas obras entendidas como “tonais”, à prática dodecafônica) realizam precisamente uma transferência de ênfase da funcionalidade harmônica para a dimensão motívica, ao conceder a esta primazia mesmo na elaboração de acordes e progressões harmônicas.

¹⁵ Ver Tenney: 1988, p. 109. Schoenberg menciona o caso das terças no *Tratado...*, p. 453.

Tendo o próprio Schoenberg apontado o ano de 1908 como o momento a partir do qual ele e seus alunos teriam escrito suas primeiras obras em acordo com a tese da emancipação da dissonância (1950[1941/1948], p. 105) – abdicando, assim, de preparar e resolver quaisquer formações cordais –, podemos entender as *Três peças para piano*, Op. 11 (1909) (provavelmente, uma de suas obras mais analisadas) como um dos primeiros exemplos de tal prática composicional. Conforme explicitado no Ex. 27, abaixo, o acorde sobre o último tempo do cp. 4 do Op. 11, nº 1 é, à exceção da linha de tenor, constituído pelo empilhamento das três primeiras notas da melodia da peça (cp. 1-2) e pode ser, assim, entendido como derivado de um motivo proeminente na obra. Em uma análise de 1951, Hugo Leichtentritt entende tal acorde como um *sol maior* “perturbado pelo *sol#*”, mas, para sustentar tal interpretação, ignora tal nota, a despeito do fato de que ela não apenas é atacada e sustentada junto ao acorde em questão, mas está, ademais, disposta no baixo de tal acorde: “deve-se apenas substituí-lo [o *sol#*] por *sol* para que se veja como as quatro partes estão pacificamente em acordo dentro dos moldes da tonalidade, no sentido de *Sol maior*” (*op. cit.*, p. 430).

Ex. 27: Schoenberg: Op. 11, mov. I, cp. 1-5. Estão circutados no exemplo conjuntos de notas de mesmo conteúdo intervalar. Adaptado de Perle (1991[1962], p. 11) e Straus (2005, p. 2).

Também na análise de Ogdon (1981) tal acorde é interpretado em *Sol maior*, mas o autor o explica como a sobreposição de (1) um acorde de *sol maior* com (2) um arpejo, na linha de tenor, de V de *Sol*, resolvendo na terça de I e (3) baixo pedal na *napolitana* (*lá bemol*) de *Sol* (pp. 172-3). Tal interpretação nos parece plausível, mas seria igualmente possível argumentar que tal acorde se tratasse, e. g., de um *si menor* com a sexta no baixo; que, enquanto um acorde com sexta, ele seria uma subdominante de *Fá#* (*maior* ou *menor*); que o *sol natural* de soprano é que se tratasse de uma *napolitana* de *Fá#* – ou de uma suspensão cromática não resolvida (ou resolvida uma oitava abaixo, no tenor) sobre a quinta (*fá#*) do acorde, ou ainda de um *fá##*, aproximação cromática do *sol#* do baixo –; que o acorde do cp. 2 (*sol bemol-fá-si-sol*, no Ex. 27, acima) se tratasse de um *dó# dominante*, com *sétima*, *quinta rebaixada* e sem *fundamental*, sobreposto a um baixo pedal no hipotético I grau de *Fá#*, o que reforçaria tal interpretação alternativa.

Ex. 28: Interpretações dos cp. 4-5 de Schoenberg, Op. 11, nº 1: (a) em *Sol maior*, adaptado de Ogdon (1981, p. 173); (b) em *Fá # (maior ou menor)*.

A exemplo do que víamos com relação aos *acordes errantes* (ver pp. 49-55, acima), o acorde em questão é inerentemente ambíguo quanto à sua fundamental e, conseqüentemente, quanto à sua funcionalidade, e só poderia expressar univocamente uma ou outra *Tonart* se resolvido, ou se resolvidas suas dissonâncias: para que se confirmasse a interpretação de Ogdon, seria necessário que o *sol#* (ou *lá bemol*) se resolvesse – provavelmente sobre *sol* –; para que se confirmasse, por sua vez, a interpretação alternativa de que tal acorde se tratasse de IV_6 de *Fá#*, seria necessário que o *sol* (ou *fá###*) se resolvesse sobre *fá#* ou *sol#*. Sua não-resolução mantém em suspenso seu significado harmônico; seu encadeamento com outros acordes ambíguos não resolvidos – corresponderiam as três notas que o precedem (ver Ex. 27, página acima) a um *dó dominante* ou a uma *sexta italiana* sobre *fá#*?; seria o acorde do cp. 3 um *lá dominante* com suspensão de *sexta* para *quinta*, ou um *dó dominante* com *décima-terceira* e suspensão de *quarta* para *terça*?; qual a *fundamental* do acorde do cp. 2? – leva a uma suspensão (já observada com relação aos *acordes errantes*, de modo geral) do próprio senso de uma centralidade tonal específica. A *emancipação da dissonância*, ao permitir que *qualquer* acorde, com *qualquer* constituição intervalar, seja considerado como consonância e, portanto, prescindindo de preparação ou resolução, tende a prolongar tal estado de suspensão do senso de centralidade tonal – ou, nos termos de Schoenberg, de *tonalidade suspensa* [*schwebende* ou *aufgehobene Tonalität*] (2001[1911], pp. 527-9). Esse seria um primeiro sentido em que poderíamos entender a colocação de Schoenberg de que um estilo fundado na *emancipação da dissonância* renuncia ao estabelecimento de um centro tonal (1950[1941/1948], p. 105).

II. 4. 2. Exame da noção schoenberguiana de ‘*emancipação da dissonância*’

Um exame da argumentação de Schoenberg a respeito da *emancipação da dissonância* revela algumas inconsistências, tanto internas a tal argumentação, como com relação ao repertório que precede historicamente sua proposição:

1. A premissa de que intervalos entendidos como “dissonâncias” tratem-se, a rigor, de “consonâncias remotas” é justificada por Schoenberg, como vimos, com base no fenômeno acústico da série harmônica: as consonâncias convencionadas corresponderiam aos intervalos entre seus primeiros parciais; as dissonâncias convencionadas, aos intervalos que apenas ocorreriam entre parciais mais agudos. Posto, contudo, que Schoenberg leva em conta, em sua tese, as aproximações inerentes ao temperamento – e que toda a sua exposição sobre harmonia pressupõe o sistema temperado –, deve-se observar que, em termos acústicos e em tais condições de afinação, não há qualquer diferença entre, e. g., uma *segunda aumentada* e uma *terça menor*, ou entre uma *terça maior* e uma *quarta diminuta*. O que justificaria, então, que o próprio Schoenberg, pouco após expor sua premissa no *Tratado...*, viesse a distinguir intervalos *aumentados* e *diminutos* dos demais, considerando, e. g., a *terça maior* como consonância, mas a *quarta diminuta* como dissonância (*op. cit.*, p. 60)? Ou, inversamente, que Mattheson, em *Der vollkommene Capellmeister*, de 1739, viesse a considerar a *sexta aumentada* como consonância (*op. cit.*, p. 253), mas a *sétima menor* como dissonância (*id. ibid.*, p. 328)? E o que justificaria que *tríades aumentadas* – as quais, em termos acústicos, contêm apenas *terças maiores* (e inversões) – fossem consistentemente resolvidas em Bach, Mozart ou Chopin, ao passo que progressões imediatas entre *acordes diminutos* – os quais contêm *trítonos*, para além das *terças menores* – são eventualmente encontradas nesses mesmos autores?

The image contains two musical examples, (a) and (b), illustrating chord progressions. Example (a) is a short excerpt from J.S. Bach's BWV 903, showing a sequence of chords in the right hand, with a bracket indicating a specific progression. Example (b) is a longer excerpt from Chopin's Op. 10, n° 3, showing a complex progression of chords in both hands, with a bracket and the word 'cresc.' indicating a crescendo.

Ex. 29: (a) Bach: BWV 903 (ca. 1720), cp. 33-36; (b) Chopin: Op. 10, n° 3 (1832), cp. 39-41.

2. Vimos que Schoenberg (a) atribui às “consonâncias próximas” um maior grau de *compreensibilidade* do que às “consonâncias remotas” e que (b) a dependência ou não de preparação ou resolução de um intervalo seria condicionada, em sua argumentação, precisamente à *compreensibilidade* deste. Conforme aponta Dahlhaus (1987[1968]), contudo:

2. 1. embora seja possível, de fato, observar correlação, na teoria e na prática do contraponto tradicional, entre o tratamento dos intervalos e a complexidade destes: 2.1.1. tal correlação não é totalizante [*all-embracing*] (*op. cit.*, p. 122), na medida em que, e. g., a *quarta justa* no baixo, embora se trate de uma relação intervalar relativamente simples (mais do que a *terça menor*, por exemplo), seja tradicionalmente dependente de resolução; 2.1.2. a “compreensibilidade”, ao menos no nível dos intervalos (ver item 2.2, abaixo), não parece ser o fator decisivo com relação à dependência ou não de resolução, se assumirmos, e. g., que “o acorde de quartas C-F-B bemol-E bemol (...) é mais simples [intervalarmente] do que o acorde de sexta, quarta e terça C-F-A-E bemol, sobre o qual, em uma composição tonal, ele deve ser resolvido” (*id. ibid.*, p. 123).

2.2. A ideia de “compreensibilidade” não é unívoca, sobretudo, no contexto da tonalidade. Embora subentenda-se na premissa de Schoenberg uma associação do grau de *compreensibilidade* dos intervalos aos intervalos *per se*, Dahlhaus ressalta que “a função de notas em uma tonalidade deve ser distinguida da relação imediata entre notas” e exemplifica que se, por um lado, o trítono é, enquanto relação imediata, um intervalo “mais difícil de compreender do que a sexta; ainda assim, a função de dominante de um trítono é, de modo geral, mais fácil de captar do que a função de subdominante de uma sexta Napolitana” (*id. ibid.*, p. 122).

3. Como vimos, Schoenberg atrela, em sua argumentação – e é da natureza de sua premissa que se atrelem –, as noções de *consonância* e *dissonância* a *intervalos per se* e distingue-as, em termos práticos, em função da dependência ou não de preparação e resolução. Deve-se contudo observar que a dependência ou não de resolução de um dado intervalo é frequentemente contextual e não se deve exclusivamente a tal intervalo *per se*. A título de exemplo, *sétimas menores* e *segundas maiores* em Haydn são, pela maior parte, tratadas como dissonâncias; se, em sua obra, contudo, é frequente que encontremos, sobretudo em pontos de articulação formal, *dominantes com sétima* que não sejam linearmente resolvidas (ver Ex. 30a, abaixo), isto não há de significar que a *sétima* ou a *segunda* em Haydn prescindam, elas mesmas, de resolução, mas, antes, que em *dominantes com sétima* tais intervalos podem prescindir. Mesmo no acorde formado nos cp. 25-6 da *Sonata nº 33* (Ex. 30b, abaixo), composto pela sobreposição de duas *sétimas menores* (*si bemol-lá bemol* e *ré-dó*), ainda que Haydn tome medidas para ressaltar tal constituição intervalar, é evidentemente relevante – pela progressão harmônica em que tal acorde se encontra, bem como por sua posição formal (imediatamente antes de que se introduza um tema na tonalidade secundária de

Mi bemol maior) – que tal acorde se trate de uma *dominante* (no caso, com *sétima* e *nona*). Talvez fossem, assim, antes as *dominantes com sétima* que estariam ‘emancipadas’ (ver item 4, abaixo) da necessidade de resolução em Haydn, do que os intervalos de *sétima* ou a *segunda*, propriamente. Em “Composition with twelve tones” [1941/1948], de fato, Schoenberg emprega as expressões mais específicas de “*emancipação da dominante* e outros acordes de sétima, sétimas diminutas e tríades aumentadas” (*op. cit.*, p. 105, grifo meu), mas isso evidentemente implicaria em conceitos mais amplos de ‘dissonância’ e ‘consonância’ que se inflectissem em função dos contextos em que se inserissem os intervalos examinados e/ou que ao menos abrangessem *acordes* (cf. item 4) enquanto tais – e não apenas enquanto agregados de intervalos individualmente ‘consonantes’ ou não.

Ex. 30: Haydn: *Sonata*, Hob. XVI/20 (1771), (a) cp. 31-2; (b) cp. 25-6.

4. Resolução, nos domínios da tonalidade, pode ocorrer não apenas no nível dos *intervalos* (i. e., em que um intervalo dissonante progrida linearmente a um intervalo consonante), mas também (e não exclusivamente) no nível (a) das *notas*, individualmente (como no caso de uma *sensível*, ou de uma *suspensão*); (b) dos *acordes* – nos Ex. 30a e b, acima, e. g., embora os intervalos, propriamente, de *sétima* ou de *quinta diminuta* não se resolvam linearmente, os respectivos acordes de *dominante* que os contêm são resolvidos por cadências do tipo V-I –; (c) das *frases* (como, e. g., na relação antecedente/consequente); (d) das *regiões tonais* (como no *estilo sonata*, ao se recapitular na *Haupttonart* material originalmente introduzido em tonalidades secundárias) etc. Assim, se Schoenberg identifica com as dissonâncias a necessidade (em cada dada prática composicional) de resolução, há de se assumir que, em boa parte do repertório tonal sejam também entendidos como ‘dissonâncias’ as *sensíveis*, as *dominantes*, os antecedentes, as *tonalidades secundárias* etc. – e não apenas *intervalos*¹⁶.

¹⁶ Uma tal proposição é defendida por Rosen, ao discutir a respeito da *emancipação da dissonância* em seu livro sobre Schoenberg (1996[1975], p. 23 ff.): que por *dissonância* se entenda “qualquer som musical que precise ser resolvido” (*op. cit.*, p. 24), de modo que o conceito de *dissonância* se aplique não apenas a intervalos e acordes, mas também à “*frase dissonante*” ou à “*seção dissonante*” (*id. ibid.*, pp. 27-8, grifos meus) – conformemente, Rosen reexpõe aqui sua tese, originalmente proposta em *The Classical Style*, de que modulação se trate de “dissonância em larga escala” (1996[1975], p. 29; 1997[1972], p. 26).

5. Levando-se aos limites a definição inerente à argumentação de Schoenberg (ver 2001[1911], p. 59) de ‘consonância’, em termos práticos, pela não-necessidade de resolução, deveremos reconhecer, tal como apontara Riemann em *Die Natur der Harmonik* (1886[1882]), que, de uma perspectiva própria à tonalidade funcional, “o único acorde consonante em qualquer tonalidade [key], no senso mais estrito do termo, é o acorde de tônica (...), o único que não requer claramente uma progressão posterior” (*op. cit.*, p. 29, grifos do autor). Para que uma obra expresse satisfatoriamente uma *Haupttonart*, toda modulação a uma tonalidade secundária demandará um eventual regresso à principal e, no interior de qualquer *Tonart* estabelecida, é inerente à tonalidade que todo acorde apontará (mais ou menos diretamente) para a *tônica*. Assim, se a *emancipação da dissonância* for de fato entendida como a atribuição do status de ‘consonância’ a *todo* intervalo (e, por extensão, a todo acorde), então a suspensão da tonalidade não é meramente um resultado da efetivação composicional de tal noção (cf. p. 59, acima): a *emancipação da dissonância*, para que se sustente nesses termos, há de abdicar *a priori* da tonalidade funcional.

Schoenberg, contudo, justifica historicamente a *emancipação da dissonância* e toma por precedentes para esta processos ocorridos, em boa medida, em meio a práticas composicionais propriamente tonais: por “emancipação da dominante” (1950[1941/1948], p. 105; cf. 2001[1911], pp. 453-4), e. g., Schoenberg se refere ao processo pelo qual: (a) a sétima de um acorde de V grau, que apenas ocorreria como suspensão ou nota de passagem, veio eventualmente a ser atacada junto a tal acorde (2001[1911], pp. 136-8; cf. *id.*, pp. 92-6); (b) o acorde de sétima veio a ocorrer sobre qualquer grau da escala, que não apenas o V (ver *id.*, pp. 257 ff.); (c) e pelo qual a necessidade de resolução imediata de tal acorde foi progressivamente abstraída (*id.*, p. 444). Cada um dentre tais passos implica, de fato, em um tratamento mais livre do acorde em questão e liberdades ainda maiores poderão ser observadas em Mozart, Chopin ou Wagner, mas em nenhum desses compositores parece ser possível sustentar, com rigor, que uma *dominante* com *sétima* equivalha de fato a uma consonância. O mesmo vale para diversos outros acordes da tradição tonal: Schoenberg refere-se, como vimos, a uma *emancipação* das *sétimas diminutas*, *triades aumentadas* e “outras dissonâncias mais remotas”; menciona o tratamento conferido, e. g., às *tétrades diminutas* pelos compositores clássicos – em que, a estas, “poderia preceder ou seguir qualquer outra harmonia, consonante ou dissonante, como se absolutamente não houvesse dissonância” (1950[1941/1948], p. 104) – como precedente para o uso mais livre das dissonâncias na virada do séc. XIX para XX; e subentende, assim, que a tal tratamento – observável no Ex. 29, p. 60, acima, tanto em Bach, como em Chopin – se refira a expressão “emancipação”. Ainda assim, nem em Bach e Chopin, nem em Haydn, Mozart ou Beethoven, caberá compreender a *tétrade diminuta* rigorosamente como uma ‘consonância’.

O termo “emancipação”, quando empregado por Schoenberg com relação a acordes específicos da tradição tonal, não pode ter o exato mesmo sentido que Schoenberg lhe atribuíra na expressão “emancipação da dissonância” – de simples conversão da ‘dissonância’ em ‘consonância’, a qual implicava, como vimos, em uma abdicação *a priori* da tonalidade –, mas há de referir-se: (a) a processos graduais (ainda que não necessariamente historicamente lineares) de progressiva liberdade de tratamento de tais acordes – ao invés de uma sumária conversão da dissonância em consonância –; (b) passíveis de ocorrer, e frequentemente ocorridos, no interior da própria tradição tonal; (c) referentes (não exclusivamente) a acordes específicos – e não a *toda* dissonância, indiscriminadamente, ou a um dado intervalo, em *qualquer* contexto em que este ocorresse –; (d) que não necessariamente impliquem (ou implicassem), em última instância, na conversão de tais ‘dissonâncias’ em ‘consonâncias’. Devemos ainda acrescentar, frente à constatação de que a noção de ‘dissonância’ não pode se limitar, ao menos em práticas tonais, a *intervalos* ou *acordes*, que também os processos de ‘emancipação’, nesse segundo sentido do termo, não hão de se limitar a tais níveis.

II. 4. 3. Conceituação estendida de ‘dissonância’ e de ‘emancipação’

Vimos, em nosso exame da argumentação de Schoenberg a respeito da *emancipação da dissonância*, que (1) Schoenberg parece empregar o termo “emancipação” em sentidos distintos ao (1a) propor a noção de “*emancipação da dissonância*” e (1b) ao referir-se, em alguns de seus textos, à “emancipação” de acordes específicos; (2) que o primeiro desses sentidos há de abdicar *a priori* da tonalidade, ao passo que o segundo se reporta a processos em boa medida ocorridos no interior da própria tradição tonal; (3) que um conceito de *dissonância* em que (3a) esta seja definida, tal como Schoenberg o faz, em função da necessidade ou não de resolução e que seja (3b) inclusivo das práticas composicionais que se valham da tonalidade funcional não se pode limitar ao *intervalo* dissonante. Assim, se por um lado a argumentação de Schoenberg em torno da *emancipação da dissonância* apresenta inconsistências quanto a ambos os conceitos de ‘emancipação’ e de ‘dissonância’, por outro, conceituações mais abrangentes de ambos os termos – e capazes de incluir as próprias concepções mais estreitas apresentadas pelo autor – podem ser inferidas de seus próprios escritos, ou derivadas de suas contradições.

Abaixo, proponho conceituações estendidas de ambos os termos em questão. Sobre o conceito de ‘emancipação’, busquei elaborá-lo de maneira que ele contemplasse, tanto quanto possível, o segundo dentre os usos de tal termo por parte de Schoenberg, i. e., aquele em que *emancipação* se concebe como um tipo de processo histórico inerente à tonalidade funcional e responsável por seu desenvolvimento [*Herausarbeitung*] (ver 1976[1926], p. 210; cf. 1975[1926], p. 259) histórico. Sobre o conceito de ‘dissonância’ aqui proposto, por sua vez, este se relaciona apenas à distância com aquele adotado por Schoenberg: se Schoenberg partira da concepção histórica de *dissonância*, ligada sobretudo às práticas polifônicas do séc. XIV ao início do séc. XVII (cf. pp. 16-7, Cap. I. 2. 2, acima), em que esta se classificaria como tal em função de sua necessidade de resolução e; se Riemann atentara para que, por um tal tipo de concepção, a única efetiva consonância em uma dada tonalidade seria sua *tônica*; elaboro aqui o conceito de ‘dissonância’ por sua diferenciação com relação à ‘consonância’, o que efetivamente, em obras musicais, implica em assumi-la [a *dissonância*] como *desvio da tônica*. Ambos os conceitos haviam sido já introduzidos, ainda que de maneira sumária, respectivamente em nosso prefácio e em nossa introdução. Aqui, torno a formulá-los, aprofundando-os e exemplificando-os amplamente.

Dissonância

Partindo de uma diferenciação histórica entre ‘consonâncias’ e ‘dissonâncias’ em função da necessidade ou não de resolução, vimos que a única efetiva *consonância* em uma obra ou passagem, sob a perspectiva da tonalidade funcional, há de ser, a rigor, a *tônica*. Em função de tal constatação,

entenderemos por ‘*dissonância*’ *todo e qualquer desvio da tônica* – e, se por ‘*dissonância*’ entendemos o *desvio*, propriamente, então o *produto* de um desvio será aqui entendido como ‘*dissonante*’.

Algumas implicações de tal conceito de *dissonância* devem ser aqui esclarecidas:

1. *Dissonância*, segundo tal conceito, não se expressa exclusivamente no nível dos *intervalos* ou dos *acordes*.

Dentre a variedade de exemplos possíveis: a *sensível* individual da *quinta* de um acorde de *tônica*, bem como uma nota de passagem entre sua *fundamental* e sua *terça* (i. e., *notas*, individualmente) serão entendidas como *dissonantes* e também como *dissonantes* serão entendidas quaisquer tonalidades secundárias (e as *seções formais* que as expressem) que venham a se estabelecer em uma obra que expresse uma *Haupttonart*; a tríade de *subdominante* será entendida como *dissonante*, assim como a tríade correspondente à de *tônica*, caso esta ocorra no interior de uma tonalidade secundária; todo *acorde errante*, precisamente por não expressar uma fundamental, bem como qualquer progressão entre acordes cuja relação funcional não esteja circunscrita em uma única *Tonart* serão, por isso, entendidos como *dissonantes*.

2. Se a *dissonância* corresponde ao próprio *desvio*, então ela corresponde à própria maneira como um *produto* seu se desvie de uma *tônica*, às *operações* específicas que *produzem* um tal *desvio*. Em uma *suspensão*, e. g., a nota suspensa será entendida como *dissonante* e a *dissonância* será a própria *operação* de *suspensão*; a *modulação* a uma tonalidade secundária será aqui entendida como *dissonância*, ao passo em que a passagem modulatória ou a tonalidade por ela estabelecida serão entendidas como *dissonantes*.

Assim, por um tal conceito de *dissonância*, podemos não apenas verificar se uma dada *nota*, um *acorde*, *progressão*, *região tonal* etc. (i. e., os possíveis *produtos* de *dissonâncias*) são ou não *dissonantes*, mas, sobretudo:

2.1. Podemos identificar um maior ou menor grau de *dissonância* em função do acúmulo de *operações* de desvio manifestas em um dado *dissonante* – e já não em função de suas propriedades acústicas.

A tríade de *subdominante* na *Haupttonart* (*fá maior*, em *Dó maior*), e. g., será entendida, conforme já apontado, como *dissonante*, mas possivelmente em menor grau do que a tríade correspondente à *subdominante* da *subdominante* na região da *submediante rebaixada* (*sol bemol maior*), ainda que ambas compartilhem, virtualmente, as mesmas propriedades acústicas; a tonalidade fundada sobre a *homônima menor* de uma *Haupttonart maior* (*Dó menor*, em *Dó maior*), por conta de ambas compartilharem a mesma *nota central*, será normalmente entendida como menos *dissonante* do que a tonalidade fundada sobre a *submediante maior* (*Lá maior*); e o “acorde de quartas C-F-B bemol-E bemol”, mencionado por Dahlhaus (ver p. 61, acima), será mais

dissonante – a despeito de sua relativa simplicidade em termos intervalares – do que sua resolução convencionalizada “C-F-A-E bemol” se entendermos este como uma *dominante* à qual se acresça a *sétima* e aquele como virtualmente o mesmo acorde, suplementarmente submetido a uma suspensão de *quarta*.

2.2. Na medida em que se identifiquem as operações específicas de desvio manifestas em uma *nota*, *acorde* etc., podemos discernir qualidades distintas de como estes são *dissonantes*.

Assim, embora sejam, em si mesmos, idênticos, entenderemos, e. g., que o acorde formado por *sol-si-dó#-fã*, em *Dó menor* (Ex. 31a) seja *dissonante* de maneira distinta de seu enarmônico *sol-si-ré bemol-fã* (Ex. 31b), na medida em que a primeira dessas *dominantes* inclui uma *sensível* de sua *quinta* – a qual tenderia a ser *resolvida* sobre essa *quinta* –, ao passo que a segunda *altera cromaticamente* sua *quinta* – tendendo esta a *resolver*, juntamente a essa *dominante*, como um todo, sobre a *fundamental* de um *acorde de dó maior*. Semelhantemente, entenderemos que a região da *mediante maior*, em uma *Haupttonart maior*, seja *dissonante* de maneiras distintas caso tenha sido alcançada, e. g., como *homônima maior da medianta* (como fora o caso da *Sonata Waldstein* de Beethoven, pp. 42-4, acima), ou enquanto *submediante rebaixada da submediante rebaixada* (como no *Allegro da Sinfonia nº 3* de Brahms, pp. 44-5, acima).

Ex. 31: *Sol dominante* com: (a) substituição da *quinta* por sua *sensível* e; (b) *alteração cromática* da *quinta*. A diferença de resolução evidencia a diferença de qualidade das *dissonâncias* operantes nos acordes em questão.

3. Se por *dissonância* entendemos as operações de *desvio* da *tônica*, por *resolução*, inversamente, entenderemos *toda operação de aproximação à tônica*. A respeito de uma tal concepção, devemos ressaltar:

3.1. Que *resolução*, nesses termos, não se limita à sucessão do *dissonante* ao *consonante*, mas abarca também o movimento do *mais dissonante* ao *menos dissonante* – entendendo-se, tal como expuséramos acima, que o grau de *dissonância* se determine pelo acúmulo de operações de *desvio*, não em termos acústicos.

Assim, tomando-se novamente por exemplo as dominantes *sol-si-dó#/ré bemol-fã* do Ex. 31, acima, na medida em que entendemos tais acordes como *dissonantes* por (a) fundarem-se sobre um grau diverso ao da *tônica*, (b) portarem um acréscimo de *sétima* e (c) portarem uma *sensível* ou uma *alteração* de suas respectivas *quintas*, entendemos que haja *resolução* não apenas se lhes sucederem

uma *triade* perfeita sobre o I grau (Ex. 32a), mas também se lhes sucederem, e. g., o acorde de *tônica* com suspensão de quarta (Ex. 32b), um acorde de *dominante* cuja *fundamental* corresponda ao I grau da *Tonart* (Ex. 32c), se a sensível *dó#* prosseguir à quinta *ré* (Ex. 32d) etc. – i. e., se qualquer das *operações* pelas quais tal acorde se desviasse da *tônica* for revertida.

Ex. 32: Resoluções do *sol dominante* com *sétima* e *quinta rebaixada/sensível* da *quinta*: (a) sobre a *tônica dó maior* (*consonante*); (b) sobre a *tônica* com suspensão de *quarta* (*dissonante*); (c) sobre *dó dominante* (*dissonante*); (d) sobre *sol dominante* (*dissonante*).

Semelhantemente, na *Sonata Waldstein*, abordada acima (pp. 42-4), entendemos que haja *resolução* da seção formal na tonalidade secundária de *Mi maior* (cp. 35-84) não apenas quando da recapitulação do material então apresentado na *Haupttonart* de *Dó maior* (cp. 208 ff.), mas também ao se passar pelas tonalidades respectivamente mais próximas de *Lá maior* (*homônima da paralela*, cp. 200-203) e *Lá menor* (*paralela*, cp. 204-205).

3.2. Que, analogamente ao conceito aqui proposto de *dissonância* – e tal como se observa nos exemplos oferecidos no item 3.1, acima –, a *resolução*, em nosso entendimento, pode ocorrer não apenas do nível dos *intervalos* ou dos *acordes*, mas em qualquer nível em que se possa manifestar *dissonância* (cf. item 1, pouco acima). Ademais, entendemos que, para além de a *triade* de *tônica* ser *consonante*, a própria *Haupttonart* também o é, em seu devido nível.

3.3. Que, distintamente do que supõe a concepção de *dissonância* na técnica polifônica dos séculos XIV a XVII (ou de como o concebera o próprio Schoenberg), a *resolução*, em qualquer um dos diferentes níveis em que esta se possa dar, não necessariamente ocorre de maneira imediata: uma *sensível* sucedida por um salto (Ex. 33) ou uma *dominante* que progrida por uma *cadência deceptiva* podem por vezes ter suas resoluções satisfeitas apenas alguns compassos adiante; entre uma *suspensão* e sua resolução podem, por vezes, interpor-se um arpejo ou uma aproximação cromática e, para um exemplo em maior escala; entre uma seção formal que expresse uma tonalidade secundária e sua recapitulação na *Haupttonart*, tal como abundantemente exemplificam *Allegros* de sonatas, frequentemente estarão interpostas outras tonalidades, visitadas em seus *Durchführungen*.

Ex. 33: Mozart: *Fuga em Dó menor*, K. 426 (1783), sujeito, cp. 1-4.

4. Entendemos que os possíveis *desvios* da *consonância*, da plena estabilidade da *tônica*, não se restrinjam a operações harmônicas, mas possam se dar em uma diversidade de domínios da composição. Assim, as hemíolas que tipicamente precedem progressões cadenciais, e. g., ou irregularidades métricas, de modo geral, são aqui incluídas em nossa concepção de *dissonância* (exploro irregularidades métricas e a interação destas com a funcionalidade harmônica de uma obra sobretudo na composição da *sonata ao Mekong*, relatada adiante, no Cap. III. 5. 1, pp. 164 ff., adiante). No acorde do recitativo final de *Salome* (1905), de Strauss (examinado pouco adiante, pp. 89-90 e 100 ff.), por sua vez, é notável que o compositor o introduza junto a um ataque de tam-tam, o qual adiciona ao profundo cromatismo do acorde em questão uma espécie de *cluster* frequencial (Ex. 55, p. 90, adiante) – aqui, a própria orquestração é *dissonante*.

Nesse sentido, se a tonalidade funcional for entendida, tal como o propõe Rosen (1975, pp. 30-2), como portadora – para além de um tipo de lógica harmônica – de “um complexo conjunto de pressuposições [interdependentes] sobre melodia, rítmica, forma”, orquestração etc., há de se reconhecer que, também nesses domínios, o repertório de tradição tonal-funcional produziu *desvios* progressivamente mais acentuados de suas convenções (ver *id. ibid.*, p. 32), de modo que, também a tais domínios, há de se aplicar o princípio histórico de *emancipação*.

Emancipação

Compreendendo-se a tonalidade funcional como historicamente dinâmica – o que se faz auto-evidente em um exame, tal como aqui conduzido, de seu desenvolvimento histórico –; visando contemplar as propriedades que inferíramos do segundo uso do termo “emancipação” por nós identificado em Schoenberg (ver pp. 63-4, acima, item 5) e; visando, ademais, abranger como passíveis de atravessar processos de *emancipação* os diversos tipos de *dissonantes* e *dissonâncias* que nosso conceito estendido de ‘*dissonância*’ nos leva a compreender como tais; propomos que, por ‘*emancipação*’, se entenda um tipo de *processo inerente à tonalidade funcional, pelo qual aquilo que se desviava da norma* expressa por práticas composicionais ou sistemas teóricos de um dado momento histórico *seu passa a ser progressivamente absorvido* em novas práticas composicionais. Por um lado, o princípio de *emancipação* pode ser entendido, como já colocado, como responsável pelo desenvolvimento histórico da tonalidade funcional, por seu processo mais geral de expansão e dissolução; por outro, entendemos que a *emancipação* seja *inerente* à tonalidade na medida em que os processos de formação de seus próprios fundamentos morfológicos

– i. e., as *tríades*, os *modos maior e menor*, o acorde de *dominante* com *sétima*, a *modulação* etc. – possam ser compreendidos como processos emancipatórios. (Oferecemos exemplo logo abaixo, ao examinarmos o caso dos acordes de *dominante*.)

Com relação ao *dissonante*, a *emancipação* se trata, em uma primeira fase: (1) do processo pelo qual seu contexto de origem (incluindo-se as *dissonâncias* que o produzem) é progressivamente abstraído, ou absorvido como carga histórica em sua própria morfologia e; em uma segunda fase, (2) do processo pelo qual o *dissonante* vem a se sujeitar a novas operações de *desvio*. Abordando-se por essa perspectiva o supracitado caso dos acordes de *dominante*, podemos entender que, se no séc. XVI acordes correspondentes à moderna *dominante* com *sétima* seriam formados por contraponto, sendo a nota correspondente à *sétima* (*dissonante*) produzida por *passagem* ou *suspensão* (*dissonâncias*) e empregada sobretudo em progressões cadenciais, ulteriormente tais acordes: (1a) absorvem em suas constituições a nota correspondente a essa *sétima*, vindo esta a prescindir de preparação (ver Ex. 34a, abaixo); (1b) absorvem de tal forma em sua morfologia sua histórica função cadencial, que, em casos como o reproduzido no Ex. 34b, abaixo, chegam a implicar em uma *tônica*, mesmo na completa ausência desta – e prescindem, assim, de *resolução* para que cumpram com a funcionalidade que lhes é própria –; (2) sujeitam-se a uma diversidade de *desvios* adicionais, tais como o acréscimo de *nona*, ou da característica *décima-terceira* de Chopin (ver Ex. 50b, p. 86, adiante), o rebaixamento cromático de suas *quintas* em *dominantes francesas* etc.

Example (a) shows a vocal line with the lyrics "ah! las so,". The melody consists of a series of notes: a half note 'a' (soprano), a half note 'h' (soprano), a half note 'i' (soprano), a half note 'l' (soprano), a half note 'a' (soprano), a half note 's' (soprano), a half note 'o' (soprano), and a half note 'a' (soprano). The notes are written on a single staff, with the lyrics placed below them. Example (b) shows a piano accompaniment with a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The music features a series of chords and melodic lines, with a 'ritard.' marking in the treble staff. The example is labeled with '(a)' and '(b)' in the top left corner.

Ex. 34: (a) Monteverdi: *Cruda Amarilli* (1605), cp. 13-14; (b) R. Schumann: *Dichterliebe* (1840), nº 1, cp. 24-26.

Processos análogos ocorrem com outros *dissonantes*. A *sexta napolitana*, e. g., assumindo-se que esta se origine, tal como colocado por Bukofzer (1975[1948], p. 386), como um acorde de *terça* e *sexta* sobre o IV grau de tonalidades ainda híbridas entre o *modo menor* e o *modo frígio*, no séc. XVII, ela vem eventualmente a ocorrer: (1a) em outras inversões, que não apenas o acorde de *terça* e *sexta*; (b) em quaisquer tonalidades, tanto *menores* como *maiores*; (c) e a ser tratada não

apenas como um acorde de *sexta* sobre o IV grau, mas também como uma *triade* por si mesma, fundada sobre o II grau *rebaixado* de qualquer dada *Tonart*, o que se atesta, por exemplo, por seu eventual estabelecimento enquanto *tônica secundária* (Ex. 35a). Ademais, uma vez abstraída de seu contexto de origem, a *sexta napolitana* vem – tal como visto acima com relação às *dominantes* – a (2) sujeitar-se a novas operações de desvio, como (a) ter sua terça alterada cromaticamente, apresentando-se como sua *homônima menor* (Ex. 35b); (b) ou, ao estabelecer-se como uma *tônica secundária*, tornar-se ponto de partida para novas *modulações* a *regiões* que se reportem a ela e não mais à *Haupttonart* (ver, e. g., o caso de “Mignon II”, de Wolf, examinado no Cap. II. 3, acima) etc.

(a)

er - reicht den

Hof mit Müß und Noth; in seinen Armen das Kind war todt.

Andante.

(b)

Tempo I.

Ex. 35: Schubert: (a) *Erlkönig* (1815), cp. 143-148; (b) *Quarteto*, D. 810, cp. 326-332, redução (cf. Phipps: 1984, p. 39.)

Com relação à *dissonância*, por sua vez, entendemos que o conceito ora proposto de *emancipação* se trate mais especificamente: (1) em uma primeira fase (em termos lógicos, não necessariamente cronológicos), do processo pelo qual uma *operação de desvio* originada como atrelada à produção de um *dissonante* específico vem a se aplicar em outros contextos e a outros

dissonantes; (2) em uma segunda fase, do processo pelo qual aquilo que era uma operação local de *desvio* se torna um *procedimento composicional* por si mesmo, potencialmente independente da tonalidade funcional.

Exemplificaremos exhaustivamente processos emancipatórios de *dissonâncias* no subcapítulo que se segue.

II. 4. 4. Emergência das *dissonâncias processuais*

Nos escritos de Schoenberg e Webern, podemos encontrar como um quarto fator no processo de dissolução da tonalidade funcional o tratamento progressivamente mais livre que se vinha atribuindo a acordes progressivamente mais dissonantes, i. e., os processos de *emancipação* desses acordes *dissonantes*, no segundo sentido que identificáramos do termo em Schoenberg.

Webern, em sua conferência de 1933, aponta como não apenas “as consonâncias originais das tríades” haviam sido alteradas para que se engendrassem as *dominantes com sétima* e os *acordes errantes*, mas como também estes acordes [*errantes*] e outros de origem não-triádica – tais como os *acordes quartais* [*Quartenakkorde*] – vieram a ser eles mesmos alterados; e como, ainda, os “novos acordes” resultantes de tais alterações suplementares teriam vindo a ser mais e mais ostensivamente empregados nos anos que precederam o abandono da tonalidade por sua parte e de Schoenberg, em 1908-9 (*op. cit.*, pp. 38-9). Schoenberg, por sua vez, aponta em “Composition with Twelve Tones” [1941/1948], como víramos, que, a exemplo de como se tratavam os acordes diminutos no séc. XVIII, podendo preceder-lhes ou suceder-lhes outros acordes *dissonantes*, também as *tríades aumentadas*, acordes de *sexta aumentada* e “as dissonâncias [i. e., *dissonantes*] mais remotas de Wagner, Strauss, Mussorgsky, Debussy, Mahler, Puccini e Reger” teriam sido *emancipadas* (*op. cit.*, pp. 104-5) na obra dos compositores mencionados.

Por um lado, uma ênfase no estado gerado pelo uso ostensivo e pelo tratamento relativamente livre desses “novos acordes”, dessas “dissonâncias remotas”, tenderia a remeter-nos de volta à discussão a respeito dos *acordes errantes* (pp. 49 ff., acima): à medida em que *desvios* de uma origem triádica se acumulem em um dado acorde, essa origem triádica tende, evidentemente, a ser obscurecida – ainda que o acorde em questão seja enarmônico de outro mais convencional (tal como é o caso do próprio acorde de *Tristão*, examinado pouco abaixo) –; conforme se obscureça a origem triádica de um acorde, obscurece-se também sua fundamental, dependendo esta da resolução do acorde em questão para se expressar e; finalmente, a não-resolução e o encadeamento de um tal acorde com outros morfologicamente ambíguos tendem a manter em suspenso as fundamentais dos sucessivos acordes empregados e, conseqüentemente, o próprio senso de centralidade tonal (no que Schoenberg denominara “*schwebende*”, ou “*aufgehobene Tonalität*”). Diversamente, no trecho que se segue, examinaremos os próprios processos de *emancipação* – mais do que a ambiguidade morfológica de tais *dissonantes emancipados* – enquanto fator da dissolução da tonalidade funcional.

De partida, é fácil compreender como, tal como formulado por Dahlhaus (1989[1980]), certos princípios de construção de acordes “como a harmonia por sobreposição de terças [*compound tertial harmony*] e a alteração cromática”, observáveis já em repertório do início do séc. XVIII,

“portam uma tendência inata a expandir-se, levando-se, em última instância, à autodestruição” (*op. cit.*, p. 379). Mais amplamente, contudo, fundando-nos nos conceitos acima propostos de *dissonância* enquanto *operação de desvio* e de *dissonante* enquanto *produto do desvio*, podemos entender: (a) que o processo de emancipação de um *dissonante* específico (seja um acorde, uma região etc.) tende, de modo geral, a portar consigo a emancipação também das operações de desvio (*dissonâncias*) que o produziram; (b) que, em uma primeira fase, uma operação de desvio atrelada à produção de um *dissonante* específico tende a ser experimentada e empregada em outros contextos, a “expandir-se”, nos termos de Dahlhaus, e generalizar-se; (c) que, em uma segunda fase, a *dissonância* que operava localmente, alterando um acorde, motivo, região etc. *a priori* funcionais, tende a tornar-se (quer pontualmente, em um acorde ou progressão, quer em uma passagem ou obra) um *procedimento composicional* por si mesmo, já não mais subordinado à elaboração de relações funcionais. Os célebres compassos iniciais do prelúdio de *Tristão e Isolda* (1857-9) – se assumirmos uma interpretação dos acordes dos cp. 2 e 6 como resultantes de alterações em *sextas francesas*¹⁷ – podem ajudar-nos a elucidar essa extensão do processo de emancipação do *dissonante* às suas *dissonâncias*.

Emancipada de uma origem nas tonalidades frígias do séc. XVII e amplamente empregada como *dominante* (normalmente *secundária*) em diferentes tonalidades, tanto *menores* como *maiores*, sobre diversos graus da escala, a *sexta francesa* pode ser em muitos casos entendida como uma *dominante* com *sétima* e *quinta rebaixada*, i. e., uma *dominante* com *sétima* que porta também em si, enquanto *desvio*, a *alteração cromática (dissonância)* de sua *quinta*. Assim, interpretando-se os acordes dos cp. 2 e 6 de *Tristão*... (ver Ex. 37, pouco abaixo) como originados de *sextas francesas* por meio da cromatização de suas *sétimas* (Ex. 36a-c) – a notação de Wagner sugere fortemente tal interpretação –, podemos entender tais acordes como resultantes de uma operação suplementar de *desvio* (a cromatização) em um acorde já *dissonante*, sendo, em especial, tal específica operação já presente no modelo mais convencional da *sexta francesa*. Manifesta-se aqui, portanto, o que apontáramos como uma primeira fase do processo de *emancipação* de uma *dissonância*: no caso específico, que a cromatização originalmente implicada na *quinta rebaixada* da *sexta francesa* se estenda a outros componentes do acorde (a *sétima*, no caso) e, se observados os acordes subsequentes (cp. 3 e 7 respectivamente), às *quintas* também destes. Também notável é que, de tais cromatizações (da *sétima* nos cp. 2 e 6; da *quinta* nos cp. 3 e 7), resulte um movimento cromático

¹⁷ Entendemos, como melhor defenderemos no Cap. III. 2, que uma tal interpretação não seja excludente de quaisquer outras. Acrescentamos ainda que a interpretação em questão é bastante difundida, sendo assumida, sobretudo a partir de Kurth (1920, pp. 42 ff.), em trabalhos como Cone (1962), Hill (1984), DeVoto (1995) e Barsky (1996) e, sobretudo, estando implícita em Schoenberg, em *Funções Estruturais da Harmonia*, ao assinalar tal acorde como II de *Lá menor*. Martin (2008), ao contestá-la, ignora a discussão de Schoenberg (2001[1911], pp. 435 ff.) a respeito das “notas não-harmônicas” [“*harmoniefremde Töne*”] e os processos emancipatórios por Schoenberg descritos e aqui aprofundados. Martin escreve: “[a] significant shortcoming, however, is that, in order to do so, the interpretation must explain — or indeed explain away — the G# in measure 2 as a non-chord tone” (*op. cit.*, p. 10).

que, afora tratar-se de um dos principais *Leitmotive* da ópera, exacerba a tendência inerente em acordes de *sexta aumentada* de se resolverem por passos cromáticos na maior parte, se não na totalidade, de suas vozes.

Ex. 36: (a) *ré dominante*, com sétima; (b) *sexta francesa* com *fundamental* em *ré*; (c) acorde do cp. 6 do prelúdio de *Tristão*....

Ex. 37: Wagner: *Tristão e Isolde*, Prelúdio, cp. 1-11, redução.

O acorde do cp. 10, apesar de equivaler, por enarmonia, a uma inversão dos acordes dos cp. 2 e 6, não pode ser interpretado da mesma maneira: vindo a resolver-se em um *si dominante*, ele não corresponde, tomando-se por modelo os outros dois, a uma *sexta francesa*^{6#→7} sobre *fá#* (i. e., com *fundamental* correspondente à *dominante individual* do *si* que o sucede), nem tem a nota que corresponderia, por analogia, à *sensível* de sua suposta *sétima* elevada a esta; tampouco o acorde em questão é notado de forma análoga aos outros dois (o que equivaleria à grafia *ré-sol#-si#-mi#*).

Se os acordes dos cp. 2 e 6, enquanto derivados de *sextas francesas*, podem ser funcionalmente entendidos, ao menos localmente, como *dominantes* das respectivas *dominantes* de *Lá* e *Dó* (principais tonalidades da obra), também nesse sentido o acorde do cp. 10 parece escapar ao modelo dos anteriores: Kurth (1920, p. 49) interpretara-o como derivado de um *mi* com sétima, com suspensões de *nona* (*fá*) e *sexta* (*dó*), fazendo uma cadência do tipo IV-I sobre o *si* do cp. 11 (Ex. 38a, abaixo); Schoenberg, ao assinalá-lo, em *Funções Estruturais...* como II de *Mi* (2004[1948], p. 100; cf. Barsky: 1996, p. 135), assume-o implicitamente como um *fá menor* com

sexta, uma espécie de *napolitana menor* da *dominante* de Lá (Ex. 38b), ou *subdominante menor* da *paralela* (Dó) de Lá. Compreendê-lo, por analogia às frases anteriores, como *dominante* do *si* *dominante* do cp. 11 seria também possível, mas exigiria, deve-se reconhecer, uma muito maior sofisticação teórica do que aquela envolvida nos cp. 2 e 6: se uma *sexta germânica* sobre *fá#* (*dominante* de *si*) seria enarmônica de um *dó dominante*, então o próprio *dó* (como resultado de um processo de *emancipação* da *sexta germânica*) poderia vir a ser tratado como *dominante* de *si* – de fato, casos análogos são observáveis no repertório, ao menos desde Mozart, K. 533 (1788), cp. 215-6 (ver p. 145, adiante) – e, assim, o acorde do cp. 10 poderia ser entendido ainda como um *dó dominante*, com *quinta aumentada*, *nona* e suspensão de sua *quarta* a sua *terça* (Ex. 38c).

Ex. 38 consists of three musical examples labeled (a), (b), and (c). Each example shows a piano score with a specific chord highlighted. In (a), the chord is labeled E7 and H7. In (b), the chord is labeled D# and V. In (c), the chord is labeled Am and D#-5. The examples illustrate different functional interpretations of the same chord.

Ex. 38: Interpretações distintas para o acorde do cp. 10 de *Tristão*...: (a) como uma espécie de *mi dominante* (adaptado de Kurth: 1920, p. 49); (b) como um *fá menor* (adaptado de Schoenberg: 1969[1948], p. 77); (c) como uma espécie de *dominante germânica* fundada em *dó*.

A ambiguidade funcional implicada no acorde em questão parece sugerir que, mais relevantes do que sua funcionalidade são os fatos de que ele: (1) é, se invertido e transposto, enarmonicamente equivalente aos dois acordes de *Tristão* anteriores e; (2) de que ele se encadeia ao acorde do cp. 11 exclusivamente por cromatismo linear. Mais do que um acorde que de partida assumisse função clara – ou se fundasse sobre um grau específico de alguma das tonalidades envolvidas na passagem – e sobre o qual incidissem alterações cromáticas, ele parece engendrado pela própria lógica do cromatismo linear, pela coordenação de vozes cromáticas que encadeassem (a) um acorde morfológicamente semelhante àqueles dos cp. 2 e 6 ao (b) mais claramente funcional *si dominante* (*dominante* da *dominante* de Lá). O cromatismo (*dissonância*), sob a perspectiva de uma tal interpretação, não estaria aqui subordinado à lógica da funcionalidade harmônica, mas, ao contrário, assumiria primazia, enquanto *procedimento composicional*, com relação a esta: seria *a posteriori*, por estar inserido em um contexto funcional, que também o acorde (*dissonante*) gerado assumiria uma funcionalidade (ainda que não unívoca, como vimos).

Levando-se em conta as diferenças decorrentes dos cerca de setenta anos que o separam do exemplo de Wagner, também no primeiro movimento da *Sinfonia nº 40*, K. 550 (1788) de Mozart, são proeminentes os cromatismos melódicos (de que o tema em *Si bemol*, cp. 44 ff., é exemplo) e

alterações cromáticas: de partida, o principal motivo do primeiro tema desenha apojaturas sobre a *tônica*, de sua *sexta menor* para a quinta (Ex. 39a, abaixo), e, eventualmente, sobre a *dominante*, da *nona menor* para a fundamental (Ex. 39b). Decorrentes – ou, ao menos, compreensíveis como decorrentes – dessa substituição, em *dominantes*, de suas fundamentais pela *nona menor*, abundam também na peça tétrades diminutas.

Ex. 39: Mozart: *Sinfonia nº 40*, (a) cp. 1-2; (b) cp. 77, redução.

Conforme ilustram os cp. 110 a 113, reproduzidos abaixo (Ex. 40), Mozart põe em evidência a tendência a encadeamentos cromáticos propiciada por tais acordes ao não apenas realizar, em torno destes, seus encadeamentos mais convencionais, mas ao envolvê-los também – valendo-se por vezes, para tanto, da ambiguidade inerente à *tétrade diminuta* – em progressões funcionalmente menos convencionais, as quais mantenham, contudo, essa propriedade de encadear-se exclusiva- ou quase exclusivamente por semitons. Manifesta-se, em tal tipo de progressão: por um lado, um tratamento relativamente livre da *tétrade diminuta*, um estágio no processo de *emancipação* deste acorde *dissonante*; por outro, uma extensão do próprio encadeamento cromático a uma progressão *dissonante*, tratando-se portanto aquele [o encadeamento cromático] da operação de *desvio* (*dissonância*) pela qual se engendra esta [a progressão *dissonante*].

Ex. 40: Mozart: *Sinfonia nº 40*, cp. 110-113, redução.

Em passagem já próxima ao final do desenvolvimento, em meio a uma profusão do motivo principal e aos funcionalmente convencionais encadeamentos entre *subdominantes* com *sexta* e *dominantes* de *Sol menor* (cp. 146-7 e 148-9, Ex. 41, abaixo), o encadeamento cromático: (a) estende-se, uma vez mais, a uma progressão funcionalmente menos direta (assinalada em *a*, no Ex. 41, cp. 148) entre duas tétrades diminutas – manifestando-se, assim, o que designáramos como uma primeira fase no processo de *emancipação* da *dissonância* em questão – e; (b) pouco em seguida, parece assumir, ainda que pontualmente, primazia com relação à funcionalidade enquanto

procedimento por meio do qual se engendra o acorde *sol-si-sol #-mi bemol* do cp. 150¹⁸ (assinalado em b). A exemplo do que observáramos com relação ao cp. 10 do prelúdio de *Tristão...*, o acorde em questão parece gerado antes em função de encadear-se exclusivamente por semitons com o *ré dominante* que o segue do que por meio de alterações sobre alguma triáde de origem. (Uma vez mais, entendemos que seja possível interpretar funcionalmente tal acorde, mas que dificilmente haverá para ele uma interpretação unívoca e, sobretudo, que qualquer funcionalidade por ele assumida se dê *a posteriori*, sobretudo por conta de sua inserção em um contexto funcional.)

Ex. 41: Mozart: *Sinfonia n° 40*, cp. 146-50, redução.

Também algumas progressões harmônicas entre acordes que, ainda que morfologicamente convencionais, se encadeiem predominantemente por passos cromáticos – como, e. g., as *mediantes* cromáticas entre si, a *napolitana* com relação à *dominante da dominante* (ver Bach, BWV 998, cp. 39-40) etc. – são frequentemente interpretáveis – e, por vezes, de fato interpretadas, sobretudo em trabalhos de autores que advoguem pela chamada “teoria da transformação” [*transformation theory*] – como resultantes antes de cromatismo linear do que de uma elaboração funcional *a priori* e seriam portanto, em tais casos, também compreensíveis como manifestações de uma primazia do cromatismo, enquanto procedimento composicional, com relação à funcionalidade.

Na passagem abaixo reproduzida da *Polonaise n° 1* (1875), S. 519, do inacabado oratório *St. Stanislaus*, de Liszt, e. g., para além de a relação do *dó menor* (cp. 99) com os acordes de *mi maior* que o circundam ser funcionalmente remota e, conseqüentemente, ambígua – representaria o *dó menor* uma *Tonart* secundária em alternância com *Mi*? Haveria uma *tônica* oculta (como, e. g., *Lá bemol maior*, *Lá menor*, ou *Sol*) por meio da qual se relacionassem os dois acordes em questão? Seriam os acordes em questão as respectivas homônimas de *mi menor* e *dó maior*, mais proximamente relacionados? –, não há qualquer consequência imediata de tal progressão que ajude a elucidar a função desse *dó menor* com relação ao *mi*; por outro lado, é evidente (e a escrita de Liszt valoriza tal aspecto) que os dois acordes em questão se encadeiam exclusivamente por semitons e, nos compassos que se seguem, abundam progressões análogas, em outras transposições, valorizando-se, assim, o encadeamento cromático *per se*, e não uma *centralidade* de *mi*. A exemplo dos acordes acima examinados de Wagner e Mozart, contudo, é possível inferir do próprio

¹⁸ Schoenberg comenta o referido acorde no *Tratado...*, pp. 455 e 510.

repertório, bem como da obra em questão, processos de emancipação que conduziriam a um tal tipo de progressão.

Ex. 42: Liszt: *Polonaise n° 1*, S. 519, cp. 98-103.

Primeiramente, deve-se reconhecer que algumas relações de *mediantes cromáticas* são não apenas possíveis de se compreender por meio de relações funcionais convencionais (ainda que indiretas), mas, ademais, ocorrem efetivamente em sucessão imediata em contextos funcionais¹⁹ já nos séculos XVII e XVIII, com abundantes exemplos em Purcell, Vivaldi e Bach, entre outros. Para nos limitarmos a casos semelhantes ao de Liszt, de relações de *mediantes cromáticas* com fundamentais que distem por terça maior, podemos tomar como exemplos: o coral final da cantata BWV 148 (1723) de Bach, em que, após *fermata* no fim da primeira frase sobre *dó# maior*, dominante de *Fá# menor*, a segunda frase se inicia diretamente na *paralela*, *lá maior*, e retorna, de imediato, à *dominante dó# maior* (Ex. 43a); ou o coral *Christ lag in Todesbanden*, BWV 277, em que, após cadência de engano na penúltima frase sobre *si bemol*, *submediante* de *Ré menor*, não apenas se segue imediatamente *ré maior*, enquanto *dominante* de *sol menor*, como, no compasso seguinte, realiza-se a cadência final sobre o mesmo acorde, agora como *tônica*, com *terça* de *Picardia* (Ex. 43b). De modo geral, a *mediante maior* (como, e. g., *mi maior* com relação a *Dó*) pode ser frequentemente entendida como *dominante* da *submediante*, em tonalidades maiores – observáramos uma tal relação em larga-escala na *Sonata Waldstein*, de Beethoven, pp. 42-4, acima –; e a *submediante rebaixada* (e. g., *dó maior*, com relação a *Mi*), como *submediante* da *homônima menor*.

¹⁹ De fato, há exemplos de sucessões de tal tipo já no renascimento, como, e. g., entre diversos versos de *Señora de hermosura* (ca. 1500), de Juan del Encina, em *La mañana de San Juan* (ca. 1550), de Diego Pisador, ou nos acordes iniciais de “Moro, lasso, al mio duolo” (1613), de Gesualdo. David Kopp, em *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music* (2002), a respeito de relações de *mediantes cromáticas* na música do séc. XIX, menciona (*op. cit.*, p. 18, n. 1) que, em trabalho de caráter taxonômico de McKinley (1994), haveria volumosa exemplificação de relações de tal tipo desde o renascimento. O referido trabalho de McKinley, contudo, permanece não-publicado, de modo que não temos acesso a tal estudo.

Ex. 43: Bach: (a) BWV 148, “Führ auch mein Herz und Sinn”, cp. 1-3, redução; (b) BWV 277, final.

Se nos casos supracitados de Bach tais sucessões se dão em proximidade com os acordes por meio dos quais elas seriam funcionalmente relacionadas, em Beethoven ou Schubert – a quem David Kopp, em *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music* (2002), atribui, conformemente, o princípio de um uso normativo de relações de *mediantes cromáticas* (ver *op. cit.*, p. 18) – observam-se passos nos processos de *emancipação* (a) da própria progressão (*dissonante*) entre *mediantes cromáticas*, por um lado, ao empregarem-nas localmente isoladas de contextos que explicitassem suas conexões funcionais e; (b) do próprio encadeamento cromático (enquanto *operação*, i. e., a *dissonância*) inerente a tais sucessões, posto que este parece frequentemente se tornar, em progressões por *mediantes cromáticas* em que não se evidenciem suas relações funcionais, o principal fator de coesão.

Um exemplo em que se manifestariam tais processos emancipatórios pode ser encontrado no primeiro movimento da *Sonata nº 30* em *Mi maior*, op. 109 (1820) de Beethoven. No segundo grupo temático, na região da *dominante* (*Si maior*), após extensos arpejos de *ré# maior* no cp. 13, retorna-se de imediato, por encadeamento cromático, a *si maior*, sem qualquer referência a *sol# menor* (relativa de *si*), de quem *ré#* seria *dominante* (Ex. 44a, abaixo). Se aqui há ainda margem para uma interpretação funcional de tal progressão – uma resolução da *dominante* de *sol#* diretamente sobre sua *paralela*, por substituição –, em passagem análoga, na reexposição, evidencia-se o próprio encadeamento cromático como *operação* de *resolução* (i. e., de *desvio*, em sentido inverso) ao se retornar, também imediatamente, de uma incursão em *Dó maior*, *submediante bemol* de *Mi* (cp. 61-62), para *mi maior*, *tônica* (Ex. 44b). O fato de que *dó maior* dificilmente seria compreendido como uma *dominante* de *Mi* ajuda a explicitar que o que conecta as duas progressões em questão é, sobretudo, o próprio encadeamento cromático, generalizado²⁰ – e, portanto, *emancipado* – de uma resolução quase-convencional, para outra mais inusitada. Não deixa de ser relevante, ainda assim, que o *dó maior* da passagem em questão assuma um caráter de

²⁰ Um exemplo em Schubert, por sua vez, de uso generalizado do encadeamento cromático pode ser encontrado em *Die Sterne*, D. 939 (1828). Para análise centrada nesse aspecto, ver Kopp: 2002, pp. 23-29.

subdominante (como *paralela da subdominante menor de Mi*), contrabalanceando, na reexposição, o caráter de *dominante* que o *ré#* assumira na passagem análoga dos cp. 13-14. (Esse tipo de oposição em larga-escala entre *regiões* estendidas de *dominantes* e *subdominantes* é observado por Rosen, em seu *Sonata Forms*, e discutido adiante, no Cap. III. 4, pp. 151 ff.)

Ex. 44: Beethoven, *Sonata n° 30*: (a) cp. 13-14; (b) cp. 61-63.

De volta à *Polonaise* S. 519, de Liszt, a progressão entre *mi maior* e *dó menor* dos cp. 98-101 parece estender duplamente a operação em questão de encadeamento cromático entre *mediantes*, tanto no sentido de que, aqui, *todas* as notas dos acordes envolvidos – não apenas duas – se movem por semitom, como por conta de as possíveis relações funcionais entre tais acordes serem mais remotas do que nos casos acima expostos de Bach e Beethoven. Sobretudo, a imediata repetição e a proliferação sistemática que se segue de encadeamentos análogos, em outras transposições, apontam aqui, uma vez mais (i. e., como nos acordes acima examinados de Wagner e Mozart), para uma primazia do cromatismo – *emancipado* enquanto um procedimento por si mesmo – com relação à funcionalidade.

Como nos demais exemplos, tal primazia não exclui a assunção de uma funcionalidade *a posteriori* por parte dos acordes envolvidos, devendo-se reconhecer, contudo, que tal funcionalidade

tende a ser – precisamente porque remota e *a posteriori* – ambígua. Assim, sobre o *dó menor* dos cp. 99 e 101, se parece possível, por um lado, interpretá-lo, e. g., como uma espécie de *subdominante* alterada da *homônima menor* de *Mi* e se, de fato, as primeiras ocorrências de *dó menor*, na peça, se haviam dado precisamente em alternância com *mi menor tônica*, nos cp. 20-26 (Ex. 45, abaixo), deve-se observar, ainda assim, que, mesmo nesses compassos iniciais, o *dó menor* assumira paradoxalmente também um caráter de *dominante*, posto que não apenas sua terça equivalia enarmonicamente à sensível (*ré#*) de *mi*, como a condução melódica da passagem valorizara tal propriedade. Ainda outras interpretações funcionais dos acordes em questão hão de ser possíveis (ver p. 78, acima, em que elencáramos, sob forma de perguntas, algumas dentre estas), sem que sejam necessariamente excludentes entre si.

Ex. 45: Liszt: *Polonaise N° 1*, S. 519, cp. 20-26.

Tal como é inerente à concepção de *emancipação* aqui proposta, entendemos que todo tipo de *desvio* seja potencialmente sujeito a um processo emancipatório rumo a seu estabelecimento enquanto um *procedimento* por si mesmo, capaz de produzir *acordes*, *progressões*, *passagens* etc. independentemente de uma funcionalidade *a priori*. O princípio de construção de acordes por sobreposição de terças, já mencionado por Dahlhaus, e seu processo de *emancipação* oferecem-nos exemplificação alternativa aos casos acima examinados da alteração cromática ou do cromatismo linear.

Ainda que a tríade, tal como modernamente concebida, se tenha originado antes por contraponto, enquanto única – uma vez reconhecida a relação de *inversão*, introduzida no início do séc. XVII por Harnisch [1608] e Lippius [ca. 1610-2]²¹ – formação sincrônica com três notas distintas em que todas estas fossem consonantes entre si (ao menos, conforme os critérios de contraponto do séc. XVI); e que a *dominante com sétima* se tenha originado, como já colocado, por meio da absorção, em sua constituição morfológica, da nota de passagem responsável por seu melhor encadeamento com o acorde subsequente nas fórmulas cadenciais convencionais; ainda assim, Rameau, em seu *Tratado de Harmonia* (1722), explica o “acorde perfeito” (i. e., a *tríade*) como resultante da divisão da *quinta* em duas *terças* e o acorde de *sétima*, *dissonante*, como resultante da adição (*operação de desvio*), sobre o acorde perfeito, de uma *terça* suplementar (*op. cit.*, livro 3, cap. 6, art. 1, p. 192). Em conformidade com nosso modelo, uma *emancipação* do

²¹ Cf. Lester: 1992, pp. 96-100.

acorde de *sétima* implicaria consigo na *emancipação* também do *desvio* que lhe é inerente e, se tal *desvio* é eventualmente (como em Rameau) entendido como o *empilhamento* de um novo intervalo de *terça* à tríade, então sua *emancipação*, em uma primeira fase, há de se manifestar por meio da extensão e generalização de tal *empilhamento*: trata-se precisamente do princípio de “harmonia por sobreposição de terças” a que se referira Dahlhaus, donde se compreende sua “tendência inata a expandir-se”.

Exemplos de tal extensão abundam já no início do séc. XVIII: afóra os inúmeros casos de *tétrades diminutas*, também *dominantes* que portem *sétima* e *nona bemol* sobre a efetiva ocorrência de suas *fundamentais* são encontradas com relativa frequência, sobretudo em passagens com baixo pedal – como, e. g., no *Prelúdio nº 6* do *Cravo Bem-Temperado I* (1722), ou na introdução à *Paixão de São Mateus* (1727). No *Tratado de Harmonia*, Rameau especula ainda a respeito de acordes de *nona* e *décima primeira* produzidos pela adição de *terças* suplementares *sob* o baixo de acordes de *sétima* (“acordes por subposição”; ver *op. cit.*, livro 2, cap. 10, pp. 73-7), oferecendo exemplos por meio do encadeamento reproduzido abaixo (Ex. 12, adaptado de Rameau: *op. cit.*, p. 75).

Ex. 46: in Rameau: 1722, p. 75.

Os acordes apresentados em tal encadeamento, deve-se notar, não são mero produto de especulação teórica, nem se restringem a Rameau, e mesmo o acorde ocorrido sobre a cabeça do cp. 3 (*fá-lá-dó#-mi-sol*) – para apenas um exemplo – é, embora raro, ocasionalmente encontrado em Bach. No cp. 36 da *Fantasia Cromática e Fuga*, BWV 903 (ca. 1720), ainda que o acorde *dó-mi-sol#-si-ré* (ver Ex. 29a, p. 60, acima) fosse interpretável como resultante de retardos – enquanto um *lá menor* ainda sem fundamental, com todas as notas de sua dominante individual sobre ele prolongados –, sua disposição peculiar põe em evidência uma construção por *empilhamento* de terças. Na *Fuga* do BWV 998 (1735), por sua vez, temos um exemplo bastante mais próximo

daquele de Rameau: o *si bemol-ré-fá#-lá-dó* do cp. 48 (Ex. 47) parece de fato interpretável como um *ré dominante*, com acréscimo de uma *terça sob* sua fundamental. Sua ambiguidade funcional, contudo, é notável, posto que, se por um lado ele atua como *dominante* do acorde seguinte (também ambíguo, entre *sol menor* e *mi bemol*), por outro ele parece introduzido como um acorde de *si bemol*, propriamente, resolução do *fá dominante* que o precede.

Ex. 47: Bach: BWV 998, *Fuga*, cp. 48-49.

Levado ao limite, o *empilhamento* de terças deixa de ser mera operação de desvio, de acréscimo de notas *dissonantes* a tríades ou acordes de *dominante*, para engendrar acordes em que múltiplas dentre suas notas constituintes poderiam ser assumidas como fundamentais de alguma tríade empilhada sobre outras tríades: obscurecem-se quaisquer distinções entre uma origem (ou suposta origem) triádica e as supostas notas *desviadas* de tal origem, reduzindo-se a relevância de tal distinção, de modo que – a exemplo do que observáramos com relação ao cromatismo – o procedimento *em si* de *empilhamento* parece assumir primazia, em tais casos-limite, com relação à funcionalidade que possa vir a ser assumida pelos acordes engendrados. Os acordes iniciais de *Ossa arida*, S. 55 (1879) de Liszt, ou da introdução ao recitativo de barítono da *Sinfonia nº 9*, Op. 125 (1822-4) de Beethoven, oferecem-nos exemplos.

Ex. 48: Liszt: *Ossa arida*, cp. 3-10.

Há, contudo, ainda uma segunda via pela qual o princípio de *empilhamento* se emancipa rumo a seu estabelecimento como um procedimento por si mesmo, a qual tende a uma dissociação mais radical com relação a uma morfologia triádica de base: que tal princípio se generalize para

outros intervalos que não apenas a *terça*. Em um primeiro momento, há de se notar que alguns acordes relativamente convencionais na tradição tonal podem manifestar fortuitamente uma certa regularidade intervalar em suas constituições morfológicas: as notas constituintes de *dominantes* com *sétima* e suspensão de *quarta*, e. g., são potencialmente relacionáveis entre si por quartas ou quintas sucessivas; em *dominantes* com *sétima* e *nona* em que se omita a *quinta*, por sua vez, ou em certos acordes com retardos, suas notas constituintes são potencialmente relacionáveis por *segundas* ou *sétimas* – e, por meio de uma disposição privilegiada das vozes, tais propriedades podem ser postas em evidência (Ex. 49).

The image contains three musical excerpts labeled (a), (b), and (c).
 (a) A piano accompaniment from Bach's Prelúdio nº 1, BWV 846. It shows a sequence of chords in the right hand, with a box highlighting a specific intervallic relationship between notes in different chords.
 (b) A vocal and piano excerpt from Haydn's Sonata, Hob. XVI/20. It shows a vocal line with a 'ten.' (tenor) part and a piano part with 'pp' (pianissimo) and 'smorz.' (smorzando) markings. A box highlights a specific intervallic relationship between notes in different chords.
 (c) A woodwind section from Beethoven's Sinfonia nº 6, 'Szene am Bach' (mov. II). It shows staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). A box highlights a specific intervallic relationship between notes in different chords.

Ex. 49: (a) Bach: *Prelúdio nº 1*, BWV 846, cp. 26; (b) Haydn: *Sonata*, Hob. XVI/20, cp. 25-6; (c) Beethoven, *Sinfonia nº 6*, “Szene am Bach” (mov. II), cp. 126-7, madeiras (clarineta em Bb).

Em um segundo momento (correspondente ao que entendemos como uma primeira fase do processo emancipatório de uma *dissonância*), tais regularidades intervalares parecem mesmo motivar a introdução de dissonâncias em certos acordes. O primeiro movimento da *Sonata nº 2*, Op. 35 (1839) de Chopin, oferece-nos múltiplos exemplos: em seu desenvolvimento, parcialmente reproduzido abaixo (Ex. 50a), vemos *dominantes* com *sétima* e *quinta aumentada* ou *sexta bemol*, ou com *quarta* e *quinta aumentadas*, e. g., formarem internamente cadeias de *tons inteiros*; também abundante na peça e presente em todos os principais pontos de articulação formal (introdução, passagem da primeira à segunda tonalidades estabelecidas, fim da exposição etc.), o comumente designado “acorde de Chopin”, por sua vez – uma *dominante* com *sétima* e *décima-terceira* –, por conta da disposição em que é mais frequentemente empregado e da omissão sistemática de sua *quinta*, apresenta virtualmente uma constituição por *quartas* sobrepostas (Ex. 50b) – tal

característica é notada por Peter Sabbagh (2001, p. 41), ao compreender tal acorde como uma espécie de protótipo [*fore-form*] do acorde de *Prometheus*, de Scriabin (ver *id.*, pp. 16 ff.).

Ex. 50: Chopin: *Sonata nº 2*, (a) cp. 117-122; (b) cp. 103-104.

Um terceiro momento, finalmente, da generalização do princípio de *empilhamento* a outros intervalos (que não a *terça*) corresponde propriamente à sua *emancipação* enquanto procedimento composicional: que certos acordes não apenas contenham em si fortuitas regularidades intervalares, ou *desvios* de uma origem triádica destinados a uma exacerbação de tais regularidades, mas que sejam antes *engendrados* pelo próprio *empilhamento* de algum dentre tais intervalos (ou tipos de intervalos). Em *Le Fils des étoiles* (1891), de Satie, e. g., encontramos uma longa e consistente sucessão de *acordes quartais* [*Quartenakkorde*] de seis notas (Ex. 51a); a *Sinfonia de Câmara Nº 1*, Op. 9 (1906) de Schoenberg, por sua vez, não apenas se inicia pela formação gradual de um tal acorde por *quartas* sobrepostas, como o encadeia (cromaticamente) a outro constituído por cinco notas relacionáveis entre si por tons inteiros (Ex. 51b); no célebre exemplo de *Voiles* (1909), de Debussy, a primazia das relações de tons inteiros se faz explícita pelo uso quase exclusivo da escala de tons inteiros na maior parte da obra (Ex. 51c).

Ex. 51: (a) Satie, *Le Fils des étoiles*, cp. 28-31; (b) Schoenberg, *Sinfonia de Câmara Nº 1*, cp. 1-4; (c) Debussy, *Voiles*, cp. 15-16.

Mesmo com relação a sobreposições de *segundas menores* e intervalos derivados destas (*sétima maior*, *nona menor* etc.) é possível observar um processo emancipatório semelhante àquele referente ao *empilhamento* de *quartas* e *segundas*. Já em Mozart, ainda que de passagem, parece haver um interesse em gerar acordes que portem internamente grupos de até três notas relacionadas cromaticamente entre si: na *Sonata nº 17*, K. 570 (1789), em *Si bemol maior*, o último acorde a ser atacado antes da reexposição do primeiro tema, um *fá dominante* (cp. 130, Ex. 52a, abaixo), é atacado não apenas com a *sétima* convencional, mas também com a *sensível* de sua *fundamental*, formando internamente, virtualmente, uma cadeia *mi bemol-mi-fá*; semelhantemente, no *Allegro* da *Sinfonia nº 40* (1788), o primeiro tema fora reintroduzido junto a uma *dominante germânica* sobre *lá*, sem *fundamental* e sobreposta a um *ré* pedal (*dominante da Haupttonart*), de modo a formar brevemente um acorde com *dó#*, *ré* e *mi bemol* (cp. 164, Ex. 52b).

Ex. 52: Mozart: (a) *Sonata n° 17*, cp. 130-132; (b) *Sinfonia n° 40*, cp. 164-166.

Tais *dominantes germânicas* com baixo na *fundamental* do acorde em que tendem normalmente a resolver ocorrem de maneira mais estável em Chopin: na *Barcarolle*, Op. 60 (1846), após algumas passagens em que se insiste sobre um tal acorde (cp. 48-49 e 59-60; Ex. 53a, abaixo), seu cromatismo interno é surpreendentemente exacerbado no cp. 110, em que se atacam apenas a *terça* e a *quinta rebaixada* de uma *dominante germânica* de *fá#*, com baixo no próprio *fá#*, formando-se, na cabeça do compasso, o agregado *fá#-mi#-sol* (Ex. 53b); na *Polonaise-Fantaisie*, Op. 61, também de 1846, o mesmo acorde é enunciado em sua forma completa, no cp. 145 (Ex. 53c).

Ex. 53: Chopin: (a) *Barcarolle*, cp. 48-49; (b) *Barcarolle*, cp. 110; (c) *Polonaise-Fantaisie*, cp. 145.

Grieg, por sua vez, ao escrever partes de piano adicionais para alguns obras de Mozart, entre 1876 e 1877, parece reconhecer o interesse deste por acordes internamente cromáticos, ao produzir passagens em que tal tendência seja extremada. Sobre o cp. 5 da *Sonata n° 15* de Mozart (1788), e. g., em que ocorria a inusitada formação *fá-si bemol-fá#*, parte de um *dó dominante* alterado – em que *fá#* seria uma *sensível* de sua *quinta (sol)* e *fá*, a *tônica*, ocorre como baixo-pedal –, Grieg

acrescenta as notas faltantes dessa *dominante*, vindo a formar um acorde com *mi*, *fá* e *fá#* (Ex. 54a). Em exemplo mais extremo, sobre o cp. 2 da *Fantasia em Dó menor* (1785), em que originalmente ocorria um *si natural* dobrado em três oitavas distintas, Grieg acrescenta um baixo-pedal na *tônica dó*, bem como uma cromatização da *quinta (dó#-ré)* da *dominante* originalmente subentendida, formando, sobre a cabeça do referido compasso, um agregado *dó-si-dó#* (Ex. 54b). É interessante notar que, ainda que extremamente cromática, tal formação cordal é ainda identificável como fruto de *desvios* – cromatização e acréscimo de baixo-pedal, afora a omissão da fundamental – de um acorde funcional, o que se explicita pela própria comparação com o original de Mozart, integralmente presente e inalterado no piano I.

Ex. 54: Mozart/Grieg: (a) *Sonata n° 15*, K. 533/EG113, cp. 4-5; (b) *Fantasia em Dó menor*, K. 475/EG113, cp. 1-2.

Em *Salome*, op. 54 (1905) de Strauss, por fim, o procedimento parece se estender em um acorde dificilmente interpretável como de partida funcional (cf. pp. 100 ff., adiante, em que propomos uma interpretação funcional *a posteriori* para tal acorde): a formação cordal *dó#-mi-fá##-sol#-lá#-lá* (Ex. 55a, abaixo), afora conter internamente um grupo de quatro notas relacionáveis entre si por semitons (*fá##-sol#-lá-lá#*), é repetidamente sustentada ao longo do recitativo final (“Ich habe deinen Mund geküsst”) sem nunca encadear-se a qualquer outro acorde e, portanto, sem nunca ser diretamente resolvida; sua disposição predominantemente grave e o ataque de tam-tam que frequentemente o acompanha (já mencionado acima, p. 69, item 4) valorizam ainda a rugosidade inerente a seu cromatismo interno, em detrimento da clareza aural de sua constituição harmônica específica. O acorde é, mais do que fruto de mero *empilhamento* de *segundas menores*, uma enunciação sincrônica do *Leitmotiv* associado à protagonista Salomé (*sol#-lá-fá##-dó#-mi-dó#*, Ex. 55b), acrescido do *lá#*, presente no trinado (*lá-si bemol*) que atravessa todo o recitativo final e, sobretudo, responsável por estender tanto a cadeia cromática interna ao acorde, como uma cadeia de *terças menores* latente no motivo de origem, vindo a formar a *tétrade diminuta fá##-lá#-dó#-mi*.

(a)

(b)

Salomé (faintly) (matt.) sehr gedehnt M. ♩ = 58.

Ah! Ich ha-be dei-nen Mund ge-küsst. Jo - cha -
 Ah! I have kissed thy mouth, Jo - ka -

Ex. 55: Strauss: *Salome*: (a) número 355 de ensaio, início; (b) *Leitmotiv* de Salomé, cp. 2-3.

Como vemos pelos vários exemplos acima examinados, se compreendemos o *dissonante* como produto e, portanto, portador de uma *dissonância*, de uma operação de *desvio* que o produzira, compreendemos também como seu processo de *emancipação* – a emancipação de um *acorde*, de uma *progressão*, *região* etc. – tende a portar consigo a emancipação das próprias operações de desvio, rumo ao estabelecimento destas enquanto *procedimentos composicionais* por si mesmos, potencialmente independentes da funcionalidade tonal: a *emancipação* dos acordes de *sexta aumentada*, e. g., ou das progressões de *mediantes cromáticas*, porta potencialmente consigo a emancipação das cromatizações, das progressões cromáticas e, em última instância, do *cromatismo linear* como um procedimento composicional por si mesmo; a *emancipação* de acordes de *sétima* e *nona*, ou de *sétima* e *suspensão de quarta* etc., portam potencialmente a emancipação do próprio *empilhamento* enquanto procedimento (e o fato de haver exemplos de acordes gerados por *empilhamento* de virtualmente *todos* os tipos de intervalos atesta uma independência de tal procedimento com relação a qualquer intervalo específico).

A todo *procedimento composicional* que, coexistindo com a tonalidade funcional, seja operado, a princípio, de maneira independente à funcionalidade tonal e que tenda, assim, a produzir *desvios* das morfologias e relações convencionais à tonalidade – i. e., a todo *desvio* que se dê no nível do próprio *processo composicional* – denominaremos ‘*dissonância processual*’.

A presença de *dissonâncias processuais* não é, de modo algum, exclusiva à música do séc. XIX, ou início do séc. XX. Em Bach, ou em compositores luteranos, de modo geral, temos frequente exemplo de *dissonância processual* na harmonização de hinos do séc. XVI, sobretudo no

caso de hinos compostos em modos que não portassem *sensível* – em *Mit Fried und Freud...*, BWV 125 (1725), e. g., sobre hino homônimo de Lutero (1524) no modo I, é interessante observar o intenso jogo de modulações (em sentido amplo) desencadeado por uma harmonização funcional de frases que contivessem o VI ou VII graus dóricos da *Haupttonart*. O que parece, contudo, peculiar à tonalidade do séc. XIX é que, uma vez que se lhe tenham tornado inerentes *dissonâncias processuais* produzidas no seio da própria tonalidade funcional, estas parecem manifestar-se de maneira progressivamente mais intensa – posto serem, frequentemente, objeto de interesse dos compositores – e, sobretudo, ubíqua, posto que, sendo atreladas, por suas origens, a uma diversidade de *dissonantes* emancipados – estes mesmos, ubíquos –, parecem impregnadas já na simples ocorrência destes. Com Schoenberg e Webern, entre 1908 e 1909, o cerne de seus interesses composicionais teria sido finalmente deslocado da lógica funcional da tonalidade para toda uma “nova forma de ordem” (Schoenberg: 2001[1911], p. 226) em emergência, para as “[novas] leis escondidas [*geheime Gesetze*] que estariam atreladas às doze notas” (Webern: 1960[1932], pp. 54-5; *id.* [1933], p. 41).

II. 5. Abandono ou renúncia à tonalidade

O processo histórico acima examinado, de extensão da tonalidade funcional rumo à sua renúncia ou abandono, porta consigo um interessante paradoxo – no qual está implicada a própria opção por se falar, com relação ao passo dado por Schoenberg e discípulos, em ‘renúncia’ ou ‘abandono’ da tonalidade. Por um lado, tal processo pode ser entendido como um acúmulo histórico de relações tonais progressivamente mais diluídas, menos efetivas em termos funcionais (*modulações* para regiões remotas, *acordes errantes* ou de origem não-triádica, progressões motivadas antes por *cromatismo linear* do que por relações funcionais etc.). Por outro, esse mesmo processo pode ser compreendido como uma expansão da tonalidade funcional, vindo a incorporar, sob sua égide, essas mesmas relações; vindo a tornar progressivamente mais integrados a si morfologias e procedimentos que lhe eram antes estranhos.

Schoenberg, ainda que com uma curiosa metáfora, belicosa e prosopopéica, não apenas expressa tal paradoxo em seu *Tratado...*, como demonstra compreendê-lo como inerente, se não à tonalidade *per se*, ao menos a uma abordagem “artística” a esta:

(...) se deve surgir vida, se deve nascer uma obra de arte, então há que interessar-se por esse conflito gerador de movimento. A tonalidade [*Tonalität*] tem que romper com o perigo de perder sua soberania, dar uma oportunidade aos desejos de independência e possibilitar que atuem as aspirações de rebelião, deixá-los obter vitórias, conceder-lhes eventualmente o alargamento de suas fronteiras, pois um dominador apenas sente prazer dominando os vivos; e os vivos querem a rapina.

Desse modo, originam-se talvez os esforços revolucionários dos subordinados, tanto de suas próprias inclinações como da necessidade de dominação do tirano; esta não se satisfaz sem aquelas. (...)

Mesmo o aparente completo abandono [*Verlassen*] da tonalidade [*Tonalität*] revela-se um recurso para tornar mais esplêndida a vitória do som fundamental [*Grundton*, i. e., a *tônica*] (2001[1911], pp. 224-5).

E pouco adiante, segue:

(...) as digressões não têm limite, se é que o poder da tonalidade é ilimitado. Existissem fronteiras para esse poder, de nada serviria reprimir as tendências dos sons secundários [i. e., que não a *tônica*]; romperiam, de qualquer forma, todas as amarras, pois não possuem limites. Logo, poderíamos perguntar: a tonalidade é forte o bastante para dominar a todos? Sim e não [*beides*] (...) (*id. ibid.*).

Se, por um lado, Schoenberg entende a tonalidade como “dispensável” (ver, e. g., *op. cit.*, p. 226; 1975[1926], p. 262; 1934, pp. 175 ff.); se Schoenberg fala, perante uma tonalidade ‘diluída’, na necessidade de “renúncia a um centro tonal” (1950[1941/1948], p. 105) e de “evitar” a mera sugestão de uma *tônica* e “mesmo uma ligeira reminiscência da antiga harmonia tonal” (*id.*, p. 108); mas, por outro, não apenas compreende que não haja “nenhuma outra diferença que não seja *gradual* entre a tonalidade de ontem e a tonalidade de hoje [i. e., a dita ‘atonalidade’]” (1934, p. 184,

grifo do autor), ou que sua escola composicional “não exclui totalmente” o “estabelecimento de uma tonalidade” (2004[1948], p. 216), como chega a apontar para que haja uma *funcionalidade* a ser, *a posteriori*, descoberta em suas composições desse período²² (*id.*, p. 217); se há, em suma, contradições (ou aparentes contradições) nos escritos de Schoenberg a respeito de seu passo rumo à dita “atonalidade”, tais contradições se fazem possivelmente compreensíveis por meio do supracitado paradoxo, aqui entendido como inerente ao desenvolvimento histórico da tonalidade funcional.

Podemos entender que haja, grosso modo, dois fatores motivadores de uma renúncia ou abandono da tonalidade funcional em Schoenberg. Um primeiro, de cunho negativo, se dá em face à constatação, por parte do compositor, de uma ‘diluição’ das relações funcionais, de uma menor eficácia destas em boa parte da música escrita desde Wagner (ver 1975[1926], p. 258), de uma menor participação, em tais obras, de suas supostas *tônicas* em suas elaborações formais (cf. *id.*, pp. 261-2). Para Schoenberg, o emprego de uma tônica sem implicações formais se reduz a uma questão de “estilo”, de “gosto” (*id. ibid.*); é, em suas palavras, “enganoso se não estiver baseado em toda a relação da tonalidade” (1950[1941/1948], p. 108) e faz-se dispensável se não “brotar de uma necessidade construtiva” (ver 2001[1911], pp. 70-1). Por essa via, pode-se entender que haja, de fato, uma *renúncia* à tonalidade na maior parte de suas obras escritas a partir de 1909.

Um segundo motivo, de cunho positivo, se dá por sua vez em face à constatação da progressiva emergência, em obras da tradição tonal, de elementos contraditórios às próprias bases do que se tenha entendido por um “sistema tonal” (o que se examinou ao longo de toda esta segunda parte do trabalho): bases escalares não-diatônicas (como a escala de tons inteiros; ver Schoenberg: 2001[1911], pp. 537 ff.), os acordes de origem não-triádica (como os acordes *quartais*; *id.*, pp. 549 ff.), sucessões não-funcionais – ou, ao menos, não aprioristicamente funcionais – de acordes (*id.*, pp. 226 e 529; 1975[1926], p. 260; 1934, p. 181; 1950[1941/1948], pp. 103-4; 2004[1948], pp. 19 e 187-8) etc. Já no *Tratado de Harmonia*, Schoenberg expressa tanto uma compreensão de que: (a) a supressão [*Wegfallen*] dos vínculos estabelecidos pela tonalidade “favorece (...) o funcionamento autônomo de outros vínculos”, o estabelecimento de “uma nova forma de ordem” (*op. cit.*, p. 226), como de que; (b) quando da composição das primeiras obras ditas “atonais” entre 1908 e 1909, bem como da redação (iniciada, se não antes, em 1910) do *Tratado...*, o processo histórico de *emancipação* de diversos *dissonantes* (*acordes, progressões, tonalidades secundárias*) e *dissonâncias* (o *cromatismo linear*, a sobreposição de acordes, a construção de acordes pela verticalização de material melódico) teria tornado possível que virtualmente qualquer acorde, ainda que *a posteriori*, viesse a ser remetido a alguma suposta origem triádica – com alterações

²² “Haverá um dia em que uma teoria irá abstrair regras a partir destas composições [dodecafônicas]. Certamente, a análise estrutural destas sonoridades estará novamente ancorada em suas potencialidades funcionais” (Schoenberg: 2004[1948], p. 217, trad. Eduardo Seincman; cf. 1954[1948], pp. 194-5).

cromáticas, empilhamento de terças, incorporação de notas originalmente ornamentais, sobreposições a baixos-pedais ou a outros acordes etc. – e que virtualmente qualquer tríade viesse a ser relacionável a qualquer *Tonart* (ver *op. cit.* [1922], p. 532).

Assim, ainda no *Tratado...*, Schoenberg demonstra, e. g., como o acorde de onze notas reproduzido abaixo (Ex. 56) e extraído de *Erwartung* (1909) poderia ser reportado (*a posteriori*) a “formas anteriores” mais comuns à tonalidade funcional (*op. cit.*, pp. 574-5; cf. 1922, pp. 502-3): o primeiro grupo de seis notas tratar-se-ia de uma téttrade diminuta acrescida de suspensões não-resolvidas (Ex. 57a); o segundo, proveria as *fundamentais* (*fá#* e *dó*) de duas das *dominantes* que poderiam vir assumir a forma de tais téttrade diminutas, acrescentando uma suspensão de *quarta* comumente associada à segunda dessas fundamentais possíveis (Ex. 57b); embora Schoenberg não prossiga em sua análise, os últimos dois pares de notas (respectivamente, *si-ré#* e *lá-ré*) poderiam vir a ser entendidos como representativos de resoluções possíveis (*si maior*, com uma *cadência perfeita* a partir de *fá#* dominante; *ré maior*, com uma *cadência deceptiva*) de tal *téttrade diminuta* inicial.

Ex. 56: in Schoenberg: 1922, p. 502.

Ex. 57: adaptado de Schoenberg: 1922, p. 503.

Por meio também da incorporação de suspensões, conduções cromáticas, sobreposições e baixos-pedal, Schoenberg, pouco antes, apontara, com demonstração composicional (Ex. 58b), como o acorde de oito notas reproduzido abaixo (Ex. 58a), “quase poderia ocorrer em Bach” (*id.*, pp. 510-1; cf. 1922, p. 442-3).

Ex. 58: adaptado de Schoenberg: 1922, p. 443.

Acrescentando-se aí a concepção de que toda tonalidade que não a *Haupttonart* possa ser compreendida como uma “região” desta – i. e., a ideia de *monotonalidade*, vagamente esboçada no *Tratado...* (p. 226) e ulteriormente desenvolvida em *Funções Estruturais...* (pp. 37 ff., 49 ff., 73 e 79 ff.) –, faz-se possível entender que o argumento de Schoenberg de que toda relação entre notas musicais seja, por definição, “tonal” (2001[1921], pp. 558-60, n.) não se limite a uma dimensão etimológica – embora o autor o defenda nesses termos –, mas esteja também fundado, mesmo que implicitamente, na compreensão de uma tal expansão da tonalidade funcional que tenha tornado virtualmente qualquer elemento harmônico que cumpra com seus mínimos requisitos acústicos (de qualidade espectral e de afinação) como passível de ser interpretado, ainda que *a posteriori*, sob uma ótica tonal-funcional. Por essa via, compreende-se como que evitar o estabelecimento de *centros tonais* possa não implicar, para Schoenberg, em uma “total exclusão da tonalidade”; ou como Webern possa, em 1933, afirmar uma convicção de que mesmo em sua música ou na de Schoenberg de então – escritas por procedimentos tipicamente dodecafônicos – devesse haver uma tônica presente, ainda que esta não mais os interessasse (1963[1933], p. 39): não mais se interessar pelo estabelecimento de uma *centralidade tonal* e mesmo evitá-lo, assumir radicalmente outras abordagens à harmonia, ora empíricas e heurísticas, ora por meio de procedimentos composicionais formalizados, significa, diante de uma tonalidade estendida a tal ponto, *abandoná-la* à sua própria capacidade, historicamente adquirida, de pôr em relação, em seus termos, aquilo que já se relaciona, no ato da composição, por lógicas que lhe seriam – não fosse tal capacidade da tonalidade funcional de abarcá-las – estranhas.

De volta ao Op. 11, nº 1 (cf. pp. 58-9, acima), interpretar tal peça como estando em uma tonalidade [*Tonart*] unívoca, como sendo simplesmente “tonal”, nos mesmos termos em que comumente se entendem Corelli, Beethoven ou Brahms, apenas atestaria a indesejada (por parte de Schoenberg) presença de uma *tônica* com pouca participação na construção formal da obra; identificar, contudo, uma outra ordem – como a relativa eficácia da aplicação de teoria de conjuntos de *pitch classes* em sua análise – na construção da obra não exclui a possibilidade de que haja nesta relações funcionais latentes (não necessariamente em torno de uma *centralidade* única ou unívoca),

nem de que estas possam ou pudessem participar, de algum modo, do próprio delineamento formal da obra, em interação com outras relações harmônicas não aprioristicamente funcionais. Em ambos os casos, são assumidos como parâmetros para a abordagem à obra modelos teóricos em alguma medida pertinentes a esta, mas ignora-se o próprio repertório, o próprio processo histórico em que Schoenberg se entende como fundado, o dinamismo histórico da tonalidade funcional como também um parâmetro possível. (Em relativa consonância com nosso trabalho, Phipps, em artigo de 1984, questiona também a separação teórica entre a tonalidade [*tonality*] e a dita “atonalidade”, fundamentando tal questionamento em uma concepção da primeira como “uma linguagem que se desenvolveu para incorporar diversas novas possibilidades junto a sentidos mais antigos, oriundos de seu passado musical”; *op. cit.*, pp. 37-8.)

Por um lado, se uma análise do Op. 11, nº 1 por teoria de conjuntos é capaz de relacionar boa parte do material harmônico de certas passagens a um mesmo dado agregado intervalar, isso se dá: em parte, pelo próprio método de análise, por vezes arbitrário e tautológico, ao segmentar e agrupar o material harmônico de tais passagens em função, precisamente, de suas semelhanças intervalares – ora separando notas que ocorram em sincronia, ou que estivessem fraseologicamente agrupadas, ora agrupando *segmentos* de acordes a *segmentos* de frases melódicas etc. (cf. Ex. 27, p. 58, acima) –; em parte – e isto sim há de concernir à prática composicional em questão –, pela já mencionada concepção estendida de *motivo* em Schoenberg, a qual abarca também acordes, e não apenas unidades melódicas. Notando-se que, (a) na ulterior prática dodecafônica, um de seus princípios técnicos vem a ser precisamente a ambivalência da série e de segmentos desta para formar tanto melodias, como acordes (ver Schoenberg: 1950[1941/1948], pp. 109 e 116 ff.); (b) que Schoenberg, em *Funções Estruturais...* (p. 217), aponta para uma construção “melódica” – “mais sucessiva que simultânea” – de seus acordes já em obras como o *Pierrot Lunaire* (1912) e *Die glückliche Hand* (1913) e; (c) que, em obras suas e de seus discípulos, contemporâneas ou anteriores ao Op. 11 – como sua *Sinfonia de Câmara nº 1* (1906), ou a *Sonata*, Op. 1 (1909) de Berg (Ex. 59a e b) –, bem como na própria obra em questão (Ex. 59c), encontramos passagens em que motivos melódicos proeminentes são acompanhados por acordes de mesma constituição intervalar; faz-se razoável cogitar que diversos dos agregados harmônicos presentes na obra em questão, cujas respectivas constituições intervalares sejam semelhantes àquelas dos principais motivos melódicos da obra, sejam de fato derivados destes.

Ex. 59: (a) Schoenberg: *Sinfonia de Câmara nº 1*, número 78 de ensaio. Adaptado de Leibowitz: 1949, p. 37; (b) Berg: *Sonata*, Op. 1, cp. 8-9; (c) Schoenberg: Op. 11, nº 1, cp. 34-5.

Por sua vez, abordagens ao Op. 11 – ou, de modo geral, a obras posteriores de Schoenberg e seus discípulos – que visem a identificação, na peça, de relações funcionais hão de lidar com alguns problemas colocados pela obra e pela prática composicional de Schoenberg de então. Primeiramente, (1) que a reiterada necessidade de ‘renúncia’ à tonalidade, por parte de Schoenberg, pudesse implicar em decisões composicionais que visassem, precisamente, o obscurecimento ou a diluição de possíveis *centralidades* tonais e relações funcionais. Também perante tal ‘renúncia’ à tonalidade, (2) que o processo composicional da obra se pudesse dar, em boa parte, por meio de procedimentos fundados em lógicas alternativas à funcionalidade tonal e que fossem operados de maneira independente a uma elaboração funcional prévia – i. e., aquilo que, sob uma perspectiva funcional, denominei, pouco acima, ‘*dissonância processual*’ e de que a supracitada construção de acordes por disposição vertical de material melódico é exemplo possível –; que, portanto, diversas das relações funcionais identificadas na peça possam ser assumidas apenas *a posteriori*. Em terceiro lugar, (3) que a obra seja passível de interpretação em diferentes tonalidades [*Tonarten*] – de fato, Straus (2005, p. 166) aponta para análises do Op. 11, nº 1 tanto em *Sol* (a exemplo de Ogdon e Leichtentritt, citados acima), como em *Mi* (Brinkmann: 1969) e *Fa# dominante*, ou uma espécie de *Si* implícito (Benjamin: 1984) –, o que, em nossa compreensão, não exclui a possibilidade (aparentemente simpática ao ideal schoenberguiano de “pantonalidade”) de que tais centralidades coexistam e interajam (ver Cap. III. 2, pp. 122 ff., adiante). Por fim, (4) que poucos acordes no Op. 11 (ou demais obras de Schoenberg à época) serão sequer identificáveis de maneira unívoca com qualquer dada tríade; que, assim, a exemplo dos acordes *errantes* (ver pp. 49 ff., acima), as possíveis fundamentais de tais acordes permaneçam latentes até que haja resolução de tais acordes, ou das notas que os desviem de suas supostas matrizes triádicas e; que, fundado em sua tese da

“emancipação da dissonância”, Schoenberg deliberadamente não resolva a maior parte das notas e acordes que uma abordagem funcional deva assumir como *dissonantes*. Devemos, contudo, ressaltar que alguns dos problemas ora elencados já se faziam presentes em obras anteriores ao Op. 11 e mais claramente inseridas em uma tradição tonal-funcional, como o atestam alguns dos exemplos já examinados em nossa exposição.

Primeiramente, quanto à possibilidade de interação entre funcionalidade tonal e lógicas alternativas a esta, não apenas demonstramos no Cap. II. 4. 4, pouco acima, como procedimentos fundados em tais lógicas alternativas podem ser, com frequência, encontrados em obras comumente entendidas como tonais, como, em alguns dos casos examinados, demonstramos também como os produtos de tais procedimentos poderiam, ainda assim, ser interpretados funcionalmente (ainda que não-univocamente e *a posteriori*), ou, mais simplesmente, integrar-se aos contextos funcionais das obras em questão. Ademais, dentre os casos abordados, devemos ressaltar que alguns envolviam, precisamente, a constituição de acordes por meio de elaboração motivica, semelhantemente, portanto, ao que comumente se encontra em Schoenberg: víramos, e. g., como Mozart, no *Allegro* da *Sinfonia nº 40*, produzira um acorde não aprioristicamente funcional por meio da sobreposição de distintas formas do motivo principal da obra direcionando-se, encadeadas, à *dominante* da *Haupttonart* (p. 78, acima, Ex. 41) – e cabe observar que Schoenberg aborda tal acorde no *Tratado...* (pp. 455 e 510) –; como o acorde de *Tristão*, em Wagner, ao assumir caráter motivico, vem a ser empregado (transposto e invertido) também em um encadeamento dificilmente interpretável como aprioristicamente funcional; como, se em *Tristão...* esse mesmo acorde se desdobrava eventualmente em um motivo melódico (sobretudo no motivo orquestral do “Lausch’, Geliebter!”, ato II), em *Salome*, de Strauss, inversamente – e em procedimento bastante mais próximo ao que ora se observa em Schoenberg –, as notas constituintes do *Leitmotiv* associado à protagonista vêm a dispor-se verticalmente, no recitativo final, para constituir um acorde também, por si mesmo, dificilmente interpretável como sequer originado de uma tríade. Em todos e cada um dos casos, conforme já colocado, devemos observar que os acordes em questão vêm a integrar-se a um contexto funcional, ainda que suas respectivas funcionalidades (não necessariamente unívocas) possam ser entendidas como assumidas apenas *a posteriori* – o acorde do cp. 10 do *Prelúdio* de *Tristão...* (bem como suas possíveis funções) foi já discutido acima (pp. 75-6, acima) e o acorde de Strauss será discutido pouco adiante (pp. 100-4).

Quanto à dificuldade em interpretar as distintas relações funcionais identificáveis na obra como integradas sob a égide de uma única *centralidade* tonal; ou à possibilidade de que diversos acordes e passagens – e, em última instância, a obra, em sua totalidade – sejam igualmente passíveis de interpretação em mais de uma tonalidade [*Tonart*], devemos lembrar que, afora tais propriedades serem, ao menos localmente, bastante comuns em boa parte do repertório de tradição tonal – como

atestam, de modo geral, os acordes *errantes*, ou as passagens modulatórias (em que parte de suas progressões harmônicas tende a ser interpretável tanto em função da *Tonart* de origem, como da *Tonart* por vir) –, há, no processo de extensão da tonalidade, também uma tendência à intensificação e à amplificação estrutural das ambiguidades concernentes à *centralidade* das obras. Assim, tomando-se uma vez mais por exemplo o *Prelúdio* de *Tristão*..., já em 1904 (anteriormente, portanto à escrita do Op. 11 de Schoenberg), Guido Adler comentara como a obra não deveria ser entendida como relacionada a uma única *tônica*, mas a “*Lá menor e Dó maior e menor*” (*op. cit.*, p. 274); Wagner, ele mesmo, concluíra em tonalidades distintas as versões para encenação (*Dó menor*) e para concerto (*Lá maior*); e Bailey, em sua edição crítica da obra (1985), comenta como Wagner emparelha as tonalidades de *Lá (menor e maior)* e *Dó (maior e menor)* de tal modo a estabelecer, em larga-escala, “um complexo de dupla-tônica” (*op. cit.*, pp. 121). Na *Sonata*, Op. 1 de Berg, por sua vez, embora as respectivas cadências ao fim da primeira frase (cp. 2-3) e da peça (cp. 173-8) afirmem enfaticamente *si menor* como uma *tônica* para a obra, é notável que seus compassos iniciais (como o demonstra o Ex. 60, abaixo) sejam igualmente interpretáveis – sem que a identificação de uma destas tonalidades possíveis demande recursos analíticos muito mais sofisticados do que a outra – em *Si menor* e em *Dó menor*, a despeito de que tais tonalidades se conectem apenas remotamente.

Ex. 60: Berg: *Sonata*, Op. 1, cp. 1-3.

Finalmente, se entendemos que: afora o argumento acústico para a “emancipação da dissonância”, Schoenberg justifica tal tese, conforme já observado (pp. 63-4, acima, item 5), com base nos respectivos processos históricos pelos quais distintos acordes *dissonantes* (como os acordes com *sétima*, *sétima diminuta*, *tríades aumentadas* etc.) passaram a prescindir de preparação e de resolução imediata; então, podemos tanto (a) lembrar que há, na tradição tonal (nos acordes de *dominante*, de *sexta aumentada*, em *tétrades diminutas* etc.), diversos precedentes históricos para essa ausência de resolução de *dissonantes* ora observada no Op. 11, como (b) entender – sobretudo mediante exame dos específicos processos de *emancipação* de diversos dentre os *dissonantes*

mencionados por Schoenberg – que a dispensa de resolução imediata de tais acordes se dá, em boa parte, pela assunção de que suas respectivas e específicas tendências à resolução – i. e., a *teleologia* que, historicamente, se lhes torna inerente – impliquem em que tais resoluções se façam, ainda que não efetivadas, subentendidas já nos próprios *dissonantes*. Oferecêramos já como exemplo a *dominante* final da primeira canção do *Dichterliebe* de Schumann (Ex. 34b, p. 70, acima) e, quanto às *dominantes* ao fim das primeiras frases do *Prelúdio* de *Tristão*... – possivelmente um dos mais claros exemplos históricos dessa assunção de uma tão íntima conexão entre *dissonantes* e suas mais convencionais ou prováveis resoluções –, Bailey escrevera, em seu comentário à obra, como a *dominante* viria então a “sugerir ou apresentar sua tônica por implicação e, portanto, substituí-la” (1985, p. 125, trad. nossa).

Sobre o supracitado acorde do recitativo final de *Salome* – também sem imediata resolução –, há dois fatores que tornam seu caso mais complexo do que o das *dominantes* de Schumann, ou de *Tristão*... e que o aproximam do Op. 11 de Schoenberg²³: primeiramente, que, ao contrário do caso das *dominantes* com sétima (ou mesmo de *tétrades diminutas*, *dominantes francesas*, *germânicas* etc.), tal acorde de *Salome* não seja de uso comum em qualquer prática composicional inserida na tradição tonal e anterior à obra em questão; segundo, que tal acorde não se reporte mais claramente a uma única tríade de origem; que tal acorde seja, portanto, *errante* e, por isso, tenda a ser mais dependente de resolução [do que um acorde de *dominante*] para que se evidenciem suas possíveis fundamentais e, em decorrência destas, suas possíveis funcionalidades; que, ao contrário dos acordes *errantes* mais convencionais, tal acorde seja antes originado – conforme já apontado e em semelhança a alguns dos acordes encontrados no Op. 11 de Schoenberg – de uma disposição vertical do *Leitmotiv* da protagonista (ver Ex. 55b, p. 90, acima) do que de uma formação triádica e, assim, não apresente sequer uma matriz triádica imediatamente evidente. Por outro lado, há também fatores que favorecem uma integração funcional de tal acorde na passagem em questão e na obra:

- primeiramente, embora tenhamos apontado que tal acorde não seja de uso comum em qualquer prática que preceda a composição de *Salome*, podemos, ainda assim, reconhecer nele semelhança com outros acordes mais convencionais – ou, ao menos, eventualmente empregados – em tais práticas precedentes. Afora o *lá natural* pedal que atravessa toda a passagem e admitindo-se inversões, é possível, e. g., compreendê-lo como semelhante a um acorde não apenas plausível em práticas composicionais anteriores, como mesmo empregado em Bach: uma *tétrade diminuta* sobreposta à fundamental de uma de suas resoluções possíveis. Assim, se no *Prelúdio nº 1* do *Cravo Bem-Temperado*, BWV 846,

²³ É interessante observar que, segundo Ross (2010, p. 198), Schoenberg teria recebido de Mahler, em 1905, a partitura de *Salome* e teria estado em sua estreia austríaca, em 1906.

encontramos no cp. 28 um *ré dominante* sem fundamental e com *nona bemol* ([*ré*]-*fá#-lá-dó-mi bemol*) sobreposto ao baixo pedal em *sol* (*dominante da Haupttonart Dó*) (Ex. 61a), podemos entender o acorde de *Salome*, em questão, como parcialmente correspondente a este, transposto meio-tom acima (*fá##-lá#-dó#-mi*, sobreposto a *sol#*) e em outra inversão e distribuição (Ex. 61b). Ademais, se em Bach tal acorde estivera integrado à *Haupttonart* de *Dó maior* e progredira diretamente a uma inversão da *tônica* (sobre o baixo pedal na *dominante*), a semelhança e possível afinidade entre ambos os acordes poderia apontar para uma integração do acorde de *Salome* a uma tonalidade de *Dó#* (*maior e/ou menor*), vindo a corresponder parcialmente – i. e., ainda com exclusão do *lá natural* – a um *ré# dominante* (*dominante da dominante de Dó#*), sem fundamental e com *nona bemol*, sobre pedal em *sol#* (*dominante de Dó#*);

Ex. 61: (a) Bach: BWV 846, cp. 28; (b) Strauss: *Salome*, acorde no nº 355 de ensaio, excluído o *lá natural* (redução).

- se, por outro lado, examinarmos o conteúdo harmônico de tal acorde levando em conta o pedal em *lá natural* e o trinado entre *lá* e *si bemol*, mas subtraindo-lhe o *sol#* – e, ademais, observando que *lá#* é enarmonicamente equivalente a *si bemol* e *fá##*, a *sol natural* –, o acorde passa a assemelhar-se antes a um *lá dominante*, com *sétima* e *nona bemol*, do que ao *ré# dominante* a que nos havíamos referido. Devemos contudo lembrar que, afora *lá dominante* ser de fato enarmônico a uma dominante *germânica* sobre *ré#*, há, na tradição tonal, diversos casos em que uma dominante *germânica* é efetivamente tratada como sua enarmônica, ou – compreendendo-se de maneira inversa – em que uma dada *dominante* é resolvida tal como o seria sua correspondente *germânica*. Vimos claro exemplo disso em Schumann (Cap. II. 3, Ex. 22, p. 52, acima) e o assumíramos como uma das interpretações possíveis para o acorde do cp. 10 do *Prelúdio* de *Tristão*... (Ex. 38c, p. 76, acima). Assim, faz-se possível uma hipotética interpretação do acorde de *Salome* como uma espécie de *lá dominante* sobreposta a um representante (*sol#*) de sua resolução (por assim dizer) “*germânica*”. Ainda nesse caso, o acorde em questão poderia ser considerado como integrado a uma tonalidade de *Dó#* (*maior e/ou menor*), ou de *Sol#*.

Um segundo fator que favorece a integração funcional do acorde em questão (a despeito de que este não seja imediatamente resolvido) é que, para além de sua possível afinidade com os acordes mencionados nos tópicos anteriores – a qual, como vimos, apontaria já para algumas tonalidades [*Tonarten*] nas quais seria mais plausível interpretá-lo funcionalmente –, há, no recitativo, bem como em passagens anteriores e posteriores da ópera, indícios para sua integração na já cogitada tonalidade de *Dó#*. Afora a própria notação adotada por Strauss ser condizente com nossa interpretação hipotética (*sol#* corresponde, de fato, à *dominante* de *Dó#*; *fá##*, *lá#*, *dó#*, *mi* constituem o *ré# dominante*; *lá* e *si bemol* seriam, respectivamente, a *fundamental* e a *nona bemol* da correspondente *germânica* do *ré# dominante* [i. e., *lá dominante*]), deve-se observar que:

- a frase inicial de soprano no recitativo, acompanhada pelo acorde em questão, para além de ser condizente com tal interpretação, encerra-se com um arpejo da tríade de *dó# menor*;

Ex. 62: Strauss: *Salome*, nº 355 de ensaio, parte de soprano.

- dentre as demais passagens do recitativo, aquelas mais sugestivas de, ou mais estáveis sobre algum dado *centro* local são, todas, proximamente relacionadas a uma possível *Haupttonart* de *Dó# maior*, desde que consideradas enarmonicamente. Assim: a segunda frase de soprano no recitativo (nº 356 de ensaio), conclui-se com um arpejo de *lá# menor*, *paralela* de *Dó# maior*; o primeiro momento arioso do trecho (nº 357) é acompanhado por uma tríade estável de *fá maior*, enarmônica a *mi# maior*, *dominante* da *paralela* (*lá#*) de *Dó# maior*; o segundo momento arioso (nº 358), por sua vez, transita entre *fá# maior* e *fá# menor*, *subdominantes maior* e *menor*, respectivamente, de *Dó#*; ao fim do monólogo (nºs 359-61), já em caráter deliberadamente arioso, *Dó# maior* é de fato expresso de maneira inequívoca e enfática. Encadeando-se as tríades localmente centrais (seja de maneira explícita ou implícita) nos respectivos trechos mencionados e suprimindo-se retornos do acorde ora examinado, temos, em larga escala, não apenas uma convergência sobre *Dó#*, mas, inclusive, uma progressão relativamente convencional, como se vê pelo Ex. 63, abaixo;

Ex. 63: Sucessão das triades (enarmonizadas) localmente centrais entre os n^{os} 355 a 361 de ensaio de *Salome*, suprimindo-se retornos imediatos a Dó#.

- a primeira ocorrência do *Leitmotiv* de Salome – da qual, como já indicado, parece derivar o acorde em questão –, nos cp. 2-3, expressa Dó# menor e fora, de fato, acompanhada pela tríade da tônica correspondente (ver Ex. 64, pouco abaixo);
- se, por um lado, indicamos que o trinado lá-si bemol, no recitativo, corresponderia à fundamental e à nona bemol de um lá dominante, por outro, é também possível (e não excludente à primeira interpretação) compreender o lá natural como representativo da tonalidade menor de Dó# e o si bemol (enarmônico de lá#), como representativo da tonalidade maior, sendo assim tal trinado agente dessa ambiguidade. Nos compassos iniciais da obra, em que, junto à exposição do *Leitmotiv* de Salome, violinos II e flauta 1 ascendem consistentemente por passos cromáticos de sol# a ré (cp. 2-8), a passagem de lá natural para lá# é acompanhada de uma progressão da forma menor de dó# para sua forma maior, afirmando assim a associação – já inerente às bases diatônicas convencionais das *Tonarten* em questão – de tais notas às respectivas homônimas de Dó#;

Ziemlich fliessendes Zeitmass. M. d. 52 Narraboth.

Andante mosso

Wie schön
How fair

ist die Prin zes - sin Sa - lo - me heu - te Nacht!
is the Prin - cess Sa - lo - mè to - night!

mf molto espr.

Ex. 64: Strauss: *Salome*, cp. 1-8, redução.

- finalmente, deve-se notar que a cadência final sobre *dó# maior*, no nº 361 de ensaio, consiste, basicamente, em uma progressão de *lá dominante* – conforme já colocado, uma espécie de *dominante germânica* da *dominante* de *Dó#* – diretamente para a *tônica dó#* (Ex. 65a) – e já na chegada a *Dó# maior* via *fá# menor*, no nº 359, uma progressão de *lá maior* (agora, enquanto *paralela* da *subdominante menor*) a *dó# maior* ocorrera na harpa (Ex. 65b). Ademais, ao *lá dominante* da cadência final, sobrepõem-se, melodicamente, notas representativas do *sol# dominante*, produzindo, assim, apesar da maior clareza harmônica dessa progressão, um efeito análogo ao do acorde do recitativo aqui examinado, de sobreposição dessa *dominante germânica* a uma ou mais notas representativas de sua resolução mais convencional – i. e., o *sol# dominante* que, normalmente, intermediaria sua relação com a *tônica dó#* – e, em maior evidência aural, de um intenso cromatismo vertical.

Ex. 65: Strauss: *Salome*, (a) cadência sobre *Dó# maior*, no nº 361 de ensaio, redução; (b) chegada a *Dó# maior*, nº 359 de ensaio, parte de harpa.

Podemos entender, em suma, que, se o acorde em questão é raro – quiçá inédito, até então – e, assim, dificilmente compreensível como historicamente *emancipado* quando da composição de *Salome*, por outro lado, para além de haver precedentes, em repertório, tanto de acordes morfologicamente semelhantes a este, como das *dissonâncias* que o *desviariam* de tais acordes, parece haver esforços na própria obra (tanto localmente, como ao longo desta) para que se torne específica e expressiva funcionalmente sua ocorrência densa, grave, brevemente encoberta, a cada ataque, pelo *cluster* frequência do tam-tam e, sobretudo, sem resolução imediata. (A esse tipo de processo em que, na elaboração de uma obra *singular*, um *dissonante* ou *dissonância* não concebidos como funcionais vêm a assumir, em termos funcionais, uma participação também *singular* em sua composição, denominamos aqui ‘*integração funcional*’. Podemos entender que

processos *históricos* de *emancipação* sejam subsidiados por processos *singulares* de *integração funcional*. Esse conceito, antecipamos aqui, será central a toda a terceira parte deste trabalho, adiante.)

Sobre o Op. 11 de Schoenberg, também aqui alguns indícios colhidos ao longo da peça podem ajudar a endossar uma ou outra interpretação de seus *dissonantes* não resolvidos. Contudo, se Ogdon, e. g., interpretara o acorde dos cp. 4-5 como um *sol maior, tônica*, sobre um baixo em sua *napolitana* e do qual estaria desdobrado um arpejo de sua *dominante* (ver Ex. 28, p. 59, acima), o fato de os cp. 9-10 serem interpretáveis como um *ré dominante* (com *sétima, nona e quarta aumentada*), progredindo a uma espécie de *sol maior/menor* com *sétima*, no cp. 11 (Ex. 66a) e; de, nos cp. 15-6 (antes de um parcial retorno ao material dos cp. 9-10), ser reiterada uma linha melódica típica de progressões de *napolitana* a *dominante* (Ex. 66b) – intercalada com e sobreposta à ressonância de uma espécie de *dominante* da *dominante* de *Sol* –; o fato de que ambas as passagens citadas ocorram, ainda assim, deve ser examinado perante (a) a posição do próprio Schoenberg, à época, de que a tonalidade seria “dispensável” e (b) perante sua manifesta experimentação, então, (b₁) com uma não-necessidade de resolução generalizada (por ele denominada “emancipação da dissonância”) e (b₂) com a decorrente *renúncia* a um centro tonal. Assim, para além da ausência quase completa de resoluções convencionais e imediatas na obra, é possível supor que vestígios como os supracitados se deem aqui antes intuitivamente, ou mesmo de maneira fortuita, do que por um efetivo e consistente esforço por tornar funcionalmente plausíveis os *dissonantes* sem resolução da obra. Distintamente do que observamos em *Salome*, a atribuição de funcionalidade a tais *dissonantes* inauditos, em Schoenberg, dificilmente se daria no processo composicional da própria obra, mas antes – ainda que diante do potencial ineditismo – na *história*, parecendo bastar que tais *dissonantes*, parafraseando o autor, “quase pudessem ocorrer” em Bach, Mozart, Chopin, ou Wagner. Como colocáramos pouco acima, a tonalidade, estendida ao ponto em que estava em Mahler, Strauss, ou Reger, poderia ser – e, em boa medida, estaria já, na obra em questão – *abandonada* à sua própria capacidade de pôr em relação, em seus termos – *funcionais* –, tais *dissonantes*.

Ex. 66: Schoenberg: Op. 11, nº 1, (a) cp. 9-11; (b) cp. 14-17.

Talvez caiba, então, a uma abordagem funcional ao Op. 11, mais do que supor tonalidades consistentes para a obra, ou funções pretensamente inequívocas para seus acordes e progressões, colocar questões como as seguintes: há, em repertório, precedentes – exatos, ou semelhantes – para tais acordes, progressões e regiões tonais ‘*dissonantes*’ (i. e., compreensíveis como *dissonantes* em uma abordagem funcional)?; como eles vieram a ocorrer, ou “quase poderiam ter ocorrido” em práticas composicionais anteriores?; como, morfológica- e contextualmente, eles se *desviam* (se este for o caso) de seus precedentes ou hipotéticos precedentes históricos? Examinemos, por meio de tais questões, os onze compassos iniciais da obra (Ex. 67, p. 108, pouco abaixo) – os quais podem ser entendidos como uma pequena unidade, antes da mudança de textura e andamento no cp. 12 –:

- o primeiro dentre os acordes da obra, lido enarmonicamente (*fá#-mi#-si-sol*), é bastante semelhante a dois acordes escritos em 1846 por Chopin, respectivamente nos Op. 60 e 61. Na *Barcarolle* (Op. 60), como já visto no Ex. 53b (p. 88, acima), é atacado, no cp. 110, um acorde constituído por *fá#-sol-mi#*, tratado como um *dó# germânico* – do qual *mi#* é a *terça*, *sol natural*, sua *quinta rebaixada*, e *fá#*, um baixo-pedal representativo da *tônica* – e devidamente resolvido, no cp. 111, sobre *fá# maior* (o *si*, *sétima* de tal *dominante germânica* e responsável por completar o acorde em questão de Schoenberg, é atacado no meio do compasso, junto à *terça* [*mi#*] e à *nona bemol* [*ré*]); na *Fantasia Polonesa* (Op. 61), por sua vez, víramos ser atacado no cp. 145 um acorde constituído por *fá#-mi#-sol-si-ré* (Ex. 53c), também um *dó# germânico* com baixo em *fá#*, fundamental do acorde que se segue: um *fá# dominante* do *Si maior* que será confirmado no cp. 148;

- o acorde (aqui enarmonizado) *si bemol-lá-dó#*, no cp. 3, associado ao *fá-mi* melódico que se lhe sobrepõe, seria, no contexto de uma tonalidade mais convencional, facilmente interpretável como um *lá dominante*, com baixo em sua *nona bemol* e *suspensão* de *sexta* para *quinta* (cf. Ogdon: 1981, pp. 172-3): *dominantes* com *nona bemol*, mas sem *sétima*, podem ser encontradas em repertório ao menos desde Beethoven (ver, e. g., Op. 109, cp. 9 e 10) – e, neste caso de Schoenberg, tal acorde estaria em uma inversão menos convencional, mas, evidentemente, possível em repertório precedente –; e a presença do *fá* já no compasso anterior fortalece a caracterização do *fá-mi* como *suspensão*.

Ademais, se o acorde anterior poderia ser interpretado como um *dó# germânico* (por meio da comparação com Chopin), deve-se aqui notar que: (1) sua progressão não a *fá#* (*maior* ou *menor*), mas a sua *paralela maior* (*lá*), seria não apenas possível em práticas precedentes, mas mesmo comum – tivemos exemplo já em Bach, no Ex. 43a, p. 80, acima – e; (2) que a equivalência enarmônica entre *mi#* (cp. 2) e *fá natural* (cp. 3) seria, em práticas precedentes, favorecida pela supracitada ambivalência, em tais práticas, entre *dominantes germânicas* (como o suposto *dó# dominante* do compasso anterior) e suas correspondentes enarmônicas (no caso, um *sol maior com sétima*).

- Nos cp. 4 e 5, embora os fragmentos (quase idênticos) constituídos por *mi-dó-si bemol* sejam notados tal como o seria, convencionalmente, um *dó dominante*, tanto a reiterada progressão melódica a *si natural* (cp. 4 e 6), como a relação mais próxima (conforme aqui suposto) dos acordes anteriores com *fá#*, favorecem uma interpretação de tal fragmento como representativo de uma *dominante italiana* fundada em *fá#*, em que – a exemplo de Leichtentritt (1951, p. 429) e Ogdon (1981, p. 173) – o *si bemol* notado seria uma enarmonia de *lá#*. Tal interpretação pode ser significativa quanto ao fragmento que, em ambas as ocorrências, se lhe segue.

Ex. 67: Schoenberg: Op. 11, nº 1, cp. 1-11.

- Como já apontado, o acorde *sol#-ré-si-sol* dos cp. 4, 6 e 8, junto ao segmento melódico que o acompanha (*ré-fá#-lá-lá#-si*) fora interpretado por Ogdon como um *sol maior*, sobre um baixo representativo de sua *napolitana* (*lá bemol*) e sobreposto a um arpejo de sua *dominante* (*ré-fá#-lá*) e, de fato, haveria, sobretudo nos cp. 9-10 e 15-17, vestígios que apontariam para uma integração de tal acorde a uma *Tonart* de *Sol*. Entendemos, contudo, que, sobretudo em sucessão aos cp. 1-4, tal fragmento seja também passível de interpretação em uma *Tonart* de *Fá#*.

Primeiramente, entendemos que a possibilidade de se interpretar o agregado *mi-dó-si bemol* [*lá#*] como um *fá# dominante*, associada ao fato de que o segmento melódico *ré-fá#-lá-lá#-si* delineia uma tríade de *si menor* (resolução convencional de tal *fá# dominante*), seja já sugestiva de que o acorde em questão pudesse ser interpretado como um *si menor*, *subdominante menor* de *Fá#*. Nesse caso, o *sol#* e o *sol natural* seriam respectivamente compreendidos como *sexta natural* e *bemol* (*napolitana*) de *si menor*, sendo as *sextas*, desde Rameau (ver 1726, pp. 61 ff.), comumente entendidas como as notas não-triádicas que caracterizariam a *subdominante*. Essa coexistência das duas *sextas* encontraria precedentes, ainda que menos explícitos, em Strauss: em “*Blindenklage*”, Op. 56, nº 2, já no primeiro compasso, um *sol menor* é alternativamente acompanhado por ambas suas *sextas*, *natural* e *bemol* (Ex. 68, pouco abaixo); no acorde acima examinado de *Salome*, por sua vez, apontáramos já como o trinado entre *lá natural* e *si bemol* [*lá#*] apresentaria simultaneamente as respectivas *sextas* de ambas as tonalidades *menor* e *maior* de *Dó#*.

Ademais, há na referida passagem de Schoenberg bastante semelhança com o acorde de *Salome*, sobretudo se considerarmos o *lá natural* e o *lá#* como cromatização em direção ao *si* e, assim, omiti-los de nossa comparação. Conforme indicado no Ex. 69, abaixo, ao agregado *sol#-ré-fá#-si-sol* faltaria apenas o *mi#* para que tal acorde fosse uma transposição *segunda maior* abaixo (em outra inversão) do acorde de *Salome*. Se interpretáramos o acorde de *Salome* como híbrido entre *ré#* e *lá* dominantes, com possível resolução em *sol#* (*dominante* de *Dó#*), talvez esta quase transposição *segunda* abaixo pudesse ser entendida como apontando para uma possível resolução sobre *fá#*. Se, (a) por um lado, falta ao acorde do Op. 11 precisamente o *mi#*, *sensível* de *fá#*, (b) por outro, um *si menor subdominante*, com o qual o acorde em questão se assemelha, apontaria, em práticas mais convencionais, precisamente para uma progressão a *dó# dominante* – e se (c) consideráramos, a respeito de Wagner, que as *dominantes* subentenderiam em si suas resoluções a ponto de quase as substituírem, talvez possamos considerar que uma *subdominante* com *sexta* subentenda a *dominante* que convencionalmente se lhe sucederia, de modo que o *mi#*, embora ausente, possa ser subentendido enquanto parte de uma possível resolução do acorde em questão, como virtual *terça* de um *dó# dominante*, parcialmente representado no segundo tempo do cp. 5 e última colcheia do cp. 6 pelo *sol#* no baixo e pelo *si* que completa a ascensão melódica de tais passagens. A repetição quase idêntica dos cp. 4-5 nos cp. 5-6 formaria um ciclo em torno de *fá#*: *fá# dominante (italiana)*, *si subdominante* (com duas *sextas*), *dó# dominante* (virtual), *fá# dominante* etc.

Ex. 68: Strauss: “Blindenklage”, Op. 56, n° 2, início.

Ex. 69: (a) Acorde formado no último tempo do cp. 4 de Schoenberg: Op. 11, n° 1; (b) acorde do n° 355 de *Salome*, transposto *segunda maior* abaixo.

- No cp. 7, sobretudo pelo movimento melódico do baixo (*ré bemol-dó*), o fragmento *mi-dó-si bemol* – acima entendido como uma possível *dominante italiana* sobre *fá#* – passa a integrar mais explicitamente o que seria convencionalmente um *dó dominante*, com *sétima* e *nona bemol*; nos cp. 9 e 10, por sua vez, desenha-se algo que, em Chopin (ver pp. 85-6, acima), Liszt, ou no próprio Schoenberg do *Quarteto nº 1*, Op. 7 (1905), poderia ser entendido como um *ré dominante*, com *sétima*, *nona* e *quarta aumentada* (ou cromatização da *quarta aumentada* [*sol#*] para a *quinta* [*lá*]) e, correspondentemente, tal acorde progride a uma espécie de *sol*, com *sétima* e *nona*. Se em Wolf (p. 53, acima), ou na interpretação de Kurth a respeito do acorde do cp. 10 do *Prelúdio de Tristão...* (cf. p. 75, acima), víramos o acorde sobre o IV grau de uma dada *Tonart*, acrescido de *sétima*, progredir à *tônica*, podemos entender que a passagem entre os compassos 7 e 11 do Op. 11, nº 1, “quase poderia ocorrer”, em Wagner, Wolf ou Strauss, em uma *Tonart* de *Sol*, de modo que, na terceira ocorrência do agregado *sol#[lá bemol?]-ré-fá#-si-sol*, no cp. 8, parece ser mais plausível a interpretação de tal agregado em *Sol*, como o propusera Ogdon, do que nossa interpretação, no contexto dos cp. 4-5 e 6, de tal agregado como uma espécie de *si menor* com duas *sextas*, *subdominante* de *Fá#*.

Que possamos atribuir funcionalidades (*a posteriori*) distintas – e em *Tonarten* distintas – a, basicamente, um mesmo agregado harmônico em suas várias ocorrências não pode ser, em si, entendido como uma novidade com relação a práticas precedentes da tradição tonal, primeiramente, porque, como víramos, é característico dos acordes *errantes*, de modo geral – e esse é, aqui, o caso –, que estes possam ser interpretados como portadores de distintas fundamentais e como se reportando a distintas tonalidades. Em segundo lugar, devemos lembrar que a conceituação primeira de *tonalité moderne*, em Fétis, propunha como um aspecto determinante desta a possibilidade *modulação* – em oposição à “unitonicidade” (para Fétis) de Palestrina e precursores – e que, consistindo a *modulação*, basicamente, na tonicização de uma outra tríade que não a previamente tonicizada, a *modulação* há de implicar, precisamente, em uma reinterpretação – “*Umdeutungen*”, em Riemann (1890 e 1893) –, em uma nova funcionalização dos distintos acordes nela envolvidos. Assim, se, em práticas precedentes, parte dos acordes desse início do Op. 11, nº 1 poderia – ou “quase” – ter ocorrido em *Fá#* e parte em *Sol*, talvez a passagem possa ser entendida, grosso modo, como “modulatória” (cf. p. 125, adiante) – e a própria relação entre uma dada *Tonart* e a região de sua *napolitana*, a exemplo do que aqui se observa, sob uma tal interpretação, encontra diversos precedentes em repertório, tanto em Beethoven, Schubert, Chopin, ou Wolf, como, de fato, mesmo em Bach.

Seria possível prosseguir: no cp. 11, se considerarmos o *lá* como *nona* de um *sol dominante* executado pela mão esquerda e o *si bemol* como uma cromatização não resolvida, em direção a um *si natural*, podemos identificar semelhança entre tal compasso e os tempos centrais do cp. 16 do *Prelúdio* de *Tristão...* (ver Ex. 70, abaixo); conformemente, a passagem do primeiro para o segundo tempo do cp. 12 poderia, de fato, ser efemeramente harmonizada por uma cadência de *sol dominante* sobre um *dó menor* com *sexta*, *subdominante* de *Sol*; o gesto ascendente do segundo tempo do cp. 12 tem, no início, conteúdo harmônico condizente com um *dó menor* com *sexta* e, adiante (*ré-sol#[lá bemol?]-dó-mi*), conteúdo condizente (tal como nos cp. 9-10, comentados acima) com um *ré dominante*, com *nona* e *quarta aumentada*, ou *quinta bemol*; a descida cromática (por saltos de *nona menor*) ao fim desse compasso, com *dó#-si bemol-lá-sol#-sol natural*, assemelha-se ao arpejo de um possível *lá dominante*, com *sétima*, *nona bemol* e *sensível* de sua fundamental – o qual, como se demonstra no Ex. 71, pode ser encontrado com as exatas mesmas classes de alturas no cp. 142 do Mov. I da *Sinfonia nº 9* de Mahler, também de 1909 –; e o *fá#* grave, no início do cp. 13, para além de *sensível* de *Sol* e, portanto, possível representante da *dominante* de tal *Tonart*, seria de fato a resolução melódica mais convencional da *sétima* de tal *lá dominante*, embora aqui tal progressão melódica não se dê por semitom, mas por *nona menor*.

Ex. 70: Wagner: *Tristão e Isolda*, Prelúdio, cp. 16, redução.

The image contains two musical score excerpts. Excerpt (a) on the left shows a piano accompaniment for Schoenberg's Op. 11, No. 1, Op. 12, cp. 12. It features a treble and bass staff with a complex, non-functional harmonic structure. Excerpt (b) on the right shows a full orchestral score for Mahler's Symphony No. 9, Movement I, cp. 142. The instruments listed are L. Harfe (Left Harp), 1. Vl. (First Violin), 2. Vl. (Second Violin), Vla. (Viola), Vlc. (get.) (Violoncello), and Kb. (Kontrabaixo). The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *pizz.* (pizzicato), and the instruction "Noch etwas zögernd" (Still somewhat hesitating). A large bracket groups the strings and harp, indicating a collective musical gesture.

Ex. 71: (a) Schoenberg: Op. 11, nº 1, cp. 12; (b) Mahler: *Sinfonia nº 9*, Mov. I, cp. 142.

Com um tal exame desses compassos iniciais do Op. 11, nº 1, temos por principal intenção demonstrar como (a) o manifesto desinteresse de Schoenberg pelo estabelecimento de qualquer dada *tônica*, (b) a ausência de resolução, na peça, da maior parte das notas e acordes que se possam entender (sob uma perspectiva funcional) como *dissonantes*, ou (c) a possível primazia, no processo composicional, de procedimentos alternativos à funcionalidade e independentes de uma elaboração aprioristicamente funcional não apenas “não excluem totalmente” – parafraseando aqui o próprio Schoenberg – “o estabelecimento de uma tonalidade”, como não excluem também a possibilidade de que relações funcionais sejam estabelecidas (ainda que *a posteriori*) em vários níveis de organização harmônica: entre *notas*, ou entre estas e os *acordes* supostos em meio aos quais elas se dão; entre tais *acordes* supostos entre si, em *progressões*, bem como com relação às respectivas *Tonarten* possivelmente representadas por eles; entre as distintas *regiões tonais* sugeridas ao longo da obra etc. Que uma interpretação como a aqui proposta – orientada pela busca por possíveis precedentes históricos para cada elemento harmônico da obra – seja em algum nível real na própria peça (ainda que não unívoca, não excludente de outras interpretações e *a posteriori*) e; que a realidade aqui clamada de uma tal interpretação não diga respeito apenas à extensão dos recursos de análise, mas à própria obra, fazem-se demonstráveis pela possibilidade de que, sobre a obra

inalterada (a não ser por enarmonias) e com emprego de procedimentos semelhantes aos que se possam deduzir do próprio Op. 11 – sua peculiar elaboração motivica, o intenso cromatismo etc. –, se componha uma linha melódica *ad libitum* que *integre funcionalmente* os vários *dissonantes* identificados na interpretação proposta. Uma tal linha se apresenta no Ex. 72, na página seguinte.

Parte III

III. 1. Participação da integração funcional na estruturação formal de obras

Ao examinarmos, próximo ao fim da seção anterior, o acorde profundamente cromático do recitativo final de *Salome*, pudemos observar como que, por meio de uma série de eventos e passagens subsidiários (o desenho da linha de soprano que se lhe sobrepõe, a sucessão de modulações que se lhe seguem, as atípicas cadências sobre *Dó# maior* no arioso final...), Strauss pôde, mais do que vestígios de funcionalidade – os quais seriam já legados pela própria fundo histórica de uma tonalidade que se expandira (como viemos em seguida a observar em Schoenberg) –, conceder a um *dissonante* inaudito, fruto de *dissonâncias processuais*, uma participação *singular* e em termos funcionais no plano harmônico, se não da obra, ao menos de sua cena final. Se, por um lado, uma das faces desse tipo de processo a que denomináramos ‘*integração funcional*’ consiste no enriquecimento e na especificação *a posteriori* das funcionalidades latentes em *dissonantes* não concebidos, a princípio, como funcionais, por outro, podemos entender que o processo de *integração funcional* tenha também uma face, por assim dizer, “convexa”: que as decisões composicionais tomadas em função de integrar um dado *dissonante* influam sobre uma série de outros momentos e passagens da obra que não apenas aquele de sua ocorrência e que, assim, o próprio processo de integração funcional – e não apenas o *dissonante* integrado – tenha participação na estruturação da obra. Dentre os muitos exemplos possíveis em repertório – que outros acordes e passagens da *Barcarolle* de Chopin, e. g., teriam vindo a abrir caminho para aquele extraordinário compasso 110? (ver Cap. II. 4. 4., Ex. 53b, p. 88) –, há um caso especialmente interessante e elucidativo em “Auf dem Flusse”, sétima canção do ciclo *Winterreise*, D. 911 (1827), de Schubert.

Ainda nas frases iniciais (entre compassos 8 e 9) e, posteriormente, nos compassos 17-18 e 44-45, há, na canção, súbitas trocas de *centralidade* da *Haupttonart* *Mi menor* para a tonalidade secundária de *Ré# menor*. Embora em ambas estas *Tonarten* os acordes de *si maior* e de *si dominante/mi# germânica* assumam funções relativamente convencionais (respectivamente: *dominantes* de *Mi*; *subdominante paralela* de *Ré#*; *dominante [germânica]* da *dominante* de *Ré#*) e, de fato, tais acordes sejam empregados como pivôs em todas as modulações entre tais tonalidades, na peça (ver Ex. 1, abaixo); ainda assim, tais tonalidades parecem, ao menos a princípio, mais fortemente relacionadas entre si por uma relação “melódica” – de transposição por semitom descendente – do que por qualquer relação propriamente funcional.

The image shows a musical score for Schubert's "Auf dem Flusse", measures 1-15. The score is in 2/4 time, key of D major. It features a vocal line (Singstimme) and a piano accompaniment (Pianoforte). The tempo is marked "Langsam." and the dynamics include "pp staccato", "sehr leise", and "ppp". The lyrics are in German: "Der du so lu - stig rauschtest, du hel - ler, wil - der Fluss, wie still bist du ge - wor - den, giebst kei - nen Schei - de - gruss! Mit har - ter, star - rer Rin - de hast".

Ex. 1: Schubert: "Auf dem Flusse", cp. 1-15.

A partir do cp. 48, contudo, sobre o texto "Mein Herz, in diesem Bache erkennst du nun dein Bild?, ob's unter seiner Rinde wohl auch so reiend schwillt?" ("Meu coração, reconheces nesse riacho tua imagem?, se sob sua crosta também ele se incha violentamente?"), passam a proliferar modulações, progresses, ou, mais simplesmente, proximidades diacrônicas entre regies tonais e acordes que, analogamente ¢s tonalidades iniciais, distem entre si por um semitom descendente, mas cujas relações funcionais, ainda que remotas e indiretas, se façam mais claras, precisamente por serem intermediadas pela *Haupttonart Mi*. Assim:

- no cp. 48 se estabelece *Sol# menor* e, por meio de uma cadência deceptiva de sua *dominante* sobre sua *paralela* (*si maior*) com *sétima* (cp. 52), retorna-se ¢ *Haupttonart*, para em seguida, nos cp. 56-57, enfatizar a *regio* da própria *paralela* de *Mi*, i. e., *Sol maior* (ver Ex. 2, abaixo). Desse modo, faz-se claro que *Sol# menor* se trate da *paralela* do V grau da *Haupttonart* e *Sol maior*, da *paralela* da *Haupttonart*.

- Nos cp. 57-58, por um procedimento semelhante ao empregado nas modulações entre *Mi menor* e *Ré# menor*, passa-se de *Sol maior* a *Fá# menor* por meio do acorde-pivô de *ré maior* – comum às *Tonarten* convencionais de ambas as regiões aqui envolvidas. Nos compassos 60 a 62, por uma progressão do tipo II-V-I, retorna-se de *Fá# menor* a *Mi menor* (Ex. 2). Desse modo, *Sol maior* e *Fá# menor* relacionam-se aqui enquanto, respectivamente, *paralela* e II grau da *Haupttonart*.

Ob's un - ter sei - ner Rin - de wohl

auch so rei - ssend schwillt, ob's wohl

auch so_ rei - ssend schwillt? Mein Herz, in die - sem Ba - che

er - kennst du nun dein Bild? Ob's un - ter sei - ner

Ex. 2: Schubert: "Auf dem Flusse", cp. 48-62.

- Se, distintamente dos pares de tonalidades *Sol# menor-Sol maior* e *Sol maior-Fá# menor*, as tonalidades iniciais da canção eram ambas *menores*, nos compassos 64 e 65, antes do retorno definitivo à *Haupttonart*, a *homônima menor* de *Sol* vem a ser tonicizada (Ex. 3), demonstrando-se, assim, a possibilidade de relação funcional entre *Sol menor* e *Sol# menor* e entre *Sol menor* e *Fá# menor*.

Ex. 3: Schubert: “Auf dem Flusse”, cp. 62-65.

Ex. 4: Sucessão das *triades* localmente *centrais* ao longo da última estrofe de “Auf dem Flusse”.

Embora as relações sugeridas entre *Sol# menor* e *Sol* (inclusive *menor*), ou entre *Sol* (*menor*) e *Fá# menor* não cheguem a esclarecer a específica relação funcional entre as duas tonalidades iniciais, ainda assim, elas a enriquecem e singularizam, ao apresentarem, na própria peça, uma variedade de maneiras como *Mi menor* e *Ré# menor* (ou *Mi bemol menor*) poderiam vir a ser funcionalmente relacionadas.

Nessa intensa manobra modulatória, dois aspectos em especial devem ser ressaltados. Primeiramente, há de se notar que, em todos os casos apresentados de possíveis relações funcionais entre *Mi menor* e *Ré# menor*, tais relações se deem por intermédio de tonalidades inexprimidas na canção, como: (a) por meio da *Tonart* fundada sobre o acorde-pivô – *Si maior* –, em que seriam, respectivamente, sua *subdominante menor* e a *paralela* de seu V grau; (b) por meio – em analogia à relação apresentada entre *Sol# menor* e *Sol menor* – de *Dó maior/menor*, em que seriam, respectivamente, *mediante* da *homônima maior* e *paralela menor* (*Mi bemol menor*) da *homônima menor*; ou, ainda – em analogia à relação apresentada entre *Sol menor* e *Fá# menor* – (c) por meio

de *Dó# menor*, em que seriam, respectivamente, sua *paralela menor* e seu II grau, i. e., uma espécie de *subdominante paralela*. Assim, mesmo que a relação entre *Mi menor* e *Ré# menor* não se aproxime, por meio desse processo, de qualquer univocidade, ela não deixa de se enriquecer, de se especificar – ainda que a própria ambiguidade se lhe faça específica – e de assumir uma feição singular na peça. (Ademais, se são múltiplas as tonalidades mediadoras de tais possíveis relações funcionais entre *Mi menor* e *Ré# menor*; se elas, tão violentamente, constituem uma espécie de *cluster* de regiões tonais; se elas, embora inexprimidas, podem subjazer às tonalidades expressas pela canção – situar-se por sob a “crosta” destas –; então também esse *cluster* de “meta-tonalidades” parece “encontrar sua imagem” no riacho congelado do poema.) Em segundo lugar, é notável o vigor com que esse processo de enriquecimento e especificação das possíveis relações funcionais entre as duas tonalidades iniciais da canção – i. e., o processo de *integração funcional* destas – se manifesta na estruturação harmônica da peça, tanto ao protagonizar o específico delineamento do processo modulatório da parte correspondente à última estrofe do poema de Müller, como ao traçar na obra, como um todo, uma direção – intimamente vinculada ao poema – desde a relativa estaticidade de seu início, a esse caráter intensamente modulatório de seu final.

Os processos singulares de *integração funcional* constituem, possivelmente, as melhores sínteses, em termos pragmáticos, do que objetiváramos realizar neste trabalho – a saber, conciliar abordagens à escrita harmônica que pudessem, a princípio, independer de uma lógica funcional às possibilidades de estruturação harmônica propiciadas pela própria tonalidade (cf. p. 6, Cap. I. 1). Por um lado, os processos de *integração funcional* se voltam, por definição, precisamente àquilo (o *dissonante*, ou a *dissonância*) que não fora concebido funcionalmente, que não portaria ou implicaria, de partida, em qualquer *funcionalidade* antevista e são, assim, especialmente permeáveis à interação com abordagens à escrita harmônica alternativas (ao menos a princípio) à tonalidade funcional. Por outro, por sua face “convexa”, a *integração funcional* não apenas constitui, ela própria, uma possibilidade de estruturação harmônica peculiar à tonalidade, como tende a envolver, singularmente, a cada vez, as várias outras dentre tais possibilidades, porquanto ela consiste precisamente em conceder participação estrutural, em termos funcionais, ao objeto da integração.

Nesta última seção de nosso texto, buscamos finalmente cumprir com o objetivo por nós assumido para este trabalho. Após argumentar, inicialmente, que *centralidades* e *funcionalidades* identificadas *a posteriori* em *dissonantes* não concebidos funcionalmente tendem a ser não apenas ambíguas, mas polivalentes – tendendo a *coexistir*, assim, em tais *dissonantes*, diferentes *centros* e *funções* possíveis –, proporemos aqui os meios técnicos pelos quais entendemos que se possa, consistentemente: (a) reconhecer possíveis *centralidades* locais e relações funcionais latentes mesmo em acordes e passagens não concebidos funcionalmente, ou que, a princípio, não expressem sequer os fundamentos morfológicos (triádicos, diatônicos etc.) da tonalidade funcional; (b)

ressaltar, seletivamente, *centros* e *funções* específicos dentre as *centralidades* e *funcionalidades* ‘difusas’ reconhecidas nos *dissonantes* examinados e; (c) elaborar composicionalmente as *funcionalidades* e as possíveis inter-relações funcionais entre as *centralidades* locais identificadas. Por fim, apresentaremos três relatos composicionais de obras distintas – uma inteiramente de minha autoria; outras duas respectivamente compostas sobre obras pré-existentes de Schoenberg e de Silvio Ferraz – que exemplifiquem singularmente processos de *integração funcional*.

III. 2. Funcionalidade ‘difusa’

Frequentemente em nossas análises – em especial, quando o objeto destas era entendido como produto de *dissonância processual* –, observamos como as respectivas funcionalidades dos acordes, passagens, regiões tonais etc. abordados não seriam unívocas e, em diversos dentre tais casos, o demonstramos oferecendo mais de uma interpretação funcional para os acordes ou passagens em questão. Na literatura musicológica, tal como o atestam, e. g., as discussões acerca do acorde de *Tristão*, ou do Op. 11, nº 1 de Schoenberg (respectivamente abordados nas pp. 74-6 e 58-6 deste trabalho), é comum que ora se argumente por uma interpretação funcional específica do objeto estudado, a despeito de outras possíveis; ora se aponte, mediante a constatação de uma não-univocidade do objeto de análise, para uma suposta inadequação, a este, de abordagens funcionais (ver, e. g., Rosen: 1995, p. 475, a respeito de *Tristão*, ou; Straus: 2005, pp. 166-7, a respeito do Op. 11, nº 1 e casos similares). Tendo sido contudo assumido neste trabalho – e demonstrado sobretudo no Cap. II. 4. 5, pp. 92 ff., acima – que mesmo em acordes, passagens, obras etc. concebidos por abordagens não-funcionais à escrita harmônica, sob a condição de que estes atendam aos mínimos requisitos de afinação e qualidade espectral demandados pela tonalidade funcional, tenda a ser possível reconhecer relações funcionais e elaborá-las composicionalmente; tendo sido constatado que funcionalidades *a posteriori* tendem a ser ambíguas e; tendo o objetivo – neste trabalho e, em especial, nesta sua terceira parte – de propor meios consistentes para que funcionalidades *a posteriori* (e, portanto, potencialmente ambíguas) possam vir a ser identificadas e elaboradas composicionalmente; faz-se aqui necessário que se conceba uma potencial ambiguidade funcional em que os termos de tal ambiguidade não sejam excludentes entre si (i. e., em que não se trate de identificar “esta *ou* aquela função”), mas, ao contrário, possam coexistir no objeto, considerando-se assim ser possível que se identifique neste “esta *e* aquelas funções (e, quiçá, ainda outras possíveis)”. Por uma tal abordagem, o contexto, ou mesmo a imediata *resolução* de um dado *dissonante* não serão entendidos como cabalmente determinantes de sua função – como Schoenberg o propusera com relação aos ‘*acordes errantes*’ (ver Cap. II. 3, pp. 49 ff. acima) –, mas apontarão, *difusamente*, para que se entenda um ou outro aspecto de sua funcionalidade como *mais* ou *menos* pronunciado.

Retomemos uma passagem da *Polonaise* S. 519, de Liszt, a fim de exemplificar tal concepção ‘*difusa*’ da funcionalidade tonal: nos cp. 20-24 da obra (reproduzidos no Ex. 5, abaixo), conforme já anteriormente notado (pp. 78-9, acima), há uma alternância entre *mi menor* – tratada, ao menos por ênfase, como *tônica* – e um *dó menor*, ou, ao menos, um aparente *dó menor*, cuja funcionalidade desejamos examinar aqui. Primeiramente, se notarmos que o acorde de *dó maior*, mais convencional em uma *Tonart* de *Mi menor*, assumiria mais comumente uma função (*lato sensu*) de *subdominante*, haveremos de notar também que, ao atacar, no cp. 22, antes o *dó*

fundamental e retardar em uma colcheia a ocorrência do *mi bemol* que caracteriza tal acorde como *menor*, introduz-se na passagem o acorde em questão antes como uma *subdominante dó*, para que, apenas em seguida, esta se caracterize como sua *homônima menor*. Por outro lado, quando do retorno a *mi menor*, nos cp. 23-24, substitui-se na notação o *mi bemol* por um *ré#* e tal *ré#* vem a ser efetivamente tratado como uma *sensível* de *mi*, vindo a ser resolvido sobre esta nota. Se, ademais, notamos que a melodia do baixo nos cp. 22-23 – sobretudo se a comparamos à melodia dos cp. 1-4 da obra – poderia ocorrer não apenas em uma *Tonart* convencional de *Dó menor*, mas também – e de maneira igualmente convencional – em uma *Tonart* de *Mi menor*, faz-se plausível interpretar que os compassos em questão enunciam não tanto um *dó menor*, mas um *si dominante*, com a *sexta sol* mantida como *pedal*, e com suspensões, no baixo, da *nona bemol (dó)* para sua *fundamental*, tanto no cp. 22, como no 23. O *dó menor*, ou aparente *dó menor* da passagem em questão parece, em suma, (a) introduzido como uma espécie de *subdominante (dó)*, mas (b) resolvido como uma *dominante (si)* e, em nosso entendimento, ele cumpre, ao menos parcialmente, com funções *lato sensu* de ambas essas funções *stricto sensu* (cf. Cap. I. 2. 3, pp. 22 ff., acima), de modo que uma interpretação não exclui a outra e que a funcionalidade de tal acorde possa ser entendida como ‘difusa’. Isto não significa necessariamente que ambas as funções em questão sejam igualmente pronunciadas, nem que tal funcionalidade difusa seja estável: talvez possamos dizer que os compassos em questão são ‘mais subdominantes’ no início e se tornam ‘mais dominantes’ ao se aproximarem do retorno ao *mi menor*.

Ex. 5: Liszt: *Polonaise* S. 519, cp. 20-24.

Uma interpretação semelhante se faz possível com relação ao acorde do cp. 10 de *Tristão...*, embora este caso seja mais profundamente ambíguo do que aquele de Liszt. Víramos já ao menos três interpretações possíveis para tal acorde. Grosso modo: como um *mi dominante* (de *Lá*), em Kurth; como um *fá menor* com *sexta*, em Schoenberg; e, adicionalmente, demonstráramos como ele poderia ser compreendido ainda enquanto uma espécie de *dominante germânica* de *si*, fundada sobre *dó*. Uma vez mais, podemos defender que tais interpretações não se excluem, umas às outras, e que cada uma destas se faça *mais* ou *menos* pronunciada conforme o compasso em questão venha a ser relacionado a distintos segmentos do contexto em que se encontra: (1) vindo de *sol dominante*, no cp. 7, e sendo o acorde do cp. 10 de fato enarmônico a um *fá menor* com *sexta*, parece ser de fato

reforçada, quando de sua introdução, sua relação com uma *Tonart* de *Dó* e, consequentemente, um caráter de *subdominante*; (2) sendo a passagem introdutória do *Prelúdio*, como um todo, passível de ser reportada a *Lá menor*, sendo o *sol#* do cp. 10 tratado, de fato, como uma *sensível* de *lá* (e melodicamente resolvida no compasso seguinte), e havendo, respectivamente nas linhas de tenor e baixo, progressões melódicas de *fá* a *mi* (cp. 10) e de *dó* a *si* (cp. 10-11), reforça-se, por outro lado, uma interpretação de que tal compasso enuncie uma *dominante* de *Lá*, com suspensões da *nona bemol* à *fundamental* e da *sexta* à *quinta*, e que progrida ao *si* *dominante* do cp. 11 por uma *cadência deceptiva*; (3) sendo o compasso em questão sucedido por um *si* *dominante*, assemelhando-se a formação cordal final do cp. 10 a uma tríade *aumentada* de *dó*, e sendo *dó* uma espécie de correspondente *germânica* da *dominante* de *si*, faz-se possível entender que o compasso em questão, ao se resolver, cumpre parcialmente com a função de *dominante* individual de *si*. Semelhantemente ao caso de Liszt, talvez possamos dizer que o compasso em questão assuma ‘*difusamente*’ as três funções supracitadas; que ele é ‘*mais subdominante*’ do início e ‘*mais dominante*’ – e *mais* ambíguo – ao se aproximar da cadência; que nem por isso ele deixa de ser interpretável como ‘*algo dominante*’ já no acorde que o inicia; que, ademais, a *centralidade* de *Dó* (*maior* ou *menor*) se faz *mais* pronunciada em seu início, enquanto que a *centralidade* de *Lá menor* se faz progressivamente *mais* pronunciada conforme o compasso de desenvolve.

The diagram illustrates the harmonic analysis of the musical passage. It consists of three rows of chords and their functional relationships:

- Row 1: $\boxed{\text{Am}}$ (D_{gr.}⁴ — 3) → $\boxed{\text{D}^{7-5}_{4\#}}$. Above the arrows are the numbers 9-2#-3 and 5#.
- Row 2: $\boxed{\text{Am}}$ D_{9b}⁷ — 8 → $\boxed{\text{D}^{7-5}_{4\#}}$. Below the arrows are 6b and f.
- Row 3: $\boxed{\text{C}}$ s⁶ → $\boxed{\text{Am}}$ $\boxed{\text{D}^{7-5}_{4\#}}$.

Ex. 6: Wagner: *Tristão...*, Prelúdio, cp. 10-11. Síntese das análises apresentadas no Ex. 38 do Cap. II. 4. 4., p. 76, acima.

Esta última formulação acrescenta um ponto importante com relação ao que observáramos em Liszt: que não apenas a *funcionalidade* de um dado objeto harmônico, mas também a *centralidade* à qual este se reporta possa ser concebida como ‘*difusa*’. Se distintos comentadores haviam identificado no *Prelúdio* de *Tristão...* mais de uma *tônica* (ver pp. 98-9, acima); e se o próprio compositor o parecera confirmar, ao encerrar as versões de encenação e de concerto em *Tonarten* distintas; faz-se aqui possível formular que tal “complexo de dupla-tônica”, como o

denominara Bailey, não se constitua apenas por haver, em semelhantes proporções, passagens mais diretamente relacionáveis a *Lá* (*menor* ou *maior*) e passagens mais diretamente relacionáveis a *Dó* (*maior* ou *menor*), mas também porque tal complexo de dupla-tônica – não muito diferente, nesse ponto, dos sistemas de estrelas binárias – parece por vezes constituir, ele mesmo, uma *centralidade difusa* (nesse sentido, a expressão empregada por Bailey nos parece bastante adequada), em que *Tonarten* distintas são concomitantemente expressas, ainda que não necessariamente com a mesma proeminência o tempo todo. Com relação ao Op. 11, nº 1 de Schoenberg, por sua vez, se sustentáramos, por um lado, a possibilidade de interpretar que seus compassos iniciais passassem de *Fá# menor* a *Sol maior* (p. 110, acima); mas reconhecemos como também possível, por outro, uma interpretação como a de Leichtentritt ou Ogdon, e. g. (pp. 58-9, acima), nas quais se entendia que mesmo os primeiros 5 compassos da peça já expressassem *Sol*; então, conciliar ambas as interpretações implicará, também aqui, em reconhecer a *centralidade* da passagem em questão como ‘*difusa*’. Mais preciso do que falarmos, então, em uma “*modulação*” de *Fá#* a *Sol*, será, possivelmente, entendermos que a passagem expressa (não necessariamente de maneira exclusiva) ambas as *Tonarten* de *Fá# menor* e *Sol maior*, sendo a primeira “*mais proeminente*” nos compassos iniciais e a segunda progressivamente “*mais pronunciada*”, a ponto de, eventualmente, suplantar aquela.

Conceber uma *funcionalidade difusa* pode ainda envolver, entre outras possibilidades:

- compreender que tanto uma *Haupttonart*, como um complexo de dupla, ou tripla tônica etc. possam ser *mais* ou *menos* claramente delineados, *mais* ou *menos* estáveis etc.;
- compreender como funcionalmente relevante que um dado acorde ou passagem seja: *mais* ou *menos* ambíguo; *mais* ou *menos* dissonante; *mais* ou *menos* modulatório etc. – Rosen (1980), e. g., considera que os *Durchführungen*, em sonatas do séc. XVIII, cumpram com a função de intensificar a *dissonância* formal nessas obras precisamente por meio do caráter intensamente modulatório que lhes é característico (ver pp. 150-1, pouco adiante) –;
- conceber que as próprias *funções stricto sensu*, posto que estas envolvem uma diversidade de possíveis *funções lato sensu*, possam ser *mais* ou *menos* plenamente representadas por outros acordes ou regiões que não aqueles que as definem (cf. Cap. III. 4, pp. 151 ff.);

... e, embora a abordagem ora em questão se destine sobretudo a abranger em uma lógica tonal-funcional relações funcionais estabelecidas apenas *a posteriori*, devemos ressaltar que ela não exclui relações funcionais já concebidas como tal, nem mesmo relações normalmente entendidas

como unívocas – se é que tal univocidade é sequer possível. Primeiramente, deve-se reconhecer que *acordes errantes*, ou mesmo acordes triádicos que sirvam como pivôs em passagens modulatórias são exemplos claros e comuns, em repertório, de como objetos harmônicos já concebidos em função de um plano tonal-funcional em maior escala – i. e., já *a priori* funcionais – podem portar o que Schoenberg denominara “funções múltiplas [*multiple meanings*]” (1954[1948], pp. 44 ff.); ou que, em tonalidades secundárias, de modo geral, pode-se entender – tal como é inerente ao conceito schoenberguiano de ‘*regiões*’, empregado ao longo de todo este trabalho – que, se localmente estas estabelecem uma nova *tônica*, ainda assim, em maior escala, tais *tônicas* representam alguma outra função com relação à *Haupttonart* (ver, e. g., Ex. 7 e Ex. 8, abaixo). Ademais, mesmo um objeto harmônico que venha a ser entendido, em seu contexto, como unívoco quanto à sua funcionalidade não deixa de ser contemplado pela concepção ora proposta de uma *funcionalidade difusa*, bastando, para isso, que se entenda a univocidade como o caso limite de uma “ambivalência nula”.

Ex. 7: D. Scarlatti: K. 119 (ca. 1749), cp. 90-95, seguidos dos cp. 1-6. Embora, ao final da exposição, *Lá maior* esteja localmente estabelecida como uma *tônica*, o imediato retorno ao início da obra, em *Ré*, evidencia a função de *dominante* que *lá* assume em maior escala.

Ex. 8: Beethoven: *Sonata n° 31*, Op. 110 (1821), coda do mov. II e cp. 1 do mov. III. Se por um lado o *fá maior* cumpre, no II mov., com a função de *tônica*, com terça de Picardia, por outro, o início do mov. III atribui retrospectivamente ao mesmo acorde a função de *dominante* individual de *si bemol menor*.

Nos capítulos que se seguem, proponho os meios que para que possamos: (1) reconhecer *centralidades* tonais locais mesmo em contextos produzidos por *dissonâncias processuais* – em que, portanto, as relações funcionais se deem *a posteriori* –; (2) ressaltar centros tonais específicos dentre aqueles que possam constituir uma *centralidade* local ‘difusa’ e; (3) inter-relacionar funcionalmente as *centralidades* locais identificadas, levando em conta a não-univocidade destas. Subsequentemente, demonstrarei, por meio de três relatos composicionais (4) como tais relações funcionais *difusas* podem vir a ser elaboradas funcionalmente, de modo a assumir alguma relevância na estruturação harmônica de obras singulares. Ressalto por fim que, porquanto entendemos que *dissonâncias processuais* e relações funcionais *a posteriori* e *difusas* decorrem de extensões de uma funcionalidade tonal histórica – e, como já demonstrado, são com frequência encontradas em repertório mais comumente aceito como “tonal” – e porquanto, como pouco acima enfatizado, a maneira como concebemos neste trabalho a tonalidade funcional não exclui relações funcionais convencionais – mas, ao contrário, visa agregar a estas relações *a posteriori* –, os meios técnicos abaixo propostos serão frequentemente conjugados a maneiras mais convencionais de se identificar, compreender e elaborar relações funcionais.

III. 3. Representação de centralidades locais por diatonismo

Tal como amplamente se sabe – e conforme retomado acima, no Cap. I. 2. 3 deste trabalho –, a base escalar da *tonalité moderne* tem origem histórica nos modos diatônicos medievais, com as alterações implicadas nas respectivas *sensíveis* de suas notas centrais e outras alterações subsidiárias, como, e. g., a alteração do IV grau nos modos de *finalis fá* – a fim de que a *sensível* se fizesse contextualmente *dissonante* –, ou as ocasionais alterações do VI e VII graus no modo de *finalis ré* – a fim de que se evitassem passos maiores do que a *segunda maior* entre os graus em questão etc. (ver pp. 24-5, acima). Posto que a *sensível*, no contexto da tonalidade – e, de fato, desde sua origem cadencial na *musica ficta* do séc. XIV (ver pp. 22-4, acima) –, aponta para uma *resolução* por semitom ascendente; que, sendo a nota imediatamente superior à *sensível* objeto de *resolução* desta, tal nota seja mais *consonante* do que a *sensível* e seja, assim, entendida como mais estável, como mais passível de assumir *centralidade*; e posto que a *sensível* se faz caracterizada enquanto tal por meio do *trítone* direta- ou indiretamente formado com o IV grau da escala; entendemos que, no contexto da *tonalité moderne*, escalas diatônicas ou segmentos destas que contenham notas passíveis de se interpretar (pelo conjunto de suas distâncias intervalares) como I, IV grau justo e *sensível* de uma dada *Tonart* possam dar, por si mesmos, indícios de uma possível *centralidade tonal*.

Também Schoenberg, como víamos (pp. 33-4), entendia que ao menos o modo *maior* [*Durtonart*] poderia expressar, por si mesmo, a *Tonart* que lhe fosse correspondente. Dado seu entendimento, contudo, de que o modo *maior* derivaria “naturalmente” da própria série harmônica de uma suposta “fundamental original”, Schoenberg chegara a atribuir aos próprios modos eclesiásticos tal propriedade de expressar inerentemente uma *tônica*, vindo a concluir que a variedade de *finalis* em tais modos resultaria da busca empírica por tal “fundamental original”²⁴. Se com relação à música medieval tal posição manifesta um patente anacronismo, deve-se, por outro lado, observar que, em obras já inseridas na tradição da *tonalité moderne*, a ocasional ocorrência de passagens em que o próprio diatonismo, mais do que a cadência, parece protagonizar o delineamento de uma dada *Tonart* atesta, nesse contexto, a propriedade em questão.

Em Corelli, a harmonização diatônica dos passos descendentes da escala, embora “menos conclusiva do que o ciclo de quintas”, constituiria, conforme apontado por Bukofzer (1975[1948]), um meio típico para que se cumprisse com tal função de “circunscrever a tonalidade [*key*]” (*op. cit.*, pp. 220-1). No terceiro movimento da sonata para violino Op. 5, nº 1 (publicada em 1700), em *Ré maior*, e. g., há uma passagem elucidativa de tal recurso. Após se ter estabelecido já no cp. 8 do

24 “(...) sentia-se o efeito de uma fundamental, mas não se sabia qual era. Por isso experimentava-se com todas. E as alterações são talvez casualidades do modo escolhido, mas não do modo natural original” (Schoenberg: 2001[1911], p. 64 n., trad. Marden Maluf).

especialmente pronunciada quando, nas últimas colcheias do trecho em questão, o encontro das linhas melódicas, por um *empilhamento* de sétimas (dó#-si-lá#), delineia algo interpretável, sobretudo em Chopin (cf. pp. 85-6, acima), como uma espécie de dó# *dominante*, com sétima e décima-terceira (Ex. 10).

Ex. 10: Chopin: *Barcarolle*, cp. 1-4.

Mais adiante na obra, é realizada uma modulação para *Lá maior* por meio de um recurso semelhante: após repetidas cadências sobre *fá# maior* nos cp. 33-34, tal acorde é convertido em sua *homônima menor* (cp. 35) e seguido de uma melodia diatônica em que o VI e VII graus se mantêm *menores*, não expressando, portanto, a *sensível* de *fá#*. Posto que a escala diatônica formada corresponde plenamente ao *modo maior* de *Lá*, tal *Tonart* parece se delinear já nos cp. 35 a 38 e vem a ser efetivamente estabelecida no cp. 39 sem que haja, para tanto, uma cadência sobre sua *tônica* (Ex. 11).

Ex. 11: Chopin: *Barcarolle*, cp. 32-39.

Como se vê, sobretudo pelo exemplo de Chopin, a base diatônica de uma dada *Tonart* pode, ainda que não de maneira definitiva, vir a expressar tal *Tonart*, mesmo prescindindo de uma morfologia triádica, de progressões cadenciais, ou de ênfase sobre o *centro tonal* suposto. Assim, em contextos em que tais aspectos morfológicos da tonalidade se façam raros, ausentes, fortuitos etc. – como há de ser o caso de obras ou passagens que, escritas no sistema temperado, privilegiem, em seus processos composicionais, o que temos denominado ‘*dissonâncias processuais*’ –, a identificação de diatonismos, ainda que implícitos ou fragmentários, pode auxiliar a identificação também de possíveis *centralidades* locais, a serem relacionadas entre si semelhantemente a como se relacionam, na *monotonalidade* de Schoenberg, distintas *regiões tonais*.

Uma tal abordagem é brevemente experimentada – ainda que não de maneira sistemática – por Dunsby e Whittall com relação ao Op. 19, nº 6 (1911) de Schoenberg, em meio a uma discussão, em *Análise Musical na Teoria e na Prática* (2011[2010]), a respeito da adequação e dos problemas de análises que assumam como “tonais” obras do primeiro período dito “atonal” do compositor (ver *op. cit.*, pp. 97 ff.). Primeiramente, a respeito do acorde *sol-dó-fá-lá-fá#-si*, formado nos cp. 1-2, 3-4, 5 e 9 (ver Ex. 12, abaixo), os autores anotam que cinco de suas seis notas “pertencem à escala de Sol maior (ou Mi menor), e, até mesmo incluindo Fá natural, o espaçamento da ‘construção’ de seis notas pode sugerir que ela representa a tônica de uma região tonal expandida de Sol maior” (*id.*, p. 102, trad. Norton Dudeque).

The image displays a musical score for Schoenberg's Op. 19, No. 6, consisting of three systems of piano music. The tempo is marked 'Sehr langsam' with a quarter note symbol. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *ppp*, and *pppp*. Performance instructions are provided in German: 'mit sehr zartem Ausdruck' (with very delicate expression), 'genau im Takt' (exactly in the measure), and 'wie ein Hauch' (like a breath). The key signature has one sharp (F#). The notation includes complex chords, triplets, and slurs, with some notes marked with 'acc' (accidental) and '2da' (second). A small asterisk is visible at the end of the second system.

Ex. 12: Schoenberg: Op. 19, nº 6.

Pouco adiante, após (a) observarem que o conjunto das demais notas do total cromático (i. e., *sol#-lá#-dó#-ré-ré#-mi*) “pertenceria provavelmente à região tonal em torno de Mi” (*id. ibid.*) e após (b) se reportarem, de fato, à monotonalidade de Schoenberg; os autores apontam na obra uma “tendência para as várias regiões de se interseccionarem em torno de Mi maior/menor” (*id.*, p. 103), ponderando em seguida, contudo, que tal argumentação poderia ser fortalecida “se Schoenberg tivesse grafado as duas últimas notas [da peça] como Lá sustenido e Sol sustenido”, mas que a efetiva grafia *si bemol-lá bemol* (Ex. 12, acima, cp. 9) seria “um fator importante para evitar suposições loquazes sobre bases tonais quando nenhuma única tríade diatônica é expressa” (*id. ibid.*).

Identificar possíveis diatonismos (ainda que fragmentários e implícitos), correlacioná-los a possíveis *centralidades* locais (ainda que não-unívocas e não excludentes entre si) e, finalmente, relacionar tais possíveis *centralidades* entre si corresponde, grosso modo, à maneira como proporemos identificar relações *funcionais* mesmo em meio a passagens ou obras cujas respectivas concepções independessem, a princípio, da *tonalidade funcional* e; inversamente, operar sobre um tal diatonismo epistêmico, trazendo à tona o que se fazia implícito, articulando ou obscurecendo a passagem entre diatonismos (virtuais) contíguos, ora intensificando ambiguidades, ora tornando mais pronunciada uma determinada *centralidade* possível etc., corresponde, em boa medida, à maneira como proporemos elaborar composicionalmente tais possíveis relações *funcionais*. Assim, o supracitado experimento analítico por parte de Dunsby e Whittall nos é de especial interesse, posto que, nele, se manifestam alguns dos principais problemas com os quais deveremos lidar em uma tal abordagem.

Primeiramente, (1) deve-se reconhecer que a identificação de possíveis diatonismos e mesmo a eventual convergência das centralidades sugeridas por tais diatonismos em torno de uma suposta *Haupttonart* não necessariamente apontam para a participação de tais aspectos no processo composicional da obra ou passagem abordada. No caso do Op. 19, nº 6, se, por um lado, Dunsby e Whittall apontaram para uma tal convergência sobre *Mi maior/menor*, por outro, como bem observado pelos autores, a própria notação das últimas duas notas (“*si bemol-lá bemol*”, ao invés de “*lá#-sol#*”) se faz, de fato, indício de uma escritura que não apenas se abstivesse, em sua concepção, do estabelecimento de uma *tônica*, mas que inclusive visasse antes divergência do que a convergência previamente apontada. Inversamente, contudo, e conforme argumentáramos sobretudo no Cap. II. 4. 5 (pp. 92-114, acima), mesmo a deliberada recusa, em um dado processo composicional, aos fundamentos morfológicos e procedimentais da *tonalidade funcional* não necessariamente implica na total supressão de relações funcionais (locais ou em larga escala) na obra ou passagem produzida. Assim, se uma abordagem como a que aqui se propõe se faz insuficiente – e possivelmente inadequada – perante o eventual objetivo de esclarecer a gênese de

uma dada obra, ou de trazer à tona supostas intenções do compositor etc.; por outro lado, porquanto tal abordagem prescinde de uma diversidade de aspectos morfológicos típicos da tonalidade funcional (como as formações triádicas, as progressões cadenciais etc.) para que se identifiquem no objeto *centralidades* às quais este possa remeter, ela se faz especialmente eficaz perante o objetivo aqui assumido – e, ressaltemos, de cunho antes *composicional* do que musicológico – de integrar funcionalmente objetos harmônicos e procedimentos composicionais que não tenham sido concebidos funcionalmente, de conceder participação estrutural, em uma dada obra ou passagem, a *dissonâncias processuais* e funcionalidades *a posteriori*.

Em segundo lugar, deve-se reconhecer que, (2a) na própria tradição tonal, mais frequentemente do que não, outras notas que não apenas aquelas pertencentes à base diatônica de uma dada *Tonart* estão envolvidas em passagens que expressam sua *centralidade* – como é o caso, e. g., das *sensíveis* individuais dos distintos graus da escala, das alterações próprias ao VI e VII graus do *modo menor*, do II grau rebaixado no acorde de *napolitana*, de alterações e ornamentações cromáticas etc. (ver Cap. II. 1, pp. 33-42, acima). Ademais, deve-se reconhecer que, (2b) sobretudo em acordes, passagens etc. não concebidos funcionalmente, serão frequentemente encontradas formações que não se podem reduzir a qualquer diatonismo convencional e, de fato, mesmo em repertório inserido na tradição tonal, há eventualmente formações verticais de tal tipo, as quais, nem por isso, deixam de portar *funcionalidades* possíveis em seus respectivos contextos (ver sobretudo Cap. II. 4. 4). Como compreender, então, em uma tal abordagem, notas que, frente a um diatonismo suposto, se desviem de seu padrão convencional? Finalmente, se, pelos apontamentos acima expressos, podemos concluir que virtualmente *qualquer* classe de altura pode participar da expressão de uma dada *centralidade*²⁵, (3) isto não significaria, então, que, inversamente, qualquer conjunto de notas poderia, no limite, expressar *qualquer centralidade*? Como então correlacionar, com alguma consistência, diatonismos a *centralidades* específicas?

Uma vez mais, tais problemas com que a abordagem em questão deverá lidar podem ser exemplificados no experimento analítico de Dunsby e Whittall: se o agregado *sol-dó-fá-lá-fá#-si* se faz majoritariamente circunscrito, como apontado pelos autores, nas respectivas bases diatônicas de *Sol maior* e *Mi menor*, então como se relaciona o *fá natural* a tais bases diatônicas? Ademais, por que não considerar, então, tal conjunto de notas como se reportando, e. g., a *Dó maior*, a cuja base diatônica apenas o *fá#* não seria pertencente?; ou, ainda, a uma tonalidade Frígia de *Fá#*, em que, a exemplo do cp. 2 do Op. 11, nº 1 (cf. p. 106, acima), *sol-mi#(fá natural)-si* constituiriam uma espécie de *dominante italiana*, *fá#-lá* constituiriam parte da *tônica* e, tal como em *Sol maior*, *Mi menor* ou *Dó*, apenas uma nota (*dó natural*) fugiria à sua base escalar?

²⁵ Riemann, e. g., toma parte de uma tal concepção. Ver *Musiklexikon*, verbete sobre *Tonalität* (1896[1882], p. 796).

A fim de sustentar, diante dos problemas ora elencados, a possibilidade de uma correlação consistente entre diatonismos (ainda que implícitos, ou fragmentários) e *centralidades* específicas, entendemos que devemos, primeiramente, assumir uma concepção de ‘*diatonismo*’ em que este não se limite às ordenações escalares das notas ditas “naturais” (e. g., *dó-ré-mi*[...]-*dó*, ou *mi-fá-sol*[...]-*mi* etc.), suas respectivas transposições (e. g., *mi bemol-fá-sol*[...]*mi bemol*, ou *dó#-ré-mi*[...]-*dó#* etc.) e as variações comumente previstas do *modo menor*. Em uma concepção em boa medida derivada de um diatonismo convencional, mas flexibilizada com relação a este, entenderemos como ‘*escalas diatônicas*’: (a) qualquer subconjunto escalar do total cromático que seccione a oitava em sete *graus*, respectivamente representados pelos sete nomes de notas, individualmente *naturais*, *bemóis*, *sustenidas* etc., conforme o caso; (b) em que tais sete *graus*, se dispostos no ciclo de quintas, não completem ou ultrapassem um ciclo completo.

Por uma tal concepção, o agregado *sol-dó-fá-lá-fá#-si*, e. g., não pode ser circunscrito, ao menos com essa específica grafia, em uma escala diatônica pura, porquanto em tal agregado, contendo este *fá natural* e *fá#*, estaria duplicado o grau representado pela nota *fá* (Ex. 13a); por outro lado, bastaria interpretar o *fá natural* como enarmonia de *mi#*, para que cada nota representasse um grau diferente da escala e esta atendesse, assim, ao nosso primeiro critério para que a considerássemos passível de circunscrever-se em uma escala diatônica pura (Ex. 13b).

Ex. 13: Disposições escalares das classes de alturas dos cp. 1-2 do Op. 19, nº 6, de Schoenberg.

Quanto ao segundo critério, também a este (conforme demonstrado no Ex. 14a, abaixo) tal agregado atende, porquanto, ao ser disposto no ciclo de quintas, sua nota mais extrema em sentido horário, *mi#*, não pode ser enarmonizada por qualquer nota que não estenda ou corresponda a seu limite anti-horário, aqui estabelecido por *dó natural*. Ademais, caso o grau virtual não expresso por tal agregado viesse a corresponder a *ré natural* (Ex. 14b), ou a *ré suspenido* (Ex. 14c), então, tal agregado permaneceria compreensível, pelos critérios ora propostos, como puramente diatônico. Se porventura se adicionasse a tal agregado, contudo, um *ré bemol* (Ex. 14d) ou um *ré dobrado-suspenido* (Ex. 14e), e. g., tais notas, então: ultrapassariam, ambas, o ciclo de quintas completo, respectivamente em sentido anti-horário e em sentido horário; seriam, por isso, aqui compreendidas como enarmonias de *dó#* e de *mi natural*, respectivamente, e; assim, duplicariam, respectivamente, os graus representados por *dó*, no primeiro caso, e por *mi*, no segundo (Ex. 15a e b), não sendo mais possível então ao agregado em questão circunscrever-se a uma escala puramente diatônica, na concepção aqui proposta.

Ex. 14: Disposições no ciclo de quintas das classes de alturas dos cp. 1-2 do Op. 19, nº 6, de Schoenberg: (a) apenas com as notas apresentadas no original; e, respectivamente, com compleição do grau correspondente ao nome de nota 'ré' (b) por ré natural; (c) por ré sostenido; (d) por ré bemol; (e) por ré dobrado-sustenido.

Ex. 15: Disposições escalares das classes de alturas dos cp. 1-2 do Op. 19, nº 6, de Schoenberg, com compleição do grau correspondente ao nome de nota 'ré', respectivamente: (a) por ré bemol e; (b) por ré dobrado-sustenido.

Tendo proposto uma concepção flexibilizada de *escala diatônica*, a qual nos permitirá identificar possíveis diatonismos em uma gama mais ampla de combinações intervalares do que a prevista por uma concepção convencional, permanecem ainda ao menos duas questões com as quais devemos lidar, a saber: (1) identificadas, em um dado conjunto de alturas, uma ou mais possíveis *escalas diatônicas* (nos termos ora propostos) que o possam conter, como relacionar tais diatonismos supostos a *centralidades* específicas?; e (2) como relacionar às *centralidades* inferidas as eventuais notas que não se circunscrevam nos diatonismos supostos?

Estendendo nossa argumentação acima a respeito de como o modernos *modos maior e menor* tendem a indicar *centralidades*, podemos entender que, em conjuntos de notas que se possam compreender – pelos critérios por nós propostos – como ‘*diatônicos*’, algumas dentre as notas que os constituem tendem a ser mais responsáveis do que outras pelo delineamento de uma dada

centralidade, sobretudo: o próprio I grau, entendido como *nota central*; a *sensível*, por apontar para uma resolução por semitom ascendente sobre o I grau; o IV grau justo, responsável por formar um *trítono* com a *sensível* e caracterizá-la, assim, enquanto tal; e, possivelmente, o V grau justo, por, entre outros motivos, corresponder – sobretudo se associado à *sensível* e ao IV grau – à fundamental do acorde de *dominante*. Ademais, posto que o *trítono* é um intervalo simétrico e que, sobretudo isolado de contexto, pode por isso apontar para *resoluções* bastante remotas (funcionalmente) entre si, deve-se notar que, associado ao *trítono* entre IV e VII graus diatônicos, o I grau desfaz tal simetria, tendendo a tornar mais pronunciada (mas não fatal) a tendência a uma *resolução* específica e; que na eventual ausência do I grau, também o V grau, ao desfazer a simetria do *trítono* e delinear, junto a este, parte de uma *dominante* convencional, favorece que se torne mais pronunciada a tendência à *resolução* sobre tal específico I grau.

Em termos pragmáticos, transpor (a) tal entendimento de que algumas notas, em uma dada *Tonart*, portam maior responsabilidade do que outras pelo delineamento de sua *centralidade* para (b) a situação em que se deseje inferir de um dado agregado harmônico os possíveis *centros* aos quais este se reporte – e em que não esteja dado de antemão, portanto, quais notas correspondem a quais graus de quaisquer supostas *escalas diatônicas* – implica em que alguns *intervalos* ou conjuntos intervalares identificados no objeto examinado venham a ser privilegiados – embora não determinantes – no processo de identificação de *centralidades* supostas: frente, e. g., a notas que estabeleçam entre si um *semitom* simples ou composto (*segunda menor*, *sétima maior*, *nona menor* etc.), pode-se cogitar a possibilidade – a se verificar contextualmente como sustentável ou não – de que a nota inferior em tal *semitom* corresponda a uma *sensível*; frente a um *trítono*, semelhantemente, pode-se verificar se uma das duas notas que o constituem poderá ser entendida como *sensível* e, no caso de o objeto examinado conter ainda outras notas, verificar se alguma destas se situa um *semitom* acima ou uma *terça maior* abaixo de alguma dentre as notas que compõem o *trítono* em questão – vindo estas, possivelmente, a corresponder, respectivamente, aos supostos I ou V graus.

Perante um diatonismo suposto, entendemos que também as demais notas de um agregado harmônico examinado (que não apenas aquelas correspondentes aos possíveis I, IV, V graus justos e à *sensível* das escalas cogitadas) têm participações específicas no delineamento de sua *centralidade*. Um suposto III grau, e. g., quer seja *maior*, quer seja *menor*, apenas qualificaria a escala e a eventual *triade* de I grau como respectivamente *maiores* ou *menores*, mas pouco influenciaria, em nossa compreensão, em quão pronunciada se faz a *centralidade* de tal I grau – e não muito diferente seria o caso do VI grau *maior* ou *menor* –; uma nota correspondente ao II grau *menor* da escala cogitada, por sua vez, tornaria o I grau mais instável, posto que este poderia ser, em outra interpretação, entendido como *sensível* daquele e que tal II grau *menor*, ademais, tornaria as notas

constituintes da *dominante* novamente simétricas (como em uma *dominante francesa*) e, portanto, mais ambíguas quanto às suas *resoluções* possíveis; o I grau elevado (e. g., *dó#*, em *Dó*), pelo princípio de que haja apenas sete graus em uma escala puramente diatônica, ora excluiria a presença na escala do I grau justo – e tenderia, assim, a atenuar ou afastar a hipótese de que seu *uníssono aumentado* inferior se trate de fato de um I grau possível –, ora constituiria um *desvio* do diatonismo suposto (pp. 139 ff., pouco adiante), obscurecendo, assim, a relação entre o objeto que o contivesse e a *centralidade* suposta; a nota correspondente ao I grau rebaixado da escala cogitada (e. g. *dó bemol*, em *Dó*; ver Ex. 16, abaixo), por sua vez, seria ainda mais radicalmente centrífuga, porquanto esta tenderia a excluir da escala suposta tanto o I grau justo – pelo princípio supracitado –, como a *sensível*, posto ser o I grau rebaixado enarmônico desta. Ainda as participações de outras notas no delineamento por diatonismo de uma dada *centralidade* podem ser examinadas por raciocínios análogos aos aqui expostos.

Ex. 16: Haydn: *Sonata*, Hob. XVI/20, mov. I, cp. 23-26. No processo modulatório da *Haupttonart* *Dó menor* para a *tonalidade secundária* de *Mi bemol maior* (cp. 9 ff.), ainda antes de que a segunda tonalidade seja afirmada (cp. 26), a enfática recorrência do *dó bemol*, nos cp. 23-24, afasta a *centralidade* de *Dó menor*: *dó bemol* corresponde a seu I grau rebaixado e é enarmônico à *sensível si*; com relação a *Mi bemol*, por sua vez, *dó bemol*, enquanto seu VI grau menor, não interfere diretamente com a proeminência de sua *centralidade*. Ao se retomar, no cp. 25, o *dó natural*, tal nota tende a ser já interpretada não como I grau de *Dó*, mas como VI de *Mi bemol*.

Se, por tais critérios, tornarmos a examinar o agregado harmônico dos compassos iniciais do Op. 19, nº 6, poderemos constatar que:

- em uma interpretação em *Sol* (tal como o haviam proposto Dunsby e Whittall), três das notas que consideramos como mais diretamente responsáveis por uma suposta *centralidade* sua – *sol* (I), *fá#* (*sensível*) e *dó* (IV grau justo) – estão presentes e, embora o *ré natural* (V grau justo) não o esteja, não há no agregado, ao menos nos cp. 1-2, nenhuma nota (como *ré#* ou *ré bemol*) que o contradiga. O II e o III graus (respectivamente, *lá* e *si*) estariam em

acordo com um tal *centro*. Quanto ao *mi#*, por fim, embora este possa vir a ser entendido, em uma interpretação alternativa, como (a) uma *sensível* do próprio *fá#* (ver tópico seguinte), obscurecendo assim a qualidade de *sensível* desta nota; ou mesmo como (b) um *fá natural*, tal como notado – obscurecendo o diatonismo *per se* –; tal nota (*mi#/fá*), pelos critérios aqui propostos, torna o agregado em questão mais ambíguo do que se ela estivesse ausente, ou fosse substituída por um eventual *mi natural* ou *mi bemol*, mas não contradiz a interpretação de que o agregado em questão seja, em alguma medida, representativo de *Sol*.

- Se, alternativamente, cogitarmos a hipótese de que o *mi#* se trate de uma *sensível* de *Fá#* e propusermos uma interpretação nessa tonalidade do agregado em questão, notaremos que, para além dessa nota, fazem-se também presentes o I e o IV justos (respectivamente, *fá#* e *si*) de *Fá#*. O *lá natural* corresponderia a seu III grau menor e o *sol natural* ao II grau menor, o qual, como colocado acima, tende a tornar a tonalidade suposta mais instável do que um eventual II grau maior, mas não a contradiz. Sobre o *dó natural*, por sua vez, correspondendo tal nota ao V grau diminuto de *Fá#*, podemos entender que tal nota tende a excluir a possibilidade de que a escala inferida contivesse o V grau justo (*dó#*) da *Tonart* em questão.
- Não sendo excluídas ainda outras possibilidades de interpretação do agregado em questão (expostas logo abaixo), podemos até este ponto interpretá-lo como ‘*difusamente*’ representativo de ambas as tonalidades supracitadas, compreendendo-se *Sol*, ainda assim, como um *centro* ‘*mais*’ pronunciado do que *Fá#*.

Ex. 17: Possível diatonismo para os cp. 1-2 do Op. 19, nº 6, de Schoenberg, com as notas respectivamente relevantes às centralidades de *Sol* e *Fá#* assinaladas.

- Sobre a interpretação em *Mi menor*, também assinalada por Dunsby e Whittall, a assunção do *fá natural* anotado como uma enarmonia de *mi#* tende a afastar tal possibilidade ou, ao menos, a propor que uma participação de *Mi* na *centralidade* do agregado em questão seja atenuada pela presença de seu I grau aumentado. A introdução nos cp. 3-4, contudo, de *ré#* e

mi natural, tende a implicar, por nossos critérios, em interpretar a *centralidade* vigente em tais compassos como distinta daquela dos cp. 1-2: com o *ré#* e o *mi natural* integrados ao agregado em questão, passamos a encontrar neste, para além do IV e V graus justos de *Mi* (respectivamente, *lá* e *si*, já presentes nos cp. 1-2), também a *sensível* e o I grau dessa *Tonart*, tornando-a agora mais pronunciada; inversamente, o *ré#* ocupa a posição diatônica que teria o V grau de *Sol* e, sendo este V grau agora aumentado – não justo –, podemos entender que a *centralidade* de *Sol* se faz menos pronunciada nestes cp. 3-4 do que nos dois compassos iniciais.

Com a introdução de *ré#* e *mi natural*, deve-se também notar que, havendo agora oito notas no agregado e, sobretudo, formando-se neste uma espécie de *cluster* com *ré#-mi-fá(mi#?)-fá#-sol*, já não se faz possível, por nossos critérios, circunscrevê-lo em uma escala puramente diatônica e, conforme indicado no Ex. 18, abaixo, fazem-se possíveis interpretações que considerem, dentre *mi*, *mi#/fá natural* e *fá#*, uma dentre estas três notas como *desviada* do diatonismo suposto.

Ex. 18: *cluster* formado nos cp. 3-4 do Op. 19, nº 6, de Schoenberg, com distintas notas assinaladas como *desviadas* do diatonismo suposto.

Retomando a questão a respeito de como lidar com as eventuais notas que não se circunscrevam em um diatonismo suposto, entendemos que haja ao menos três maneiras de interpretá-las contextualmente. Primeiramente, porquanto o diatonismo é aqui: (a) epistêmico e; (b) entendido como um indicador *local* de *centralidade*, entendido, portanto, como potencialmente *dinâmico* ao longo de uma obra ou passagem; em casos em que duas versões de um mesmo grau (como, e. g., *fá#* e *fá natural*) sejam apresentadas proximamente, mas não de maneira sincrônica, faz-se possível interpretar a ocorrência da nova versão de tal dado grau como articuladora de uma passagem entre uma dada escala diatônica virtual e outra. Assim, no cp. 1 do Op. 19, nº 6, poder-se-ia compreender, e. g.: que *lá-fá#-si* estivessem circunscritas em alguma dada escala diatônica e *sol-dó-fá*, em outra; e que, se *fá#* e *fá natural* vêm a soar conjuntamente, o *fá#* seria, em uma tal interpretação, ou um resíduo acústico da primeira escala, uma espécie de ‘ressonância’ desta; ou uma espécie de *suspensão* de parte de um diatonismo sobre outro, a qual, como tal, demandaria *resolução* (a qual pode ser ou não efetuada) sobre algum grau próprio à nova escala virtual. O principal cuidado, contudo, que se deve tomar com uma tal solução é que o excesso de segmentação pode resultar no agrupamento de conjuntos pequenos de notas (como, neste caso específico, os dois

grupos de três notas), os quais poderiam, por isso mesmo, vir a ser circunscritos em uma grande diversidade de escalas diatônicas – sobretudo nos termos em que estas são aqui compreendidas. Desse modo, deve-se atentar para que a correlação entre um dado agregado e as *centralidades* possivelmente representadas por este tende a uma tão maior arbitrariedade quanto menor for o agregado em questão.

Uma segunda maneira como entendemos que se possa lidar com tais notas que escapem ao diatonismo suposto é compreendê-las como potenciais aproximações melódicas a notas que se circunscrevam em tal diatonismo. Em repertório inserido na tradição tonal, tal como o atestam as passagens de Mozart e Bach reproduzidas abaixo, é comum que a coincidência entre duas versões de um mesmo dado grau da escala ocorra: ora em meio a linhas ou bordaduras cromáticas, em que uma dentre as duas notas progrida cromaticamente a alguma nota que se possa interpretar como propriamente ‘*diatônica*’ (Ex. 19a); ora no VI ou VII graus de *Tonarten menores*, ao haver direções melódicas contrárias entre si e que requeiram, eventualmente, o rebaixamento do VII grau (Ex. 19b), ou a elevação do VI grau (Ex. 19c). Também nesses casos, deve-se notar, as respectivas notas que perturbem um diatonismo puro tendem a progredir imediata- ou proximamente a alguma nota própria ao diatonismo da passagem, se não por passo cromático, ao menos por grau conjunto.

(a)

(b)

(c)

Ex. 19: Mozart: (a) *Sonata n° 15*, cp. 5-7; (b) *Sinfonia n° 38*, cp. 26-27, redução; (c) Bach: *Prelúdio*, BWV 869, cp. 23-24.

Em casos mais distantes de uma morfologia tonal convencional, tal como no Op. 19, nº 6, se as notas não circunscritas nos diatonismos supostos já não progridem consistentemente por passos cromáticos ou grau conjunto, isto não impede a interpretação de que tais notas representem *desvios* de tais escalas supostas; de que tais notas sejam, assim, compreendidas como *dissonantes* com relação a tais escalas; de que, na condição de *dissonantes*, estas apontem para *resoluções* as quais, ainda que não efetuadas, são especificáveis: se tais *dissonantes* se tratam de *notas desviadas* de uma escala diatônica específica – ainda que hipotética –, então suas possíveis *resoluções* hão ou haveriam de consistir na própria progressão a algum grau diatônico da escala em questão.

Em uma abordagem cujo propósito seja puramente analítico, deve-se reconhecer que tal especulação a respeito de quais específicas notas seriam, a cada momento, *dissonantes* com relação a um diatonismo epistêmico e de quais seriam suas possíveis *resoluções* não-efetuadas pode resultar em uma radical abstração com relação à atualidade da obra, sobretudo se esta não tiver sido concebida funcionalmente²⁶. Se, por outro lado, a análise mira uma ulterior ação composicional sobre o objeto examinado, então, uma tal especificação (a) das notas que fundamentariam este ou aquele diatonismo hipotético; (b) das notas mais responsáveis pelo delineamento deste ou daquele *centro*; (c) das notas que se *desviam* de tais diatonismos e contradizem ou obscurecem as *centralidades* inferidas; (d) de suas possíveis *resoluções* em direção a que se torne ‘*mais*’ pronunciado este ou aquele *centro* etc.; uma tal especificação desses vários fatores dá margem para e favorece que o compositor atue com precisão em tornar *mais* ou *menos* pronunciado, a cada momento, este ou aquele *centro* possível, conforme suas intenções para o delineamento em maior escala da passagem ou da obra em questão.

Tornemos a exemplificar com o Op. 19, nº 6. Apontáramos, pouco acima, como, com a introdução de *ré#* e *mi natural* nos cp. 3-4, far-se-ia possível uma interpretação de tais compassos em *Mi*, reconhecendo-se, contudo, uma das notas do agregado harmônico formado – no caso desta específica interpretação, o *fá natural/mi#* – como *dissonante* com relação a uma suposta escala diatônica fundada em *mi*. Se, em uma dada ação composicional sobre tais compassos, desejarmos tornar mais pronunciados tal diatonismo suposto e sua correspondente *centralidade*, bastará, e. g., efetuar uma *resolução* melódica de *fá natural* sobre *mi*, ou de *mi#* sobre *fá#*. A fim de não descaracterizar o piano já escrito, podemos acrescentar uma linha melódica que realize uma tal *resolução*, tal como no Ex. 20, abaixo, enquanto o *fá natural* do original permanece sustentado.

²⁶ Tal crítica é formulada, e. g., em Rosen: 1975, pp. 26-7; Whittall: 1993, p. 2; ou Dunsby e Whittall: 2011[2010], p. 100. Lidamos com tal problema sobretudo no Cap. II. 5, pp. 92 ff.

Ex. 20: Schoenberg: Op. 19, n° 6, cp. 3-4, com linha acrescentada, enfatizando a *centralidade* de Mi.

Se, com relação aos cp. 1-2, por sua vez, desejarmos valorizar uma *centralidade* em que Sol se faça mais pronunciado – tal como de fato o entendêramos pouco acima – e, ademais, desejarmos enfatizar o contraste com relação à proeminência assumida por Mi nos compassos seguintes, podemos, por nova ação composicional: (a) acrescentar uma linha que efetue uma progressão de *mi#* a *fá#*, contrastando o *mi#* ao *fá natural* por vir no cp. 3; (b₁) introduzir o V grau justo de Sol (*ré natural*), até então ausente e; (b₂) introduzi-lo também por meio de um passo cromático, vindo de *mi bemol*, de modo que, quer se considere *mi#* como próprio ao diatonismo vigente, quer se considere *mi bemol* como tal, em qualquer das duas hipóteses o *mi natural* a ser *centralizado* nos cp. 3-4 se faz excluído desta versão dos compassos iniciais (Ex. 21).

Ex. 21: Schoenberg: Op. 19, n° 6, cp. 1-2, com linha acrescentada, enfatizando a *centralidade* de Sol.

Por recursos semelhantes, ainda outros *centros* podem ser feitos mais pronunciados, quer a fim de extremar o contraste entre os cp. 1-2 e os cp. 3-4, quer a fim de que, em cada uma das quatro ocorrências do agregado *sol-dó-fá-lá-fá#-si* ao longo da peça, seja expressa por este uma *centralidade* distinta etc. Nos exemplos reproduzidos abaixo, acrescentamos linhas aos cp. 1-2 (Ex. 22a-b) e ao cp. 9 (Ex. 22c) que tragam à tona, respectivamente, *centralidades* de *Fá# Frígio*, *Dó menor* e *Lá bemol maior* – vindo esta última a integrar ao diatonismo suposto o *si bemol* e o *lá bemol* do compasso final da obra.

(a) *Sehr langsam* (♩)

(b) *Sehr langsam*

(c) *wie ein Hauch*

Ex. 22: Schoenberg: Op. 19, n° 6; (a) cp. 1-2, com linha acrescentada, enfatizando a *centralidade* de *Fá#*; (b) cp. 1-2, com linha acrescentada, enfatizando a *centralidade* de *Dó*; (c) cp. 9, com linha acrescentada, enfatizando a *centralidade* de *Lá bemol*.

A terceira maneira, finalmente, como entendemos que se possa lidar com tais notas não circunscritas no diatonismo suposto é considerá-las como possíveis representantes de toda uma outra escala diatônica concomitante àquela já suposta. O acorde do recitativo final de *Salome*, ao menos da maneira como o interpretáramos no Cap. II. 5, oferece-nos um exemplo, em repertório,

em que o cromatismo vertical pode ser compreendido como resultante da interação, em um único agregado harmônico, entre dois acordes diatônicos. Em tal acorde, formado por *dó#-mi-fá##-sol#-lá#-lá-si bemol*, vemos que não apenas coexistem duas versões (*sustenido* e *natural*) do grau *lá*, mas também duas versões enarmônicas de uma mesma classe de alturas: *lá#* e *si bemol* (Ex. 23a, abaixo). Em parte, tal peculiaridade de sua grafia se explica mais simplesmente por sua conveniência: se por um lado a grafia '*lá#*' condiz com as relações – locais e em larga escala – de tal passagem com as *Tonarten maior* e *menor* de *Dó#* (já apontadas em nossa análise da obra em questão), por outro, havendo um trilo de *semitom* sobre *lá natural* a ser executado pelas flautas e clarinetas, é evidentemente mais familiar ao músico a notação de um trilo de *segunda menor* do que de um trilo de *uníssono aumentado* – e isto justificaria, pragmaticamente, a opção por '*si bemol*'. Há, contudo, também aspectos concernentes à funcionalidade de tal acorde que justificam, em sua grafia, tal coexistência entre *lá#* e *si bemol*: se tal acorde consistiu em uma espécie de *dominante germânica* (*ré#*) da *dominante* (*sol#*) de *Dó#*; se tal *dominante germânica* é enarmônica a um *lá dominante* e; se a própria relação entre *lá dominante* e *dó# maior*, ou entre *lá maior* e *dó# maior* seria explorada pouco adiante, no final arioso da cena; então, faz-se possível compreender: (1) que interagem, no agregado em questão, ambos os acordes de *ré# dominante* e de *lá dominante*, ambos 'diatônicos', no sentido amplo do termo aqui empregado (ver Ex. 23b, abaixo); (2) que, se ambos os acordes são diatônicos, ambos podem ser reportados a diatonismos que os circunscrevam; (3) que, assim, (3a) *lá#* consiste na *quinta* de *ré# dominante* e (3b) *lá natural* e *si bemol* consistem, respectivamente, na *fundamental* e na *nona bemol* de *lá dominante*; (4) que a constatada coexistência, no acorde, entre duas versões de um mesmo grau e entre duas versões enarmônicas de uma mesma classe de alturas pode ser atribuída à coexistência, antes, entre duas escalas diatônicas, ainda que ambas sejam, aqui, apenas parcialmente enunciadas (Ex. 23c); (5) que, assim, para além da atual coexistência entre *lá* e *lá#*, ou entre *lá#* e *si bemol*, podem ser entendidos ainda como virtualmente coexistentes, no acorde em questão: *fá##* (*terça* de *ré#*) e *sol natural* (*sétima* de *lá*), este *sol natural* e o *sol#* já expresso (cf. Ex. 65, p. 104, acima), *si bemol* e *si natural* ou *sustenido*, *fá##* e *fá natural* ou *sustenido* etc.

(a) tr (b.e.) (b) tr (b.e.)

(c) tr (b.e.)

Ex. 23: (a) Strauss: acorde do recitativo final de *Salome*, redução; (b) decomposição do acorde em um ré# dominante e em um lá dominante; (c) possíveis diatonismos implicados no ré# dominante e no lá dominante.

Também alguns dos acordes da passagem abaixo reproduzida da *Sonata nº 15* (1788) de Mozart podem ser compreendidos de maneira semelhante:

D_7^9 $G_7^{6b\ 5}$ C_7^9 D_9b^7

F_{9b}^{8-7} Eb_{9b}^{8-7} Ab_{9b}^{4-3}

Ex. 24: Mozart: *Sonata nº 15*, K. 533, mov. I, cp. 215-216.

III. 4. Relações funcionais entre centralidades ‘difusas’

Propusemos acima uma maneira como entendemos que se possa, mesmo em contextos não-triádicos e, ao menos a princípio, não-diatônicos: (a) identificar possíveis diatonismos locais, ainda que não-unívocos e *a posteriori*, e; (b) correlacioná-los a possíveis *centralidades* por eles – também *a posteriori* e de maneira não-unívoca – representadas. Mais fundamentalmente, deve-se notar ainda que, para além da identificação de possíveis *centralidades*, uma tal abordagem propicia que, mesmo em passagens não concebidas funcionalmente: (c) sejam especificados *desvios* com relação tanto aos respectivos *centros* locais possíveis, como com relação aos próprios diatonismos supostos; (d) que, assim, possam ser especificados notas, acordes etc. *dissonantes* e, sobretudo, as maneiras como o são; e, finalmente, (e) que haja, localmente, uma manutenção epistêmica dos princípios funcionais de (e₁) *hierarquia* – porquanto cada nota, em uma dada passagem, é entendida como responsável de maneira específica pelo delineamento ou obscurecimento das supostas *centralidades* vigentes – e (e₂) de *teleologia* – porquanto, sendo especificáveis as maneiras como os vários *dissonantes* se *desviam* das *centralidades* supostas, são também especificáveis suas possíveis *resoluções*.

A fim de estendermos nossa capacidade de identificar possíveis relações funcionais de um nível local para a globalidade de uma obra e, com isso, propiciarmos a elaboração e participação de tais relações funcionais na estruturação ou delineamento formal de tal obra, entendemos que possamos, a exemplo da *monotonalidade* de Schoenberg, compreender tais *centralidades* locais como, elas próprias, passíveis de serem *funcionalmente* inter-relacionadas. Para tanto, contudo, devemos reconhecer, também aqui – tal como o fizéramos com relação à identificação de diatonismos virtuais –, alguns dos problemas com os quais uma tal abordagem haverá de lidar.

Primeiramente, deve ser posta em questão a própria adequação da noção schoenberguiana de ‘*monotonalidade*’ a obras que não sejam concebidas em função de expressar uma única tonalidade principal [*Haupttonart*] à qual todas as demais tonalidades se reportem – quer porque tais obras, a exemplo do *Prelúdio* de *Tristão...*, ou de “*Mignon II*”, de Wolf, pareçam fundadas sobre duas ou mais *Tonarten* principais, quer porque tenham, mais simplesmente, *abandonado* a tonalidade funcional, a exemplo dos Opp. 11 e 19 de Schoenberg. Em sentido estrito, se Schoenberg entende por ‘*monotonalidade*’ o princípio pelo qual toda tonalidade secundária em uma dada obra está subordinada a uma *única* tonalidade principal, então tal noção dificilmente se aplicará de maneira adequada a tais casos – e, de fato, o próprio Schoenberg, ao abordar por tal princípio a *Fantasia*, Op. 77 (1809) de Beethoven, iniciada em *Sol menor* e terminada em *Si maior*, veio a considerar que o produto de sua análise seria “muito artificial” e serviria, antes, “para demonstrar a ausência de um centro tonal” (1954[1948]; p. 186; cf. 2004[1948], p. 209).

Por outro lado, podemos nos valer antes da própria premissa sobre a qual está fundada a noção de ‘*monotonalidade*’ – i. e., de que as várias *Tonarten* visitadas ao longo de uma dada obra possam ser funcionalmente relacionadas entre si – para que venhamos a compreender, em nossa abordagem analítico/composicional, as várias *centralidades* locais por nós identificadas em uma dada obra ou passagem como possíveis *regiões* umas das outras. Desse modo, mesmo que as várias *centralidades* locais de uma obra não sejam convergentes em torno de uma *única Haupttonart*, elas poderão, ainda assim, ser entendidas como constituintes de uma *única* rede de inter-relações funcionais, em que (a) tais *centralidades* portam funções, umas com relação às outras; (b) em que *centralidades* em torno das quais outras venham a convergir sejam entendidas, a exemplo de uma *Haupttonart*, como hierarquicamente superiores com relação às demais; mas que (c) tais *centralidades* privilegiadas não deixem de, elas próprias, serem compreendidas (c₁) como funcionalmente relacionadas entre si e (c₂) como ainda portadoras de funções com relação àquelas que lhes sejam subordinadas. Assim, far-se-ia relevante apontar que as duas *Haupttonarten* do *Prelúdio de Tristão...* (*Lá*, *Dó* e suas *homônimas*) são *paralelas* entre si; que o *Lá bemol maior* predominante em “Mignon II” é uma *napolitana* do *Sol menor* em que termina a canção e que o *Sol menor* pode portar, reciprocamente, alguma funcionalidade com relação a *Lá bemol* etc.

Em segundo lugar, deve-se reconhecer que a consistência com que as *centralidades* poderão ser inter-relacionadas tende a ser desafiada pelo fato de que tanto as *centralidades* locais, por si mesmas, como as possíveis relações funcionais entre estas podem ser frequentemente entendidas de duas ou mais maneiras distintas. Sobre as *centralidades* locais, entendemos que estas tendam a uma maior ambiguidade (a) tanto à medida em que as respectivas passagens que supostamente as expressem portem mais *desvios* com relação às suas respectivas bases diatônicas convencionais, como (b) à medida em que tais *centralidades* locais, ou os diatonismos que as representem se façam, a exemplo dos *Durchführungen* dos séc. XVIII e XIX, mais instáveis, obscurecendo-se as passagens entre as possíveis *centralidades* vigentes a cada momento e havendo uma mais intensa interação entre estas. Quanto às relações funcionais entre tais *centralidades*, por sua vez, podemos entender que, a exemplo do que observáramos com relação às duas tonalidades iniciais de “Auf dem Flusse”, de Schubert (*Mi menor* e *Ré# menor*: ver pp. 116 ff., acima; cf. Cap. II. 2, pp. 45 ff.), quanto mais distantes, em termos funcionais, estiverem entre si duas *Tonarten* – ou, mais amplamente, duas *centralidades* locais –, mais intermediada por outras *regiões* será a relação entre tais *Tonarten*, mais possibilidades de intermediação haverá entre estas e, conseqüentemente, mais ambígua tenderá a ser tal inter-relação funcional.

Em parte, a identificação de possíveis diatonismos locais, a especificação de *notas dissonantes* com relação aos respectivos diatonismos supostos e, sobretudo, a especificação das possíveis *resoluções* de tais *dissonantes* nos permitem em muitos casos, por meio de uma ação

composicional: (a) tornar *mais* pronunciado um ou outro dentre os possíveis *centros* expressos por um dado acorde ou passagem, atenuando, assim, a ambiguidade de uma tal *centralidade* local e, ademais; (b) eleger, dentre tais *centros* possíveis, aqueles mais diretamente relacionados entre si, ou a uma possível *Haupttonart* que se deseje privilegiar, tornando, assim, mais claras e convergentes as relações funcionais entre os acordes e passagens envolvidos em uma tal elaboração composicional. No Op. 19, nº 6 de Schoenberg, e. g., para além de ser possível, tal como demonstrado pouco acima, inflectir um mesmo (ou basicamente um mesmo) dado agregado harmônico em direção à expressão mais clara de ao menos cinco *centros* distintos por meio da adição, ao piano original e inalterado, de uma única linha melódica; posto que alguns dentre tais *centros* possíveis são mais proximamente relacionados a *Sol* – sobretudo *Mi menor (paralela)* e *Dó menor (subdominante menor)*, para além do próprio *Sol* –, poder-se-ia também (como o atesta o Ex. 25, na página seguinte) fazer convergir as várias ocorrências do agregado em questão em torno de tal tonalidade, concedendo-se assim a esta um *status* privilegiado com relação às demais.

Por outro lado, se reconhecermos: que um procedimento como o supracitado – i. e., de atenuar, por meio de uma ação composicional, a ambiguidade das *centralidades* locais – tenha sua eficiência limitada conforme o objeto abordado seja mais intensamente cromático ou instável; que, por vezes, a ação composicional possa ela própria conceder primazia a uma dada *dissonância processual* identificada no objeto, limitar-se deliberadamente pelas possibilidades oferecidas por tal *dissonância processual* e assumir como subordinada a tais possibilidades a busca por evidenciar *centralidades* locais, inter-relacioná-las etc. (oferecemos exemplo especialmente claro de uma tal conduta composicional em minha reelaboração do tema das *Variações Orquestrais*, Op. 31 de Schoenberg, relatada adiante, pp. 178 ff.); ou, ainda, que, por vezes, a ação composicional possa estar interessada antes na própria ambiguidade funcional do objeto do que em uma relação funcional específica (ver relato composicional de *estrada esquecida...*, adiante, sobretudo pp. 210-1); então, perante tais casos, recoloca-se a questão a respeito de como lidar com o caráter *difuso* das *centralidades* locais e de suas funcionalidades recíprocas, sem que se abra mão de inter-relacioná-las funcionalmente.

Uma vez mais, podemos encontrar em repertório inserido na própria tradição tonal um modelo para que lidemos com o problema colocado. Embora o “estilo sonata”, como o denomina Rosen, seja identificável não apenas em obras instrumentais, mas também em óperas e missas do séc. XVIII, ou mesmo em eventuais obras com caráter programático – como o segundo movimento da *Sinfonia nº 6*, Op. 68 (1808) de Beethoven – e embora o texto ou o eventual conteúdo programático costumem ter alguma influência no delineamento formal de tais obras, a estruturação formal destas parece ser governada sobretudo por relações funcionais em larga-escala. Como o demonstra Rosen em seu *Sonata Forms* (1980), especialmente nos *Allegros*, mas também em outros tipos de movimentos, há frequentemente uma oposição em larga-escala entre a *Haupttonart* e sua *dominante* – ou alguma outra tonalidade secundária –, em que material originalmente apresentado nessa tonalidade *dissonante* tende a ser *resolvido* ao ser reexposto na *Haupttonart* (*consonante*) e mesmo material originalmente exposto na própria *Haupttonart* será eventualmente reelaborado em maior proximidade com a *tônica*, caso enfatizasse alguma outra *função* desta em sua primeira apresentação. (Rosen, *op. cit.*, pp. 301-4, o exemplifica com o *Finale* do quarteto Op. 17, nº 1 de Haydn, em que um tema exposto na *Haupttonart*, mas enfático de sua *subdominante*, vem a ser reelaborado na *tônica* já nos últimos compassos da *coda* do movimento em questão.)

Deve-se notar, contudo, que são também características do estilo sonata as passagens intensamente modulatórias de desenvolvimento motivico (os *Durchführungen*), nas quais, como já observado, tal caráter modulatório, bem como a passagem por *regiões* distantes – não apenas da *Haupttonart*, mas também entre si – tendem, muitas vezes, a obscurecer suas relações funcionais internas. Com relação às seções tipicamente mais extensas de *Durchführung* que costumam suceder,

sobretudo em *Allegros*, a seção estabelecida sobre a tonalidade *dissonante*, Rosen aponta como tais *Durchführungen* teriam a função de “intensificar a polarização [entre *tônica* e *dominante*, em larga-escala] e retardar a resolução” formal sobre a *Haupttonart* (*id.*, pp. 262-3 e 106) e, afora a textura tipicamente polifônica e fragmentária, o próprio caráter modulatório de tais seções far-se-ia responsável por estender tal *dissonância* formal: a instabilidade do *Durchführung* faz-se *dissonante* em oposição à estabilidade *consonante* assumida pela *Haupttonart* na exposição e na recapitulação.

Com relação, por sua vez, às passagens de *Durchführung* comumente ocorridas já após o retorno à *Haupttonart* – o ‘desenvolvimento secundário’ –, Rosen aponta como, aqui, as técnicas de desenvolvimento já não têm a função de prolongar a tensão formal gerada na exposição, mas, ao contrário, “de reforçar a resolução sobre a *tônica*” (*id.*, p. 106): neles, a tensão harmônica gerada pela oposição entre a *Haupttonart* e a tonalidade de sua *dominante* seria diminuída ao se introduzir uma “alusão à subdominante ou às tonalidades ‘bemóis’ relacionadas” (*id.*, p. 289). “A subdominante”, escreve Rosen, “assume um papel especial no estilo sonata; ela age, ela mesma, como uma força de resolução, uma anti-dominante, de fato, e há uma tendência na segunda metade de uma sonata de mover-se em direção à subdominante e às tonalidades bemóis relacionadas” (*id.*, p. 288).

Ao tratarmos, em nosso Cap. I. 2. 3, das *funções lato sensu* que as *funções stricto sensu* (i. e., as *funções* tal como conceituadas por Riemann) portariam, apontáramos já como uma das principais *funções (lato sensu)* das *triades* de *subdominante* (*maior, menor* e respectivas *paralelas*) seria a de evidenciar que as *triades* sobre o I e o V graus de uma dada *Tonart* portariam, respectivamente, as *funções (stricto sensu)* de *tônica* e *dominante* – i. e., que o V grau não se trataria, no devido contexto, de uma *tônica* da qual o I grau seria a *subdominante* – e, dentre as maneiras como isto se dá, algumas não seriam exclusivas a tais *triades* de *subdominante*. Primeiramente, podemos entender que: (a) se, frente às *triades* de I e V graus de uma dada *Tonart*, as *triades* de *subdominante* são mais diretamente relacionadas àquela do que a esta e; inversamente, (b) se a *triade* de *dominante* é mais diretamente relacionada ao I grau do que às *triades* de *subdominante*; então, (c) dadas três *triades* hipotéticas respectivamente referentes aos graus/*funções* supracitados, estas tendem a convergir em torno do I grau, concedendo-lhe, também por isso, *centralidade* e, possivelmente, o *status* de *tônica* (ainda que local). Se, ainda, reportando-nos aos itens (a) e (b), podemos entender que *triades* proximamente relacionadas (em termos funcionais) às *subdominantes* de uma dada *Tonart* tendem também a ser mais proximamente relacionadas à *tônica* desta *Tonart* do que à *dominante* (ver Ex. 26, abaixo); então, perante a *tônica* e a *dominante* de uma dada *Tonart*, também as *triades* que, embora não correspondentes às suas *subdominantes stricto sensu*, sejam funcionalmente relacionadas a estas tenderão a convergir sobre a *tônica*. Ademais, se temos, por meio do conceito de *regiões* de Schoenberg, inter-relacionado funcionalmente *centralidades* locais

de maneira análoga a como seriam relacionadas suas respectivas *triades* centrais, então, podemos entender que tal propriedade das *subdominantes* e dos acordes mais proximamente relacionados a esta se estenda também ao nível das *regiões tonais*: frente a uma *Haupttonart* e à *região* de sua *dominante*, tanto as *regiões* de *subdominantes* como as *regiões* funcionalmente relacionadas a estas tenderão a convergir sobre a *Haupttonart*.

Triade	Interpretação	Classificação
(a) F# maior	Dó: S	(1)
	Fa: T	—
	Sol: sub T	(4)
(b) F# menor	—	(2)
	t	—
	sub t	(4)
(c) lá bemol maior	SMb	(2)
	tP	(1)
	Np	(4)
(d) ré bemol maior	Np	(4)
	SMb	(2)
	?	(5)

Ex. 26: Triades de (a) *fá maior*; (b) *fá menor*; (c) *lá bemol maior*; (d) *ré bemol maior*, respectivamente relacionadas a uma *Haupttonart* de *Dó maior*, à região de sua *subdominante* (*Fá maior*) e à região de sua *dominante* (*Sol maior*). Os números à direita de cada interpretação funcional, variando de 1 a 5, reportam-se à classificação das relações funcionais como *mais* ou *menos* próximas de um dado *centro tonal*, conforme proposto por Schoenberg (2004[1948], pp. 91-8), e, embora a objetividade de tal classificação possa ser posta em questão, ela tem aqui o mero intuito de favorecer uma visualização das distâncias funcionais relativas.

Uma segunda maneira como podemos entender que se dê tal *função* (*lato sensu*) da *subdominante* de *centralizar* o I grau, em oposição ao V – e que, igualmente, se estende para além das *triades* propriamente de *subdominante* –, reside no fato de que *subdominantes* e *dominante* se equilibram em torno da *tônica* ao se situarem, com relação a esta, nas respectivas direções de *bemóis* (i. e., à sinistra, no ciclo de quintas) e dos *sustenidos* (à destra; ver Ex. 27). Se observarmos que, de modo geral, (a₁) as *triades* ou *regiões* funcionalmente mais próximas da *subdominante* do que da *dominante* situam-se também, predominantemente, na direção dos *bemóis*, com relação à *tônica*; que, inversamente, (a₂) as *triades* ou *regiões* funcionalmente mais próximas da *dominante* do que da *subdominante* situam-se, via de regra – uma exceção é a *homônima* da *dominante* –, na direção dos *sustenidos*; e, se considerarmos, ademais, que (b₁) as sucessivas *dominantes* de *dominantes* anteriores fazem-se progressivamente ‘mais *sustenidas*’ com relação a estas (Ex. 28a) e, inversamente, (b₂) que as sucessivas *subdominantes* de *subdominantes* anteriores fazem-se progressivamente ‘mais *bemóis*’ (Ex. 28b) – o que explica a equivalência que Rosen faz entre ‘direção das *subdominantes*’ e ‘direção dos *bemóis*’ (ver, e. g., 1980, pp. 288-90) –; então, poderemos considerar: (1) que as *triades* e *regiões* ‘mais *sustenidas*’, com relação a uma dada *tônica*, são, via de regra, mais próximas de sua *dominante*; (2) que, inversamente, as *triades* e *regiões* ‘mais *bemóis*’, com relação a uma dada *tônica*, são, via de regra, mais próximas de sua *subdominante*; (3) que, de modo geral, as *regiões* ‘*bemóis*’ e ‘*sustenidas*’ com relação a uma dada *Haupttonart* podem cumprir com as respectivas *funções lato sensu* da *subdominante* e da *dominante* de se oporem, uma à outra, em torno de e convergindo na *Haupttonart*.

Ex. 27: Triadas de dominante e subdominante representadas no ciclo de quintas, com relação à tônica.

Ex. 28: Representação, no ciclo de quintas, de: (a) sucessivas dominantes de dominantes; (b) sucessivas subdominantes de subdominantes.

Há ao menos dois cuidados a se tomar em uma tal correlação entre *dominantes* e *sustenidos*, ou entre *subdominantes* e *bemóis*. Primeiramente, posto que, no temperamento moderno, ou em sistemas afins de afinação, qualquer nota pode vir a ser enarmonizada, deve-se observar que: (1) em boa medida, identificar se uma dada *nota*, *acorde* ou *região* é ‘mais *sustenido*’ ou ‘mais *bemol*’ (com relação a uma dada referência) depende da maneira como tal *nota*, *acorde* ou *região* vieram a ser introduzidas; (2) que, assim, quanto mais remoto, no ciclo de quintas, for um dado *acorde* ou *região* e quanto mais brusca a maneira como este se introduz, mais ambígua sua condição de ‘*sustenido*’ ou ‘*bemol*’ com relação ao *acorde* ou tonalidade de referência e; (3) que um progressivo direcionamento às *regiões bemóis* conduzirá, eventualmente, às *regiões sustenidas* – e vice-versa – e ainda, ulteriormente, de volta ao ponto de partida de uma tal progressão. A esse respeito,

demonstráramos já, na *Sinfonia nº 3* de Brahms, e. g., como a tonalidade secundária de *Lá maior*, embora se tratasse de uma *dominante* da *paralela* da *Haupttonart Fá maior* ('sustenida', portanto, com relação a essa *Haupttonart*), fora alcançada por meio da direção dos *bemóis* (ver pp. 44-5, Cap. II. 2, acima), ou como no final de *Gesang der Parzen* Brahms partira e retornara à *Haupttonart Ré* por meio de um contínuo direcionamento aos *sustenidos* (ver, pp. 45-7, acima Ex. 16). (Realizo algo semelhante em canção sobre o poema "Debussy", de Manuel Bandeira, reproduzida pouco adiante, Ex. 40, p. 162).

Em segundo lugar, deve-se reconhecer que apenas parte da *funcionalidade* de *dominantes* e de *subdominantes* – i. e., a *função lato sensu* de que estas se oponham, uma à outra, em torno da *tônica*, como já colocado – pode ser generalizada às respectivas direções de *sustenidos* e *bemóis* e que, assim, as *funções* de *dominante* e *subdominante* tendem a ser mais plenamente realizadas pelos *acordes* ou *regiões* respectivamente fundados sobre as próprias *dominantes* e *subdominantes* de uma dada tonalidade de referência do que por quaisquer outros *acordes* e *regiões sustenidos* ou *bemóis* com relação a tal tonalidade central. Semelhantemente, entendemos que as *funcionalidades* de demais tonalidades secundárias inclua, mas não se reduza ao fato de estas se situarem, conforme o caso, na direção dos *bemóis*, ou dos *sustenidos*, com relação à tonalidade de referência e, assim, identificar que uma dada tonalidade secundária se situe na direção das *subdominantes* ou das *dominantes* não exclui a possibilidade de que se lhe atribua uma funcionalidade específica (e. g., de *homônima menor*, de *dominante da paralela*, de *napolitana* etc.).

Feitas tais observações, uma correlação, como aqui se propõe, entre as direções *sustenidas* e *bemóis* e as *funcionalidades*, respectivamente, de *dominantes* e *subdominantes* oferece-nos uma diversidade de possibilidades, tanto analíticas (quanto à identificação de relações funcionais), como composicionais (quanto à elaboração de tais relações).

Primeiramente, posto que identificar se um dado *acorde* ou *passagem* se situa na direção dos *sustenidos* ou dos *bemóis* com relação a uma tonalidade de referência prescinde, em boa medida, da especificação da *centralidade* vigente em tal *acorde* ou *passagem*, bem como da especificação de sua *função* com relação à referência, uma correlação como a que ora se propõe favorece que, como o desejáramos, inter-relacionemos funcionalmente *centralidades* locais, mesmo mediante a possível ambiguidade de tais *centralidades* e de suas *funcionalidades*. Em "Betrachte meine Seele" – *Paixão segundo João*, BWV 245, nº 31 (1724) –, e. g., após estabelecida, nos compassos iniciais, a *Haupttonart* de *Mi bemol maior*, há, dos compassos 3 a 9, uma longa e variada sucessão de *dominantes* – algumas das quais *diminutas* e, portanto, *errantes* –, de modo que, como se observa no Ex. 29, abaixo, nenhuma *centralidade* se faz claramente expressa na passagem até que haja, no cp. 9, uma cadência sobre *Sol menor*. Ainda assim, faz-se claro na passagem o progressivo direcionamento rumo aos *sustenidos* e, de fato, a própria visita a *Sol menor* – ao invés da mais

convencional cadência sobre a *dominante Si bemol* – favorece que tal direção seja extremada: ao passar, pouco antes da cadência, pela *dominante da dominante de Sol* (i. e., *lá dominante*) e por sua *dominante individual (mi dominante)*, Bach vem a introduzir as notas *dó#* e *sol#* no cp. 8, notas mais *sustenidas* do que normalmente se encontraria, sem que se recorresse a cromatismo linear, em *Mi bemol* ou *Si bemol maior*. Assim, ainda que tal passagem não expresse *centralidades* locais claras e pudesse vir a ser entendida, nos termos de Schoenberg, como um exemplo de ‘harmonia errante’ (2004[1954], pp. 19 e 187-8), ou de ‘tonalidade suspensa [*aufgehobene Tonalität*]’ (2001[1922], p. 529), pelos critérios ora propostos podemos compreender que, grosso modo, ela realiza uma incursão pela região mais ampla de *dominantes de Mi bemol*. Após um imediato retorno, no cp. 10, a essa tonalidade principal, a ênfase sobre as *regiões ‘mais bemóis’* da *subdominante lá bemol* (cp. 11-13) e da *homônima menor (Mi bemol menor, cp. 14-15)* parece reequilibrar as duas direções em torno da *Haupttonart* (ver Ex. 30).

Ex. 29: Bach: "Betrachte meine Seele", cp. 3-9.

Score details: The score is for measures 3-9 of the piece. It includes parts for Lute (L.), Bassoon (B. S.), Violoncello and Double Bass (Vla. d'am. II), and Organ and Continuo (Org. e Cont.). The vocal part (B. S.) has the following lyrics:

Seel', mit ängstlichem Ver-gnügen, mit bit-tern Lasten hart beklemmt von Herzen, dein
soul, with fearful joy con-si-der, with bit-ter anguish in thy heart af-flic-ted, thy

höchstes Gut in Je-su Schmerzen, wie dir auf Dornen, sohnstest du, die Himmelsschlüssel-blü-me blüht; du
high-est good is Je-sus' sor-row. For thee, from the thorns that pierce Him, what heav'n-ly flow-ers spring, thou

Ex. 29: Bach: "Betrachte meine Seele", cp. 3-9.

Ex. 30: Representação, no ciclo de quintas, das seguintes tonalidades ou passagens de “Betrachte meine Seele”: (a) *Mi bemol maior*, cp. 1-2; (b) primeiros dois tempos do cp. 8; (c) *Sol menor*, cp. 9; (d) ênfase sobre a *subdominante* (*lá bemol maior*), cp. 11; (e) ênfase sobre a *homônima* (*mi bemol menor*), cp. 14; (f) *Mi bemol maior*, cp. 16-18.

Conciliada à nossa concepção estendida de ‘*diatonismo*’, uma consideração de tal gradação entre *bemóis* e *sustenidos* pode ser aplicada não apenas às relações *entre Tonarten*, mas também à própria constituição interna destas e, assim, subsidiar a manutenção de uma concepção diatônica da tonalidade funcional. Ao invés de considerarmos as várias *Tonarten* possíveis como classificáveis em dois ou três tipos de modos estritamente diatônicos (a saber: *maior*, *menor* e *frígio*), nos quais qualquer outra nota seria incondicionalmente considerada como *desviada* (ou representante de uma *modulação*, ou ‘*emprestada*’ etc.); ou, ao contrário, ao invés de considerarmos qualquer *Tonart* como continente *a priori* do total cromático – e assumirmos, assim, como indistintas as tonalidades *maior*, *menor* etc. –; podemos entender, como já colocado, que cada dada *centralidade* tonal possa ser representada por uma variedade de escalas diatônicas (*lato sensu*) e que os convencionais modos *maior* e *menor* sejam versões respectivamente ‘mais *sustenidas*’ e ‘mais *bemóis*’ de uma dada *Tonart*, havendo entre estes e para além destes outros diatonismos possíveis, ora ‘mais *bemóis*’, ora ‘mais *sustenidos*’, que expressem – de maneira ora mais, ora menos pronunciada – o mesmo dado *centro* tonal (Ex. 31).

Ex. 31: Representação no ciclo de quintas: (a) do convencional *modo maior* de Dó; (b) do convencional *modo menor* de Dó; (c) de uma variedade *frigia* de Dó.

Na frase final do *Ave verum corpus* de Mozart (Ex. 32), e. g., em que a *Haupttonart* de Ré maior está já restabelecida e os acordes de *sol menor* (cp. 39) e *mi maior* (cp. 40) podem ser respectivamente compreendidos como *subdominante menor* de Ré e *dominante* da *dominante* de Ré, parte do efeito obtido pode ser atribuído – para além da ambiguidade da tétrade diminuta que intermedia linearmente os dois acordes em questão, ou da carga semântica da passagem – à súbita transição de um polo *bemol* da *Haupttonart* a um polo *sustenido* da mesma (Ex. 33).

Ex. 32: Mozart: *Ave verum corpus*, cp. 37-43.

Ex. 35: Sequência de classes de alturas em “Ein Vöglein singt am Deinem Fenster”, ignorando-se apojeturas, trinados e variações de registro. Estão assinalados segmentos diatônicos.

Se seccionarmos tal sequência melódica em fragmentos diatônicos, nos termos acima expostos, e considerarmos, assim, o *dó#*, em suas duas ocorrências, como uma aproximação cromática entre *ré* e *dó naturais*, mesmo que tais fragmentos diatônicos não sejam unívocos quanto às possíveis *centralidades* por eles expressas, ou quanto às específicas relações funcionais entre tais *centralidades*, podemos ainda assim compreender que tal sequência cumpra, grosso modo, com um direcionamento aos *sustenidos* – i. e., às *dominantes*, *lato sensu* – e um subsequente retorno à região inicial (Ex. 36).

Ex. 36: Representação no ciclo de quintas dos respectivos segmentos diatônicos acima assinalados na sequência melódica de “Ein Vöglein singt am Deinem Fenster”.

No duo de violas reproduzido abaixo (Ex. 37), escrito no início de 2016, escrevi a viola 1 de maneira em alguma medida semelhante à sequência melódica reiterada em “Ein Vöglein singt...”: em uma melodia a cada momento diatônica, assumi como projeto apresentar todas as doze notas do total cromático, de modo que a última destas fosse introduzida apenas na última frase da peça. Na viola 2, escrita predominantemente em *due corde* e sempre em cordas soltas, as quatro cordas deveriam ser todas, também, empregadas ao longo da peça, sendo a última destas executada apenas ao final.

Ex. 37: Duo para professor e aluno de viola.

Após ter determinado a ordem em que os pares de cordas soltas seriam introduzidos – *sol-ré*, *ré-lá*, *sol-ré*, *dó-sol* –, sendo as duas cordas mais agudas as ‘mais *sustenidas*’ e as mais graves, as ‘mais *bemóis*’, decidi escrever a viola 1 de modo que tal relação se invertesse: que os pares de cordas ‘mais *bemóis*’ fossem inseridos no contexto ‘mais *sustenido*’ que permitisse preservar uma *centralidade* clara – e, assim, tais pares foram tratados, basicamente, em *Si menor* – e que o par de cordas ‘mais *sustenido*’ fosse tratado na *região* ‘mais *bemol*’ pela qual a peça viesse a passar – e tal par foi tratado, basicamente, em *Sol menor* (Ex. 38). Assim, embora a relação funcional entre *Si menor* e *Sol menor* seja indireta e difícil de se especificar se não por intermédio de uma terceira tonalidade (e. g., *Ré maior*, ou *Sol maior*), faz-se claro no delineamento formal da peça um percurso de *Si* à região ampla das *subdominantes* (i. e., dos *bemóis*) e de volta a *Si* e, sobretudo, deve-se observar como tal percurso harmônico interage tanto local-, como globalmente com as especificidades do material harmônico de que partira o processo composicional da peça – i. e., as cordas soltas da viola, por um lado, e uma ordenação em larga-escala do total cromático, por outro.

Ex. 38: Representação no ciclo de quintas dos seguintes trechos do duo de viola: (a) cp. 5-6, *Si menor*, pedal em sol-ré; (b) cp. 7-8, *Sol menor*, pedal em ré-lá; (c) cp. 13-14, *Si menor*, pedal em dó-sol.

Para além de possibilitar que se identifiquem, se estabeleçam, se elaborem (etc.) relações funcionais entre *acordes*, *regiões tonais*, *passagens* etc. *difusos*, i. e., ambíguos e instáveis quanto às suas respectivas *centralidades*, ou quanto às suas recíprocas *funcionalidades*, uma tal consideração das direções aos *bemóis* e aos *sustenidos* como funcionalmente relevantes pode ainda, ao contrário, oferecer parâmetros precisamente para uma diluição das relações funcionais. Entre outras maneiras como isso possa se dar: que se aborde, e. g., uma *dominante (lato sensu)* por meio da direção *bemol* (como no *Allegro* da *Sinfonia nº 3* de Brahms); que um mesmo dado acorde seja abordado, em momentos distintos de uma peça, por ambas as direções (ver, também em Brahms, os respectivos acordes de *fá maior* nos cp. 20 e 60 do *Intermezzo*, Op. 118, nº 2, Ex. 39, abaixo); que, tal como nos compassos finais de *Gesang der Parzen*, ou no *Durchführung* do primeiro movimento do *Quarteto nº 13*, Op. 29 (1824) de Schubert, se parta de uma dada tonalidade e se retorne a esta por meio de um contínuo direcionamento aos *sustenidos*, ou aos *bemóis*.

Ex. 39: Brahms: *Intermezzo*, Op. 118, nº 2: (a) *fá maior*, cp. 20-21; (b) *mi# maior* (grafado como *fá maior*), cp. 58-60.

Na canção reproduzida na próxima página, escrita em 2016, sobre o poema “Debussy” (1919), de Manuel Bandeira, após tê-la iniciado em um diatonismo em torno de *Ré menor* (cp. 1-3) e, em seguida, tangido a região ‘mais *bemol*’ de *Dó menor* (cp. 4), fiz com que um consistente movimento em direção aos *sustenidos* conduzisse a canção de volta a *Ré menor*, no cp. 7, então alcançado como um *Dó## menor* enarmonizado.

Sobre 'Debussy'
(M. Budeira)

leve, ágil,
quase com voz branca

pa-ra lá, pa-ra lá, pa-ra lá, pa-ra lá, um ho-re-lo-zi-ah de li-nha pa-ra

mp

lá, pa-ra lá, pa-ra lá, pa-ra lá, os-ci-la-na-se pe-las mãos le-y-ma-cris-na-ça

rit. a tempo Δ poco meno mosso

vai e vem, vai e vem que do-li-ca-da-men-te e que-se-ja-de-me-ces o ba-lun-fa pa-ra

Δ poco rall. Δ

lá, pa-ra lá, pa-ra lá e ho-re-lo-en-iv

Ex. 40: sobre 'Debussy'.

III. 5. Relatos composicionais

Tendo até aqui proposto meios técnicos destinados a possibilitar – mesmo em acordes, passagens e obras não concebidos funcionalmente, ou que não apresentem, a princípio, os principais aspectos morfológicos da tonalidade funcional – a identificação (*a posteriori*) e elaboração composicional de *centralidades* e relações funcionais *difusas*, nos subcapítulos que se seguem realizo, finalmente, três relatos composicionais de peças que escrevi junto à elaboração deste trabalho. Os processos composicionais de todas as três obras aqui apresentadas têm em comum um mesmo objetivo de partida: de *integrar funcionalmente* distintos *dissonantes* e de *dissonâncias processuais* e, assim, conceder-lhes participação, em termos funcionais, nas estruturas formais de cada uma das peças em questão.

Entendendo que, de modo geral, os processos de estruturação harmônica de obras tendam, ao menos potencialmente, a interagir com uma diversidade de outros aspectos da composição; que, por isso, a estruturação harmônica de obras singulares tenda também à singularidade e; que, portanto, seria virtualmente impossível elencar de maneira sistemática e exaustiva o conjunto de possibilidades composicionais propiciadas pelos meios técnicos acima expostos; os relatos que se seguem visam ademais, com relação à própria estratégia de exposição desta terceira e última seção do trabalho, oferecer exemplos de como, em projetos composicionais singulares, tais meios técnicos de identificação e elaboração de *centralidades* e *funcionalidades difusas* vêm a conjugar-se a aspectos rítmicos, ao idiomatismo dos instrumentos para os quais as peças foram escritas, a *dissonâncias processuais*, a procedimentos melhor sedimentados na história da tonalidade funcional etc., para revelar, assim, ao menos parte de seu potencial de criação.

III. 5. 1. *de mariposas e teares (sonata ao Mekong)*

Ao iniciar o processo composicional de *mariposas e teares...*, para violão (2017), coloquei-me, de partida, dois desafios. Primeiramente, deveriam ser funcionalmente integrados na estruturação harmônica da peça acordes que não pudessem ser reduzidos a qualquer base diatônica, por conterem em si, efetiva- ou virtualmente, ao menos quatro classes de alturas consecutivas na gama cromática. Referir-me-ei a tais acordes, ao longo deste relato, como ‘acordes-alvo’. Em segundo lugar, antes de qualquer outra efetiva decisão composicional – inclusive a respeito de quais, especificamente, seriam tais acordes cromáticos a serem empregados –, escrevi integralmente o que viria a ser a estrutura rítmica da peça, assumindo como um desafio ulterior que as demais etapas do processo composicional e sobretudo sua estruturação harmônica respondessem a aspectos tanto locais, como globais, de tal estruturação rítmica prévia.

Tendo tomado como modelo os *Estudos para piano* (1985-2001) de Ligeti, predomina na estruturação rítmica de *mariposas...* uma *pulsção elementar*, i. e., um pulso breve (neste caso, em semicolcheia) e constante, do qual os demais valores derivam como seus múltiplos, ou como resultantes de acentuações²⁷. Como se nota no Ex. 41, abaixo, ora tal pulsção elementar é irregularmente acentuada em grupos de duas ou três semicolcheias (assinalados acima pela letra ‘a’), ora são simulados ralentandos e acelerandos por meio, respectivamente, de agrupamentos progressivamente maiores ou menores desses pulsos mínimos (assinalados por ‘b’ e ‘c’). Em oposição à regularidade das semicolcheias, participam também de tal estruturação rítmica: ralentandos não-medidos (‘d’); quiálteras de valores longos (‘e’); e eventuais tercinas de semicolcheias (‘f’).

²⁷ Ver, a esse respeito, Arom, 1989, pp. 91-99; Bouliane, 1990, pp. 98-132; Ligeti, 1990, pp. 8-9.

Ex. 41: Estruturação rítmica prévia de *mariposas*....

Conciliada às características ergonômicas e às possibilidades do violão, tal estrutura rítmica fizera-se já de início propositiva à figuração local da peça: os ralentandos não-medidos, e. g., poderiam ser realizados com rasgueados e envolveriam, assim, acordes de, ao menos, quatro notas (Ex. 42a, abaixo); as semicolcheias tercinadas, por sua vez, poderiam ser realizadas por bordaduras *legato*, assumindo, com isso, um caráter quase motivico e facilitando sua execução por parte do instrumentista (Ex. 42b). A fim de efetivamente se destacarem no continuum de semicolcheias e de tornarem claros, assim, os agrupamentos irregulares dessa pulsação elementar, as notas a serem acentuadas, finalmente, poderiam ser – tal como Ligeti frequentemente o faz em seus *Estudos* – destacadas também em registro. No violão, uma maneira idiomática como isso poderia ser realizado seria distribuir as semicolcheias de cada dado agrupamento entre suas várias cordas, produzindo, assim, uma figuração predominantemente arpejada (Ex. 42c).

Ex. 42: *de mariposas e teares*: (a) rasgueado, no cp. 15; (b) tratamento motivico das semicolcheias tercinadas, nos compassos 20-22; (c) arpejos, nos compassos 8-9.

Também quanto à organização em maior escala da peça tal estrutura rítmica fora, de partida, propositiva, ao esboçar já em si mesma um delineamento formal: a interrupção do fluxo de semicolcheias no cp. 15, e. g., sugeria já um momento de articulação formal e a segunda interrupção, no cp. 31, viria a introduzir uma breve seção contrastante, com a predominância das quiálteras de valores longos; nos cp. 35-38 haveria um gradual retorno ao comportamento rítmico inicial, finalmente interrompido por um novo rasgueado no compasso final. Ademais, a alternância irregular entre agrupamentos de duas ou três semicolcheias parece assumir caráter motivico, de modo que os momentos em que um tal comportamento rítmico é iniciado ou retomado poderiam vir a ser formalmente relacionados entre si.

Tanto a distribuição das principais tonalidades a serem estabelecidas ao longo da peça, como a determinação de momentos específicos em que deveriam ocorrer os acordes cromáticos que eu desejara integrar à sua estrutura harmônica se deram, em boa medida, em função desse delineamento formal oferecido pela estrutura rítmica pré-estabelecida. Primeiramente, a fim de favorecer a exequibilidade da figuração arpejada que viria a ser predominante na peça, optei por privilegiar, em tais passagens, tonalidades em cujos diatonismos pudessem abundar notas correspondentes às cordas soltas do violão (i. e., *mi*, *si*, *sol*, *ré* e *lá*). Assim, determinei que, ainda que de maneira instável e difusa, os primeiros compassos (até o rasgueado do cp. 15), bem como os compassos finais, a partir do cp. 39, expressariam sobretudo uma centralidade em *Ré* e; que, junto ao restabelecimento do padrão de semicolcheias no cp. 17, seria sobretudo expressa a região da *dominante Lá*, tendendo a um caráter mais instável e modulatório conforme se aproximasse o novo rasgueado, no cp. 31. Quanto a este rasgueado, determinei ainda que este deveria ser tratado como um clímax da peça, o que, para além do caráter instável e modulatório que o deveria circundar, envolveria: (1) que este fosse o momento de apresentação de ao menos um dentre os acordes-alvo e; (2) que, em torno desse ponto, se articulasse uma modulação entre tonalidades distantes no ciclo de

quintas. Desejando que essa peça fosse, ao modo de uma sonata, especialmente coesa, em termos de suas relações funcionais – ainda que as centralidades locais, propriamente, pudessem ser, como já colocado, instáveis e difusas –, e considerando que a seção precedente a esse rasgueado dar-se-ia na região da *dominante* de Ré, determinei que a seção de quiálteras de valores longos seria, em oposição ao trecho precedente, iniciada na região da *subdominante* de Ré, tendendo em seguida a um movimento modulatório em direção aos *bemóis*; por sua parte, mantendo tal rasgueado do cp. 31 como o eixo em torno do qual as regiões amplas de *dominantes* e de *subdominantes* viriam a se opor, o movimento modulatório que precedesse tal rasgueado deveria, então, se dar na direção dos *sustenidos* e, a fim de manter uma relação direta com Ré, determinei que tal passagem iria em direção à região de sua *paralela*, Si. O Ex. 43, abaixo, indica sobre o plano rítmico da peça tais determinações a respeito de sua estruturação harmônica.

The image displays a musical score with various harmonic and rhythmic annotations. The annotations include:

- Ré (T)**: Located at the top left, indicating a harmonic region.
- Lá (D)**: Located in the middle right, indicating a harmonic region.
- (Lá)**: Located on the left, indicating a harmonic region.
- Sol (menor) (s)**: Located in the middle left, indicating a harmonic region.
- (Sol)**: Located on the left, indicating a harmonic region.
- Ré (T)**: Located on the right, indicating a harmonic region.
- acorde-alvo 1 (#)**: Located on the right, indicating a target chord.
- acorde-alvo 2 (b)**: Located in the bottom left, indicating a target chord.
- pedal em lá**: Located at the bottom left, indicating a pedal point.

The score itself consists of several staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The annotations are placed above or below the staves to indicate specific harmonic and rhythmic structures.

Ex. 43: Indicações harmônicas sobre a estruturação rítmica de *mariposas*....

Sobre os acordes-alvo, haveria, em nossa concepção estendida de diatonismo, duas principais maneiras como estes pudessem ser em si mesmos cromáticos, sem que deixassem de se reportar a uma base diatônica: a primeira, como víramos, seria por meio da incorporação a um tal acorde de uma ou mais notas que, embora *desviadas* de tal base diatônica, seriam tratadas como *sensíveis* individuais de notas próprias a esta; a segunda, por sua vez, seria pela assunção de uma ambiguidade funcional no próprio nível do diatonismo de base. A primeira, como o ilustra o Ex. 44a, permite uma via ‘mais *sustenida*’ de se obter um tal cromatismo sincrônico: em um acorde de *dominante*, e. g., faz-se possível, para além da *sétima* e da *nona bemol* convencionais, acrescentar a *sensível* de sua *fundamental*. A segunda maneira, por sua vez, permite uma via ‘mais *bemol*’ de se obter um tal cromatismo: em uma *dominante germânica* (*lá germânico*, e. g.; ver Ex. 44b), faz-se possível atribuir ao acorde que lhe é enarmônico (i. e., *mi bemol dominante*, no caso) sua *nona bemol* e, ademais, sobrepô-lo a um pedal sobre a *fundamental* do acorde ou região em que se pretende cadenciar. (Demonstráramos em repertório um tal caso com o acorde de *Salome*; ver Ex. 23, p. 145, acima.)

Ex. 44: (a) *lá dominante* com *sétima*, *nona bemol* e *sensível* de sua *fundamental*; (b) correspondente *germânica* do *lá dominante*, com sua *nona bemol* e baixo correspondente à sua iminente resolução, *ré*.

Ao estabelecer quais seriam, na peça, os específicos acordes-alvo e quais os momentos de suas respectivas ocorrências, determinei que um cumpriria com o cromatismo pela via ‘mais *sustenida*’ e o outro, pela via ‘mais *bemol*’. O primeiro destes acordes, como já colocado, dar-se-ia sobre o rasgueado do cp. 31, ao fim de um direcionamento aos *sustenidos* e, assim, decidi que seria cromático pela via *sustenida*. Posto que, por meu plano harmônico, o momento de ocorrência de tal acorde coincidiria com uma chegada à região da *paralela* de *Ré* (*Si*), determinei que esse primeiro acorde-alvo seria uma espécie de *fá# dominante*, com *sétima*, *nona bemol* e *sensível* de sua *fundamental* (Ex. 45a). A fim de integrar ao acorde mais cordas soltas do que ele normalmente teria e de tornar, assim, sua digitação mais confortável ao instrumentista, cheguei à disposição reproduzida no Ex. 45b, com a *quinta* (*dó#*), a *sétima* (*mi*) e a *nona bemol* (*sol*) de um *fá#*, com a *sensível* de sua *fundamental* (*mi#*) e duas notas representantes do acorde ou região de resolução (*si* e *ré natural*, i. e., *fundamental* e *terça menor* de *Si*), mas sem a própria *fundamental* (*fá#*), nem a *terça*. Para que estas duas notas participassem, ainda que virtualmente, do acorde, decidi antecipá-lo

já com o claro delineamento de um *fá# dominante* e sucedê-lo de maneira tal que o *mi#* de fato progredisse a um *fá#* (ver Ex. 45c).

(a) Musical notation showing a chord with notes F#4, A#4, C#5, and F#3. (b) Musical notation showing a chord with notes F#4, A#4, C#5, and F#3. (c) Musical notation showing a melodic line with a forte dynamic, a 'rasgueado' section, and a piano section with a 'subito p' marking.

Ex. 45: (a) *fá# dominante* com *sétima*, *nona bemol* e *sensível* de sua *fundamental*; (b) acorde do cp. 31 de *mariposas...*; (c) de *mariposas e teares*, cp. 30-32.

Sobre o segundo dentre os acordes-alvo, decidi que, se este contrabalançaria o primeiro ao ser cromatizado pela via *bemol*, então ele também deveria contrabalançar o primeiro em termos formais: se o primeiro antecipava o momento de maior *dissonância* formal – i. e., a súbita modulação da região ‘mais *sustenida*’ da *paralela Si* à região ‘mais *bemol*’ da *subdominante menor* (*Sol*) –, o segundo anteciparia a *resolução* final, a última confirmação da *centralidade* de *Ré*. Decidi, assim, que, nos compassos que precedessem o final da peça, haveria um baixo-pedal na *dominante lá* (corda solta, no violão); que tal baixo-pedal poderia participar da cromatização desejada ao representar, em meio ao acorde-alvo em questão, a resolução de uma *dominante germânica*; que o acorde em questão seria então derivado de um *mi germânico* (Ex. 46a), o qual, sendo enarmônico de *si bemol dominante* (Ex. 46b), seria tratado como um *si bemol dominante* e assumiria sua *nona bemol* (Ex. 46c). Aproveitando as semicolcheias tercinadas do final da estrutura rítmica da peça e aproveitando o caráter motivico que tal figura rítmica assumiria na peça (pp. 165-6, pouco acima), fiz com que respectivamente incidissem sobre a bordadura em tercina do cp. 48 a *sétima* de *si bemol dominante* e sua *fundamental*. A forma como o acorde se apresenta na peça está reproduzida no Ex. 46d, abaixo.

Ex. 46: (a) *mi germânico*; (b) *si bemol dominante*, enarmonicamente correspondente a *mi germânico*; (c) *si bemol dominante* com acréscimo de *nona bemol* e baixo em *lá*; (d) *de mariposas e teares*, cp. 48.

Uma vez especificados tais acordes-alvo; uma vez atribuídas a eles *funcionalidades* com relação a *centralidades* também específicas; uma vez funcionalmente inter-relacionados por suas próprias construções, nesta oposição entre direções *bemóis* e *sustenidas*; uma vez constituídos de modo a valorizar as respectivas figurações rítmicas e os respectivos gestos violonísticos em que se realizariam; haveria ao menos duas maneiras como tais acordes poderiam ser ainda mais profundamente integrados não apenas à estruturação harmônica da obra, mas a seu processo composicional como um todo. Primeiramente, as próprias *dissonâncias* – i. e., as operações de *desvio* – que produziram tais acordes poderiam vir a participar da elaboração de outras passagens, de modo que, por meio da proliferação dessas mesmas operações que os produziram, tais acordes se projetassem sobre o restante da peça. Nesse sentido, algumas decisões composicionais foram tomadas:

- se, com relação a um modelo fundamentalmente triádico, tais acordes foram *desviados* por meio de *alterações cromáticas* (e. g., o acréscimo da *sensível* no cp. 31, ou da *nona bemol* no cp. 48, o rebaixamento da *quinta* inerente à matriz *germânica* desse segundo acorde etc.), então determinei que tal tipo de *desvio* seria generalizado ao longo da peça. Assim, já na primeira progressão de cunho cadencial da peça, e. g., o *lá dominante* do cp. 5 (Ex. 47a) tem sua *quinta rebaixada* e o acréscimo de sua *nona bemol*; o *mi dominante* do cp. 23, por sua vez, inclui as respectivas *sensíveis* – devidamente resolvidas – de sua *terça* e de sua *sétima* (Ex. 47b).

Ex. 47: *de mariposas e teares*: (a) cp. 5-6; (b) cp. 23.

- Se tais alterações cromáticas frequentemente resultam de ou implicam em progressões melódicas cromáticas, então determinei que, de várias maneiras, o *cromatismo linear* participaria da composição da peça. Assim:
 - ao invés de assumir propriamente um ‘tema’, no sentido convencional do termo, como protagonista melódico da peça, concedi tal protagonismo – a ser realizado pelas notas acentuadas – a movimentos cromáticos que, embora tortuosos (uma vez mais, o modelo se encontra em Ligeti, no ‘sujeito’ de seu *Estudo nº 6*), fossem claramente direcionais, ora ascendente-, ora descendente, e consistentemente completassem, em seus decursos, a totalidade das classes de alturas constituintes do segmento percorrido do total cromático (Ex. 48).

Ex. 48: Protagonismo melódico: (a) nos cp. 1-4 de *mariposas...* e; (b) nos cp. 17-21.

- Alguns acordes na peça foram inteiramente concebidos como resultantes de *cromatismo linear* (exemplos disso em repertório foram já dados acima, sobretudo no Cap. II. 4. 4 deste trabalho). Nos compassos 15 e 16, e. g., tanto o acorde em rasgueado como o último acorde da passagem (ver Ex. 49a, abaixo) haviam sido concebidos como *desviados* de um *mi dominante*, preparando a *centralidade* em *Lá* dos compassos seguintes: o primeiro, por meio da substituição de sua *quinta* e de sua *sétima* (i. e., *si* e *ré naturais*) pelas respectivas *sensíveis* de tais notas (*lá#* e *dó#*, enarmonizadas na partitura); o último, por meio do acréscimo de sua *nona* e omissão de sua fundamental.

Como tais acordes seriam respectivamente equivalentes a um *dó# menor* e a um *si menor*, ambos com acréscimo de *sexta*, decidi encadeá-los por meio do acorde *menor* com *sexta* cromaticamente situado entre os dois (*dó menor* com *sexta*), ainda que tal acorde não tivesse *funcionalidade* clara com relação aos acordes vizinhos, ou à *centralidade* em questão – e algo semelhante se deu no cp. 32. Entre os compassos 33 e 34 (Ex. 50, pouco abaixo), semelhantemente ao exemplo já examinado da *Polonaise* S. 519 de Liszt (pp. 78-9 e 122-3, acima), encadeei um *sol menor* a uma espécie de *dó bemol maior* basicamente por conta de todas as notas entre tais acordes se situarem a um semitom de distância de alguma nota do outro e; semelhantemente a como compreendêramos o dito “acorde de Mozart”, o acorde *si#-ré#-fá#-si bemol* arpejado no cp. 45, por sua vez, é inteiramente concebido como cromatização do *lá dominante* que o sucede (Ex. 49b).

Ex. 49: *de mariposas e teares*: (a) cp. 15-16; (b) cp. 45. Assinalados, acordes resultantes de cromatismo linear.

- Se, para além das *alterações cromáticas*, os acordes-alvo são *desviados* de uma base triádica também por meio do acréscimo de cordas soltas do violão, ou de notas-pedal, então determinei que também estas *dissonâncias* viriam a ser proliferadas na peça. Assim:
 - algumas seções da peça foram demarcadas, precisamente, pelo estabelecimento de pedais. Um exemplo já mencionado são os compassos finais, com baixo pedal na corda solta *lá*. Na breve seção contrastante dos compassos 33 a 36, por sua vez, apesar da instabilidade quanto à sua centralidade, mantive o baixo consistentemente em *si bemol* (Ex. 50, abaixo).

Ex. 50: *de mariposas e teares*: cp. 33-36.

- Em diversos momentos da peça, privilegiei, na formação dos acordes, a presença de cordas soltas do violão, cuidando de que tais cordas soltas correspondessem a notas representativas (por diatonismo) das respectivas tonalidades que eu desejasse expressar, mas abdicando, em alguns casos, do estabelecimento de uma base triádica clara. Nos cp. 1 a 3 e 6 a 9, e. g., a corda solta *sol* foi mantida como uma espécie de pedal sobretudo para favorecer a execução, ao violão, da figuração arpejada – e tornar a passagem mais ressonante, no instrumento – e por participar de diatonismos em torno de *Ré*, tonalidade que eu desejara expressar nesse início da peça. Embora alguns dos acordes formados nesse trecho sejam facilmente identificáveis com tríades específicas, a construção de acordes como aqueles assinalados no Ex. 51a, abaixo, prescindiu de qualquer origem triádica. No cp. 32, semelhantemente, embora o acorde assinalado no Ex. 51b contenha em si uma tríade de *sol menor* – devido, em boa medida, à presença neste das cordas soltas *sol* e *ré* –, este foi concebido, antes, para manter o caráter ressonante do acorde-alvo que o antecede e para expressar subitamente – em contraste com o *Si menor* do trecho imediatamente precedente – uma *Tonart* de *Sol menor*, por meio de uma verticalização das principais notas que delineariam, por diatonismo, tal tonalidade.

Ex. 51: *de mariposas e teares*: (a) cp. 1-3; (b) cp. 31-32. Assinalados, acordes em cujas construções a presença de cordas soltas foi um critério privilegiado.

- Se, no segundo dentre os acordes-alvo, sua cromatização vertical se devia, em boa medida, à ambiguidade inerente à *dominante germânica* e à intercambialidade entre esta e a *dominante* que lhe é enarmônica, então decidi valer-me de tal intercambialidade em outros momentos da peça. Nos compassos 4 e 5 (Ex. 52a), e. g., logo antes de uma progressão cadencial sobre *Ré*, a *diade si bemol-mi bemol* é sucessivamente tratada como *quinta e fundamental* de um *mi bemol dominante* (cp. 4) e como *nona bemol e quinta bemol* de uma *dominante germânica* fundada em *lá* (cp. 5), efetiva *dominante* de *Ré*; no cp. 14 (Ex. 52b), por sua vez, aquela espécie de *mi dominante* cromaticamente alterada do cp. 15 (cf. Ex. 49a, pouco acima) é antecipada não apenas por um *fá dominante* – enarmônico de *si germânico* –, mas por todo um movimento cadencial do tipo iv-V-[I] que normalmente apontaria para *Si bemol*.

(a)

8

rit. a tempo

harm. XII

(l.v.)

E_b 7 A_{9b}^{5b} 7 $Dm^{7\#}$ (mp)

(b)

8

molto rit. rassgueado

harm. XII

(b)

$\sim$ rall.

[D] D_7 T_4 3 np $(\text{D}^{9b}_{7/5b})$ $D^{6}_{4\#} \rightarrow [7/5]$

[Bb] s 6 D^7 $i^{7}_{4\#} \rightarrow [5]$

[E] $(\text{E}^{9b}_{7/5b})$ $I^{6}_{4\#} \rightarrow [7/5]$

Ex. 52: *de mariposas e teares*: (a) cp. 4-6; (b) cp. 14-15.

- No cp. 22, ademais, conjuguei: (a) uma nova substituição da *dominante* de *mi* por sua correspondente *germânica* (i. e., *fá dominante*) a; (b) uma substituição da *terça* e da *quinta* deste *fá dominante* por suas respectivas *sensíveis*; e obtive, com isso, uma inversão enarmônica do acorde de *Tristão*, a qual, por uma via bastante diversa à do acorde original, cadencia também sobre um *mi dominante*:

Ex. 53: *de mariposas e teares*, cp. 22-23.

- Se, na maneira como foram originalmente concebidos, os acordes-alvo da peça envolviam um *empilhamento* de classes de alturas distantes entre si por passos cromáticos, decidi que outros acordes na peça viriam a ser concebidos por *empilhamento*. Assim:
 - nos compassos 29 e 30, e. g., escrevi uma sequência cromaticamente ascendente de acordes de quatro notas constituídos pelo *empilhamento* de *quartas*, alternadamente *aumentadas* e *justas* (Ex. 54a, abaixo). Embora tais acordes, para além de não-triádicos, dificilmente se circunscrevam em qualquer diatonismo puro, integrei-os ao plano harmônico da peça ao tratar o último dentre tais acordes como um *fá# francês*, cuja *fundamental* (*fá#*) e a *quinta rebaixada* (*dó*) foram precedidas por suas respectivas *sensíveis*. Nos compassos 47 e 48, por sua vez, escrevi, sobre o baixo-pedal em *lá*, uma sequência cromaticamente descendente de acordes de três notas, também constituídos pelo *empilhamento* de *quartas aumentadas* e *justas* (Ex. 54b). Sendo tais acordes proximamente relacionados a *dominantes* mais convencionais (com *nona bemol*, ou, tal como o “acorde de Chopin”, com *sétima* e *décima terceira*, e. g.), a sequência em questão se assemelha a uma sucessão de *dominantes errantes*, terminando com o acorde-alvo do cp. 48.

Ex. 54: *de mariposas e teares*: (a) cp. 29-30; (b) cp. 47-48.

- No cp. 49, logo antes do final da peça, incluí finalmente um acorde que, embora não estivesse previsto em etapas anteriores do processo composicional, apresentava, finalmente, quatro classes de altura cromáticas entre si em efetiva sincronia: um *lá* – dominante da *centralidade* principal de *Ré* – com *sétima*, *nona bemol*, *fundamental* e *sensível* de sua *fundamental* (Ex. 55). Observo que um tal acorde, embora em outra disposição, ocorreria no primeiro movimento da *Sinfonia nº 9* (1908-9) de Mahler, cp. 142 (ver Ex. 71b do Cap. II. 4. 5, p. 112, acima).

Ex. 55: (a) *de mariposas e teares*, cp. 49.

Uma segunda maneira, finalmente, como os acordes-alvo poderiam estar ainda mais arraigados na estruturação harmônica da peça seria apresentar parcialmente seus respectivos conteúdos harmônicos em outras passagens e com relação a outras *centralidades* que não aquelas inicialmente previstas ao concebê-los. Fiz isso apenas com o primeiro dos acordes-alvo (Ex. 56a), o qual me parece morfologicamente mais inusitado e ambíguo do que o segundo: no cp. 1 (Ex. 56b), suas três notas superiores são apresentadas em *Ré*, sendo *sol* e *dó#* respectivamente correspondentes ao IV grau e à *sensível* e sendo o *mi#* uma *sensível* individual do III grau maior; no cp. 6 (Ex. 56c), ainda em *Ré*, suas quatro notas superiores formam uma espécie de *ré menor*, com a *sétima menor* e

em que o *sol* sobra como uma ressonância do acorde anterior; no cp. 19 (Ex. 56d), suas quatro notas superiores são tratadas como constituintes de uma *dominante* de *fá#* em que, afora a *fundamental* (*dó#*) e a *terça* (*mi#*), estão presentes a *nona bemol* (*ré*) e a *quinta rebaixada* (*sol*); no cp. 23 (Ex. 56e), suas cinco notas inferiores participam de um *mi dominante*, em que, para além da *fundamental*, da *quinta* e da *sétima*, são inclusas as respectivas *sensíveis* (*fá##* e *dó#*) de sua *terça* e de sua *sétima*; no último compasso (Ex. 56f), por fim, suas cinco notas superiores, acrescidas do *lá pedal*, foram concebidas como uma verticalização de um diatonismo de *Ré*, em que se faz ambíguo se a nota mais aguda é o III grau (*fá*) de *Ré menor*, ou *sensível* individual (*mi#*) do III grau de *Ré maior*.

The image displays six measures of handwritten musical notation for guitar, labeled (a) through (f). Each measure is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure (a) includes the instruction 'rasgueado (d.)' and 'subito p'. Measure (b) includes 'l.v.' and 'mp'. Measure (c) includes 'a tempo' and '(mp)'. Measure (d) includes a triplet marking '3'. Measure (e) includes 'rit.' and 'f'. Measure (f) includes '(o)', 'l.v.', and 'p'. Various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings are present throughout the measures.

Ex. 56: *de mariposas e teares*: (a) cp. 31; (b) cp. 1; (c) cp. 6; (d) cp. 19-20; (e) cp. 23; (f) cp. 50.

III. 5. 2. *palimpsesto à Calder* – sobre o Op. 31 de Schoenberg

Em um programa na rádio de Frankfurt em 1931, Schoenberg apresentou uma versão alternativa do tema de suas *Variações Orquestrais*, Op. 31 (1926-8), em que este, originalmente concebido e harmonizado dodecafonicamente (ver Ex. 57, abaixo), estaria agora harmonizado “com acordes tonais” e “atado” a uma centralidade em *Fá maior* (1960[1931], p. 32; ver Ex. 58, na próxima página).

Ex. 57: Schoenberg: compassos iniciais do tema das *Variações Orquestrais*, com série original indicada.

Ex. 58: Schoenberg: início do tema das *Variações Orquestrais*, com a harmonização de 1931. Adaptado de Schoenberg: 1960[1931], p. 33.

Ao comentar, na ocasião, tal harmonização alternativa, Schoenberg aponta, por um lado, para o relativo sucesso de seu experimento, ao afirmar que este estaria “em um bom Fá maior, que insistentemente flerta com Sol bemol maior, correspondente à [região da] sexta napolitana” (*id.*, p. 33). Ainda assim, o compositor não apenas expressa sua predileção pela versão original, mas a defende sobre a harmonização funcional, argumentando, basicamente, que esta última seria estranha à própria maneira como o tema fora originalmente concebido e iria, assim, “contra sua natureza” (*id. ibid.*). Nos termos desenvolvidos neste trabalho, podemos entender que a melodia *dissonante* de que se trata o tema foi funcionalmente integrada, mas não a *dissonância processual* que a produziu – e, nesta segunda versão, isso se manifesta, e. g., na introdução de acordes, progressões e passagens melódicas que, ao responderem ao projeto de centralizar funcionalmente *Fá maior*, abdicam, por outro lado, de se reportar à série de que se constituía o tema.

Frente a tal experimento por parte de Schoenberg, coloquei-me o desafio de escrever ainda uma terceira versão do tema do Op. 31, em que: como na versão alternativa de Schoenberg, (a) as linhas de violoncelo e violino (*Hauptstimme* e *Nebenstimme*) fossem mantidas idênticas ao original e; (b) as demais partes instrumentais fossem reescritas de modo a integrar funcionalmente tais

linhas melódicas; mas em que (c) todo o material por mim acrescentado derivasse da mesma série dodecafônica de que se constituía o tema melódico; (d) em que os procedimentos de variação da série original fossem os mesmos empregados por Schoenberg – transposição, inversão, retrogradação, segmentação etc. –, ou, ao menos, proximamente relacionados aos procedimentos mais tipicamente dodecafônicos; e (e) em que fossem, tanto quanto possível, mantidos acordes da harmonização original de Schoenberg, apenas recontextualizados de modo a que assumissem funcionalidades mais claras. Do efetivo instrumental original, decidi manter, para além de violoncelo e violino – ambos *solo*, nesta nova versão –, a harpa e, no lugar dos sopros originalmente empregados por Schoenberg, optei por empregar: um violão, para que dividisse com a harpa as enunciações das séries que eu viria a acrescentar – posto que ele teria a possibilidade, como a harpa, de executar não apenas segmentos melódicos, mas também acordes e fragmentos de polifonia –; e uma viola, para que, tocada com arco, viesse a prolongar notas do violoncelo e do violino e, tocada em *pizzicato*, viesse a se emaranhar com o violão e a harpa.

Antes de que eu começasse efetivamente a escrever, busquei, primeiramente, identificar nas próprias melodias de violoncelo e violino, na série e nas formas da série empregadas por Schoenberg na obra original, aspectos que pudessem apontar para a proeminência de uma ou outra *centralidades* possíveis e; em seguida, busquei verificar como alguns dos acordes formados no original poderiam vir a assumir funcionalidade com relação a tais *centralidades* inferidas. Sobre a série, verifiquei que:

(1) havendo em cada forma da série dois trítomos, juntos, estes constituíam acordes diminutos. Ademais, em todas as formas da série empregadas por Schoenberg, eram mantidos exatamente os mesmos dois trítomos, a saber: *si bemol-mi* e *dó#-sol* (ver Ex. 59), podendo estes representar as respectivas *dominantes* de *Fá*, *Ré*, *Si*, ou *Lá bemol*.

(2) Havendo em cada forma da série uma tríade enunciada entre a quinta e a sétima notas – ou, em versões retrogradadas, entre a sexta e a oitava notas da série –, tais tríades seriam respectivamente equivalentes a: *ré menor* (Ex. 59a), *lá bemol maior* (Ex. 59b) e *fá menor* (Ex. 59c), parecendo as tríades convergir em torno de *Fá*, como, respectivamente: *paralela menor*, *paralela maior* da *homônima menor* e *homônima menor*, propriamente.

(3) As respectivas notas iniciais e finais das formas da série empregadas por Schoenberg correspondiam a: *si bemol* e *dó* (Ex. 59a), *fã* e *sol* (Ex. 59b) e *dó#/ré bemol* e *mi bemol* (Ex. 59c). Conforme assinalado no Ex. 60, abaixo, tais notas parecem convergir em torno de *Si bemol (menor)*, de *Ré (frígio)*, ou, de maneira menos pronunciada, de *Fã*.

Além disso, ao examinar as linhas de violoncelo e violino em suas totalidades formais, ou em relação aos acordes formados na obra original, pude verificar que, de fato, algumas passagens formalmente importantes do original pareciam já convergir em torno de *Si bemol*, *Fá*, ou *regiões* próximas a tais *centralidades*:

- após o trítono *si bemol-mi* (grafado como *fã bemol*) inicial, e. g., as próximas notas, *sol bemol-mi bemol-fã-lá* poderiam vir a ser entendidas como parte de um *fã dominante* com *sétima* e *nona bemol*, sendo o trítono inicial representante de sua dominante individual (Ex. 61a, abaixo) e, semelhantemente, também as três primeiras notas da segunda enunciação melódica da série – *fã-sol bemol-lá* (grafados como *mi#-fã#-lá*), cp. 39-40 (Ex. 61b) –, bem

como as últimas notas de violoncelo e violino – *mi bemol-fá*, cp. 57 (Ex. 61c) – poderiam vir a ser entendidas como partes de *fás dominantes*;

Ex. 61: Schoenberg: *Variações Orquestrais*, tema: (a) cp. 34-36, parte de violoncelo; (b) cp. 39-40, parte de violoncelo; (c) cp. 57, partes de violino e violoncelo.

- nos compassos 53 e 54, próximo ao fim, o violino e o violoncelo delineiam juntos uma progressão quase triádica em *Fá menor*, de *lá bemol maior*, *paralela*, a *dó dominante*;

Ex. 62: Schoenberg: *Variações Orquestrais*, tema, cp. 53-54, linhas de violino e violoncelo.

- o acorde final, para além de conter o *fá* e sua possível *sétima*, envolve, na peça original, o *dó*, possível quinta de um acorde de *fá*, e notas (*sol#/lá bemol* e *si*) que poderiam vir a ser interpretadas ora como *sensíveis* individuais da *terça* e da *quinta* de um *fá dominante*, ora como *terça menor* e *sensível* da *quinta* de um *fá menor* (Ex. 63a);
- ainda no trecho final do original, é notável que, no final do cp. 52 e início do cp. 53, se formem, respectivamente: um *mi bemol menor* com *sexta*, sobre um baixo em *fá*, interpretável como *subdominante menor* de *Si bemol*, com baixo em sua *dominante* (*fá*) e; um *ré menor* puro, *paralela* de *Fá* (Ex. 63b);
- os acordes formados como acompanhamento nos compassos 42 e 43 (Ex. 63c, abaixo), finalmente, poderiam vir a ser respectivamente interpretados como: (a) uma espécie de

dominante de Ré, com *fundamental*, *terça*, *sétima* e a nota representante de sua *resolução* suposta e; (b) uma espécie de *dominante* de Si bemol, com *fundamental* (*fã*), *sétima*, *nona bemol*, *sensível* individual de sua *fundamental* e, no baixo, o próprio *si bemol*, representante da *resolução* suposta de tal acorde.

Ex. 63: Schoenberg: *Variações Orquestrais*, tema. Acordes respectivamente formados: (a) no cp. 57; (b) nos cp. 52-53; (c) nos cp. 42-43.

A fim de favorecer que, de partida, essa centralidade difusa em torno de *Si bemol*, *Fã* e *regiões* próximas se pronunciasse, iniciei a composição acompanhando a primeira enunciação da série (P0: *si bemol-mi-sol bemol* etc.) com a segunda forma da série originalmente empregada por Schoenberg (RI9: *fã-sol bemol-lã* etc.), a qual, como já observado, delineia, em suas primeiras notas parte de um *fã dominante*. Assim, como se observa no Ex. 64, abaixo, o *fã*, primeira nota da RI9, ao se prolongar sob as notas iniciais da série original, favoreceu que o trítone *si bemol-mi*, a princípio representativo de quaisquer dentre quatro *dominantes* distintas, assumisse mais claramente o caráter de *dominante* de *fã* e; quanto às notas seguintes da série original (*sol bemol-mi bemol-fã-lã*), que estas se desenhasssem mais claramente como integrantes de um *fã dominante*, confirmado pela RI9.

Ex. 64: *palimpsesto à Calder*, cp. 1-5.

Ao prosseguir com a enunciação concomitante dessas duas séries iniciais, bastou: (a) controlar os específicos momentos em que cada nota da RI9 seria introduzida e prolongar algumas das notas de cada uma das duas séries, para que se formassem acordes mais claramente compreensíveis como derivados de tríades – ou, ao menos, como diatônicos –; e (b) cuidar de que a distribuição de registros propiciasse encadeamentos lineares entre tais acordes, ou resoluções lineares de eventuais notas *desviadas* dos diatonismos vigentes a cada momento; para que se pronunciassem as características das formas da série em questão que, como já observado, apontariam para *Si bemol*, *Fá* e proximidades. Assim: a conjunção dos *trítonos* de ambas as séries no cp. 3 (ver ainda Ex. 64, acima) veio a formar uma *dominante* inicialmente de *ré menor* (paralela de *Fá maior*), linearmente transformada em uma *dominante de lá bemol* (paralela de *Fá menor*); o acorde de cunho quartal formado no cp. 4, para além de conter o *lá bemol maior* – com suspensão de *quarta* à *terça maior* – anunciado pela *dominante* anterior, veio a progredir a um acorde interpretável como *si bemol* (I de *Si bemol*) *dominante*, ou como *sol dominante*; e a conjunção, no cp. 5, da última nota (*dó*) da P0 com o *trítono* final (*ré bemol-sol*) da RI9 veio, a um só tempo, a resolver essa espécie de *sol dominante* e a retornar ao *dó dominante* com que se iniciara a passagem.

Em diversas passagens posteriores, a fim de tornar a harmonização mais densa e de manter alguma flexibilidade na elaboração das distintas partes instrumentais e das relações funcionais, empreguei concomitante mais de uma forma da série no acompanhamento das melodias originais de violoncelo e violino e, ademais, empreguei procedimentos de variação da série um pouco menos ortodoxos do que a simples transposição, inversão e/ou retrogradação. Nos compassos 6 a 11 (Ex. 65a, abaixo), e. g., para além da melodia original de violoncelo, enunciando a RI9, distribuí ainda três formas da série entre o violão e a harpa: no trecho, a harpa executa basicamente uma inversão da série original, transposta para *mi* (I6), prolongando, além disso, algumas notas executadas ao violão e; no violão, por sua vez, intercalam-se duas formas da série, a saber, a original (P0) e sua inversão (I0). Como melhor demonstro no Ex. 65b, contudo, reordenei tais formas da série executadas ao violão ao segmentar cada uma destas em três partes (assinaladas “a”, “b” e “c”) e

enunciá-las, em cada uma das séries, da última à primeira. Tal procedimento permitiu, por exemplo, que nos compassos 6 e 7 o violão dobrasse parcialmente a parte de harpa, ou que, no cp. 8, o trítone *si bemol-mi* (“a1” e “a2” da P0) se juntasse ao acorde *lá-ré-sol-dó#* (correspondente ao segmento “b” da P0) para que se tornasse mais pronunciado o *lá dominante* delineado no compasso em questão.

(a) R19

P0 e I0

I6

hp.

(b) P0 I0

a b c a' b' c'

P0 b P0 a

I0 c' I0 b' I0 a'

Ex. 65: (a) *palimpsesto à Calder*, cp. 6-11; (b) segmentação e reordenação da P0 e da I0 nos compassos 6-11 da parte de violão.

Empreguei o mesmo procedimento, uma vez mais na parte de violão, também nos compassos 17 a 20 (Ex. 66a). Como se pode observar no Ex. 66b, ao segmentar as formas R9 e R6 da série em quatro partes, o fiz de modo que: juntos, seus respectivos segmentos “b” e “d” formassem tétrades diminutas; que, também juntos, seus respectivos segmentos “a” pudessem assumir uma feição quase escalar; e que cada um dos segmentos “c” pudesse assumir a forma de uma tríade diminuta com duas de suas notas introduzidas por meio de *sensíveis* individuais.

(a) R9 e R6

(b) R9 R6

Handwritten musical notation for Example 66. Part (a) shows a palimpsest of two series, R9 and R6, with guitar fretboard diagrams below. Part (b) shows the segmentation and grouping of the R9 and R6 series into intervals labeled with letters and primes.

Ex. 66: (a) *palimpsesto à Calder*, cp. 17-20, parte de violão; (b) segmentação e agrupamento da R9 e da R6, nos compassos em questão.

Tais segmentações, tanto na passagem dos compassos 6 a 11, como nos compassos 17 a 20, não se deram apenas em função de trazer à tona traços morfológicos da série mais convencionalmente ligados à tonalidade funcional, mas, sobretudo, de possibilitar que específicas relações funcionais latentes no original viessem a ganhar consistência. No cp. 42 do original, e. g. – equivalente ao cp. 9 desta versão –, como já comentado (ver Ex. 63c, acima), formara-se um acorde (*lá-ré-sol-dó#*) passível de se compreender como uma *dominante* de *Ré*. No contexto original (ver Ex. 67a, abaixo), tal acorde coincidia com um salto *mi bemol-lá bemol* na parte de violoncelo e, se por um lado tal salto seria mais fortemente identificável com *Lá bemol* do que com *Ré*, por outro – como já abundantemente exemplificado ao longo deste trabalho –, essa espécie de *lá dominante* que o acompanha poderia vir a ser interpretado como uma *dominante germânica* do próprio *Lá bemol*. A fim de manter essa passagem, na nova versão, tão próxima quanto possível ao original e de tornar mais pronunciada essa possível relação funcional entre o acorde *lá-ré-sol-dó#* e o salto melódico *mi bemol-lá bemol*, cuidei:

- primeiramente, de antecipar a formação do referido acorde para o compasso anterior, em que a parte de violoncelo (*si bemol-mi*; ver Ex. 67b) participaria de seu delineamento enquanto um *lá dominante*. No mesmo sentido, como comentado pouco acima, operei sobre a ordenação da série de que se formaria tal acorde (P0, ao violão) de modo que, a este,

enquanto um possível *lá dominante*, se agregassem, também no próprio violão, sua *nona bemol* e sua *quinta*.

- Em segundo lugar, para que não deixasse de haver a coincidência, ainda que breve, entre esse *lá dominante* e o salto *mi bemol-lá bemol*, prolonguei tal acorde na harpa, no cp. 9, tratando tal coincidência como resultante de uma espécie de suspensão. Na harpa, tal como assinalado no Ex. 65a, acima, duas das notas desse acorde (*dó#* e *sol*) estariam já na forma da série então enunciada (I6).
- Finalmente, ao interpor a essa enunciação da P0, ao violão, a I0 segmentada (tal como demonstrado no Ex. 65), tive em vista possibilitar que a suspensão do referido *lá dominante* viesse a ser efetivamente tratada como tal: a nota “c1” da I0, *dó#ré bemol*, serviria tanto de *terça* do *lá dominante*, como de *suspensão* de *quarta* sobre o *lá bemol* e, conformemente, as notas subsequentes desse segmento “c” da I0 viriam não apenas a resolver melodicamente tal *suspensão*, mas também a delinear parte de um *lá bemol dominante* (com *nona bemol*), complementado com sua *sétima* (*sol bemol*) e sua *quinta* (*mi bemol*) pelas notas 10 e 11 da forma da série então enunciada na parte de harpa (I6).

(a)

Ob 1.

E H

Kl 2.

Bs Kl

Fg 3.

Hr 1.2.

Hrf

Vcl

Kbs

(b)

vcl. vla.

gt.

hp.

A^7_{9b}

$Ab^{4\#}_{9b}$

4—3

7—5

Ex. 67: (a) Schoenberg: *Variações Orquestrais*, cp. 42; (b) *palimpsesto à Calder*, cp. 8-9.

Nos compassos 17 a 20, por sua vez, a segmentação e interpenetração das formas R9 e R6 da série permitiu que, de diferentes maneiras, a passagem de um *mi bemol menor* com *sexta* a um *ré menor* nos compassos 19 e 20, já presente no original (Ex. 63b, pouco acima), ganhasse agora maior relevo. Primeiro e mais simplesmente, marquei a passagem entre os dois acordes por uma súbita mudança de densidade e textura, ao antecipá-la com uma escrita densa de violão – cuja fluência foi possível precisamente por conta da interação entre as duas formas da série empregadas – e ao fazê-la coincidir com a última nota executada ao violão em toda a peça. Em segundo lugar, o específico tratamento da série nesse trecho, tanto na parte de violão, como na harpa e viola, permitiu que se articulasse não apenas uma passagem entre dois acordes, mas entre duas *centralidades* relevantes na peça. Se, por um lado, o *mi bemol* com *sexta* tenderia a apontar para uma *centralidade* de *Si bemol*, tal *centro* foi valorizado: (a) pelo prolongamento, na viola, do *si bemol* (primeira nota da P0) executado na harpa na cabeça do cp. 18 (Ex. 68, abaixo); (b) por eu ter situado imediatamente antes da passagem ao cp. 20 as notas da P0 que delineavam um *fá dominante* (sobretudo *mi bemol*, *fá* e *lá*, cp. 19) e; (c) por quase todo o trecho da linha de harpa que delineava esse *fá dominante*, desde o *sol bemol* do cp. 18, coincidir com os segmentos “c” das formas R6 e R9 da série, no violão, os quais, ressaltadas algumas *sensíveis* individuais, formam tríades diminutas igualmente identificáveis com *fá dominante* (*dó*, *mi bemol*, *lá*, no cp. 18; *mi bemol*, *sol bemol*, *dó*, no cp. 19; ver Ex. 66, pouco acima). Se, por outro lado, o *ré menor* poderia representar uma *centralidade* por si mesmo, e/ou (difusamente) uma *centralidade* de *Fá*, do qual é a *paralela*, essa nova *centralidade* foi marcada, sobretudo, ao se fazer coincidir esse *ré menor* com um *mi natural* no baixo, distanciando-se tanto do *mi bemol menor* que o antecedia, como da própria *centralidade* de *Si bemol*. Ademais, se os específicos *trítonos* dos segmentos “d” da R9 (*ré bemol-sol*) e da R6 (*si bemol-mi*), enunciados em torno da articulação harmônica em questão, apontavam já para essa nova *centralidade* em *Fá* ou *Ré* – ao delinearem, junto ao *dó* que se prolongara do segmento “c” da R9, um *dó dominante*, com *sétima* e *nona bemol* –, tomei o cuidado de que as notas dentre estas que viessem a ocorrer ainda no cp. 19 (*ré bemol*, *sol* e *si bemol*) não contradissem a *centralidade* então vigente de *Si bemol*.

The image shows a handwritten musical score for 'palimpsesto à Calder' by John Cage, measures 17-20. The score is written for violin (vln.), viola (vla.), guitar (gt.), and harp (hp.). A large black box highlights a section of the score, and a smaller box highlights a section of the guitar part. Below the harp staff, there are handwritten notes: 'Bb', 'D 9b', 'Eb 6/7 F', 'Dm', 'F D 9b', and 'Tp'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ex. 68: *palimpsesto à Calder*, cp. 17-20.

Se demonstrei, até este ponto, como operei a série de modo que se tornassem localmente mais pronunciadas certas centralidades e relações funcionais que eu interpretara como latentes na obra original, resta fazer aqui alguns comentários também acerca de como elaborei em maior escala tais aspectos da peça. Como comentado pouco acima, ainda com relação à peça original, haveria nesta traços de sua série e das formas da série empregadas, bem como certas passagens formalmente privilegiadas, que convergiriam em *Si bemol*, *Fá* e *regiões* próximas e, conformemente, na nova versão da peça, ora relatada, concentrei-me em ressaltar esses mesmos centros já esboçados no original. Ao invés, contudo, de conceder a um dentre tais centros primazia sobre o outro – e tratar *Fá* como uma *região* de *dominante* de *Si bemol*, ou, inversamente, o *Si bemol* como uma *região* de *subdominante* de *Fá* –, entendo que eu tenha estabelecido, ao longo da peça, um “complexo de

dupla-tônica”, uma *centralidade* específica, mas *difusa*. Entendo que haja na peça dois principais aspectos de sua elaboração harmônica responsáveis por tal ambivalência.

Primeiro e mais simplesmente, sendo ambas as tonalidades em questão próximas entre si; sendo *Ré menor* o único outro centro a assumir alguma proeminência na peça; e sendo *Ré menor* igualmente (ou quase) próximo de ambas as tonalidades de *Si bemol* e *Fá*; nenhuma destas chega a assumir primazia na peça por meio de tonalidades secundárias que se subordinem a uma, mas não à outra.

Em segundo lugar, embora haja na peça, como mencionado, diversas passagens que apontam para *Si bemol*, não há em nenhum momento uma efetiva confirmação, por cadência, de tal tonalidade, nem sequer uma única tríade pura de sua *tônica*, mantendo-se o *Si bemol* – para utilizar um termo de Schoenberg – “flutuante” [*schwebende*]. Por outro lado, se abundam na peça acordes de *fá*, ou, ao menos, acordes passíveis de se interpretar como *desviados* de tríades fundadas sobre *fá*, ora estes equivalem – ou se assemelham – a *fás menores*, os quais poderiam constituir uma *centralidade* em si mesmos; ora estes equivalem – ou se assemelham – a *fás dominantes*, e apontariam, assim, para *Si bemol*. Em especial, em diversas passagens esses dois tipos de acordes de *fá* não apenas se apresentam proximamente, mas inclusive interagem:

- no cp. 6, e. g., a *diade fá-lá bemol* pode ser entendida como representante de um *fá menor* e, no cp. 7, em imediata sequência, forma-se um *fá maior*, cuja *quinta* é introduzida por sua *sensível* individual (Ex. 69a, abaixo). Por um lado, o fato de que tal passagem tivesse sido introduzida por um *dó dominante* (com *sétima* e *nona bemol*) favorece que se interprete o *fá menor* como um *centro* local, do qual o *fá maior* seria uma *Picardia* (ainda que atípica, pela cromatização de sua *quinta*). Por outro, posto que a peça se iniciara com o delineamento de um *fá dominante* com *nona bemol* (ver Ex. 61a e 64, pp. 182 e 184, acima) e que, agora, essa espécie de *fá menor* é acompanhada de um *sol bemol* (correspondente a essa *nona bemol*, característica da *dominante*), faz-se possível não apenas interpretar que o acorde do cp. 6 fosse um I grau de uma tonalidade Frígia de *Fá*, mas também que tal acorde fosse já uma cromatização do *fá* do cp. 7: ao invés (ou para além) de uma *terça menor*, o acorde do cp. 6 portaria, por essa interpretação, a *sensível* individual da *terça* de um *fá dominante* com *nona bemol* e apontaria para uma *centralidade* em *Si bemol*.
- No cp. 16, fiz com que se formasse um *cluster* (*fá-mi-mi bemol-sol bemol*) equivalente ao que se formara no cp. 43 da obra original (cf. Ex. 63c, p. 183, acima) e, ao prolongar sobre tal *cluster* um *lá natural*, favoreci que ele assumisse uma feição de *fá dominante*, com *sétima*, *nona bemol* e *sensível* de sua *fundamental* (Ex. 69b, abaixo), o qual apontaria para a

centralidade em *Si bemol*. Ao invés de resolvê-lo, contudo, as próprias formas da série então empregadas (R0 no violoncelo, R3 na harpa) o conduziram a se transformar, ainda no cp. 16, em um *fá menor*, ao qual se sobrepôs um *trítone* (*mi-si bemol*) representativo de sua *dominante*. No cp. 17, se, por um lado, o *sol bemol* e o *lá natural* na viola restituem brevemente ao *fá* um caráter de *dominante*, à qual se segue, de fato, um acorde de *si bemol menor*, por outro, o *sol natural* próximo ao fim do compasso, *sexta* do *si bemol menor*, confere a este um caráter de *subdominante* de *Fá*.

(a) cp. 6-7: Musical score for vlc., vla., st., and hp. with various musical notations and chord diagrams below.

(b) cp. 15-17: Musical score for vlc., vla., st., and hp. with various musical notations and chord diagrams below.

Chord diagrams below the staves:

(a) cp. 6-7:

- $\boxed{F} \begin{smallmatrix} 9b \\ 7 \end{smallmatrix}$ t T 4# — 5
- $\boxed{Bb} \begin{smallmatrix} 9b \\ 7 \end{smallmatrix}$ D 2# — 9b — 3 — 4# — 5

(b) cp. 15-17:

- $\boxed{Bb} D_{7-5b}$ $D_{7\#}$ v $D \begin{smallmatrix} 4-3 \\ 2\#-9b-3 \end{smallmatrix}$ i — 6
- $\boxed{F} t (D \begin{smallmatrix} 4-3 \\ 2\#-9b-3 \end{smallmatrix}) s — 6$

Ex. 69: palimpsesto à Calder: (a) cp. 6-7; (b) cp. 15-17.

- O acorde final, mantido na nova versão quase inteiramente como no original – sendo-lhe apenas subtraído o *dó natural* –, vem agora a se assemelhar ao acorde de *Tristão* e, como tal, se faz potencialmente sujeito a uma grande variedade de interpretações. No contexto da peça, contudo, em que (a) abundam sensíveis individuais, inclusive de componentes de acordes de *fá*, e; (b) vindo de uma passagem em que se fizeram especialmente pronunciadas as respectivas centralidades de *Si bemol*, no cp. 19, e de *Fá*, no cp. 21; tal acorde se faz em si ambíguo, como já comentado, entre portar um *lá bemol*, *terça menor* do *fá*, ou um *sol sustenido*, *sensível* individual da *terça maior* de um *fá dominante* (Ex. 70).

Handwritten musical score for Ex. 70, featuring staves for violin (vln.), viola (vla.), cello (vlc.), and harp (hp.). The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. Below the staves, there are two boxed chord diagrams: the first is labeled 'F t7' with notes 4# and [5]; the second is labeled 'Bb D7' with notes 2# and [3], and 4# and [5].

Ex. 70: *palimpsesto à Calder*: cp. 24.

Finalmente, se vim a estabelecer no *palimpsesto à Calder* uma espécie de “complexo de dupla-tônica” entre *Si bemol* e *Fá*, há também momentos, sobretudo próximo ao meio da peça, mais profundamente *dissonantes* com relação a essa centralidade ‘difusa’. Não apenas as centralidades se tornam mais instáveis nos compassos 8 a 15; não apenas se realizam progressões difíceis de serem reportadas a qualquer hipotética *Tonart*, como aquela do cp. 14 (ver Ex. 71, abaixo); não apenas se formam acordes mais intensamente cromáticos (como o *cluster* do cp. 16, Ex. 69b, pouco acima), ou diatonismos mais distantes dos padrões escalares convencionais, como nos dois primeiros tempos do cp. 15 (Ex. 72). Para além de tudo isso, em alguns desses mesmos momentos, a *dissonância processual* – neste caso, o dodecafonismo schoenberguiano – prevalece e abdica de qualquer tentativa de atribuir a seus produtos (*dissonantes*) qualquer funcionalidade específica: uma vez mais, há de haver nessas passagens funcionalidade, mas ela virá a ser reconhecida apenas *a posteriori*. Tocarei em um ponto semelhante ao fim do próximo relato.

Ex. 71: *palimpsesto à Calder*: cp. 11-15.

Ex. 72: Diatonismo no cp. 15 de *palimpsesto à Calder*: (a) com algumas das possíveis centralidades assinaladas e; (b) representado no ciclo de quintas.

III. 5. 3. (...) *estrada esquecida, nos vales, um vão* (...) – sobre o *intermezzo 1* de Silvio Ferraz

Ao acrescentar linhas instrumentais monódicas ao Op. 19, nº 6 de Schoenberg (p. 149, acima), ou aos compassos iniciais do Op. 11, nº 1 (p. 114) – ambas as peças para piano –, eu buscara dar relevo a relações funcionais as quais, ainda que não tivessem originalmente participação na concepção de tais obras, e ainda que não excludentes de outras possíveis relações funcionais *a posteriori* (quicá significativamente distintas daquelas por mim identificadas), estariam já latentes nas próprias obras em questão. Mesmo na reelaboração do Op. 31, em que efetivamente alterei boa parte do acompanhamento à melodia original, busquei, tanto quanto possível – como demonstrado pouco acima –, trazer à tona e dar consistência a relações funcionais que eu identificara na própria peça original. Em (...) *estrada esquecida, nos vales um vão* (...), de 2018, afora uma ou outra alteração suplementar, eu basicamente acresci uma linha de flauta ao *intermezzo 1* (2013) para piano de Silvio Ferraz e, ao fazê-lo, busquei sobretudo oferecer relevo às específicas relações funcionais – dentre as muitas possíveis de ali se identificar – que, latentes no original, pareciam coesas entre si a ponto de que, em torno destas, se esboçasse uma estrutura funcional em larga escala para a peça.

Tal como o sugere seu próprio título, o *intermezzo 1* se reporta aos *Intermezzi* para piano de Brahms e, em conversa sobre a peça com Silvio, o compositor apontou, entre trechos de distintas obras tardias para piano de Brahms que teriam influenciado sua escrita, os compassos 55 a 57 do Op. 119, nº 1 (1893), reproduzidos no Ex. 73a, abaixo, como principal referência. Na passagem em questão, ao menos dois aspectos teriam sido especialmente relevantes para a escrita do *intermezzo 1*. Primeiramente, sua figuração arpejada, tal como assinalado no exemplo abaixo, permite que, ao serem seletivamente sustentadas, no teclado, algumas dentre as notas constituintes de tais arpejos, se formem extensos acordes por *empilhamento* de terças. Na peça de Brahms, tais arpejos ainda delineiam progressões funcionais convencionais, em que os acordes de terças empilhadas assumem o caráter de *suspensões* e são efetivamente resolvidos como tal. Na peça de Silvio, por sua vez, o *empilhamento* resultante de tal figuração arpejada parece *emancipar-se* de uma elaboração funcional *a priori* e, ao invés de *suspensões* de acordes claramente delineados, uns sobre os outros (como no caso de Brahms), o que se obtém, em cada gesto arpejado, é uma harmonia em contínua transformação, em que as várias notas de cada arpejo, sustentadas pelo pedal *ad libitum*, se sobrepõem às conseguintes enquanto *ressonâncias*, prescindindo, ao menos enquanto tais, de qualquer resolução (Ex. 73b).

Ex. 73: (a) Brahms: Op. 119, n° 1, cp. 55-57; (b) Ferraz: *intermezzo I*, início.

Em segundo lugar, também as cromatizações presentes na passagem de Brahms parecem, na escrita do *intermezzo I*, emancipar-se de uma elaboração funcional *a priori*. Na passagem de Brahms, sobretudo nos compassos 55 e 57, tais cromatizações parecem formar brevemente tríades relativamente remotas (respectivamente, *ré# menor* e *fá maior*) à região então vigente de *Mi menor*, mas são, todas, tratadas como *sensíveis* individuais e imediatamente resolvidas, restituindo a funcionalidade relativamente convencional do trecho em questão. No *intermezzo I*, distintamente, o cromatismo é introduzido na própria constituição dos arpejos e, ao invés de se manifestar na forma de *sensíveis* individuais, se dá mais frequentemente à distância, tanto diacrônica, como de registro. Disto, em associação à supracitada ação do pedal de sustentação, resulta um paradoxo, ao menos ao se abordar a obra sob uma perspectiva funcional. Por um lado, a quase ausência de passos cromáticos imediatos permite que, apesar de efêmeras e em sucessiva fusão, umas com as outras, as várias tríades formadas em meio aos arpejos pareçam assumir alguma independência das demais tríades que se lhes avizinhem. Tomando-se ainda como exemplo os arpejos iniciais, é possível interpretar, e. g., que, nestes, estejam justapostas tríades de *dó menor* a tríades de *mi maior* (Ex. 74), as quais seriam, em termos funcionais, demasiado remotas, uma à outra, para que estabelecessem entre si uma clara e inequívoca relação funcional. (Discutíramos já a relação entre essas exatas duas tríades na *Polonaise* S. 519 de Liszt.)

Ex. 74: Ferraz: *intermezzo 1*, arpejo inicial, com tríades assinaladas.

Por outro lado, a sustentação, por meio do pedal, das várias notas dos arpejos favorece que, ainda que acionadas à distância, tais notas acabem por se sobrepor, umas às outras, e que se evidenciem, assim, suas relações cromáticas: o *dó natural* do suposto *dó menor* inicial, e. g., parece progredir cromaticamente à *quinta (si)* do suposto *mi maior*; a suposta *terça menor* desse acorde inicial, por sua vez, faz-se retrospectivamente interpretável como uma *sensível (ré#)* de *mi*, resolvida, assim, na oitava inferior e; semelhantemente, o *sol natural* inicial, ao se sobrepor a um *sol#* (tanto aquele de partida atacado, como aquele que participa do delineamento do *mi maior*, próximo ao fim do arpejo), pode assumir a feição de *sensível individual (fá##)* deste (Ex. 75a). Interessantemente, uma progressão semelhante ocorrera no Op. 117, nº 2 (1892) de Brahms, cp. 8-10 (ver Ex. 75b, abaixo), entre um aparente *sol bemol menor* e a *tônica Si bemol menor*, em que o primeiro acorde funcionara – e fora correspondentemente anotado – como um *fá dominante*, com *nona* e *sexta bemóis*, abrindo precedente no próprio Brahms para que, de maneira análoga, se pudesse compreender esse aparente *dó menor* inicial do *intermezzo 1*, entre outras interpretações possíveis, como uma espécie de *dominante* (com *nona bemol* e *quinta aumentada*) do *mi maior* formado em seguida.

Ex. 75: (a) Ferraz: *intermezzo 1*, arpejo inicial; (b) Brahms: Op. 117, nº 2, cp. 8-10.

Ainda antes de que eu escrevesse a linha de flauta sobre o *intermezzo 1*, busquei identificar, sobretudo (mas não exclusivamente) em momentos formalmente privilegiados da peça – início e

final, pontos de articulação entre texturas distintas, súbitas alterações de intensidade, ocorrência e circunvizinhanças de gestos singulares ou contrastantes ao comportamento geral da peça etc. –, as *centralidades* locais que estes poderiam expressar e como estas poderiam vir a se relacionar entre si. Em especial, observei:

- que os arpejos iniciais, como já colocado, poderiam ser entendidos como passagens de uma espécie de *dó menor* a tríades de *mi maior* – e/ou sua *paralela dó# menor*, no caso do segundo arpejo. Por um lado, interpretando-se essa espécie de *dó menor* como um *si dominante* com alterações, ou, mais simplesmente, como resultado de cromatismos a serem resolvidos sobre o *mi maior*, considerei que *Mi maior* seria, possivelmente, o centro mais pronunciado nesse início da peça. Ainda assim, caberia também interpretar o *dó menor* como uma tríade por si mesma, a ser, enquanto tal, relacionada a *Mi maior* (ou à tríade de *mi*), ou, ainda, a ser entendida como representante de sua própria centralidade.
- Que os dois primeiros sistemas (reproduzidos no Ex. 76, abaixo) poderiam ser interpretados como estendendo essa ambiguidade inicial. Por um lado, boa parte do trecho em questão poderia ser relacionada, se não a *Mi*, às suas *regiões* próximas, como de sua *subdominante Lá*, de sua *dominante Si*, ou da *paralela Dó#*. Por outro, ao longo de toda a passagem se encontram acordes interpretáveis como respectivamente derivados da tríade de *dó menor* ou da correspondente em *Si, sol menor*.

The image displays four systems of musical notation for Ferraz's *Intermezzo I*. Each system consists of a treble and bass staff. The first system begins with a box labeled 'E' and a *pp* dynamic marking. Above the first staff, there are annotations: 'T' with a 5:4 ratio, 'Tp' with a 7:4 ratio, a D9b chord, 'T' with a 5:4 ratio, 'IV⁷ sensível', and '(S⁶ s⁶) [S]'. The second system has a box labeled '(D)' and '[S]', with ratios 3:2, 8:4, and 10:8, and a D9b chord. The third system includes 'T^{7M} S', 'T^{7M} 6b', 'D⁷ 9b', 'D⁷ 9b', and 'D⁷', with ratios 10:8 and 3:2. The fourth system features 't^{7#}', 'D^{9b} 7', 'D⁷ 9b', '8', '6b/5#', '5:4', '6b/5#', 'D¹³ 7', and a *f* dynamic marking. Various other annotations like 'ad lib.' and '8' are present throughout the score.

Ex. 76: Ferraz: *intermezzo I*. Trecho equivalente aos dois primeiros sistemas e ao primeiro acorde do terceiro sistema, com possíveis funcionalidades assinaladas. Estão também assinalados acordes semelhantes a *dó menor*, ou *sol menor*.

- Que, em um contexto até então convergente em *Mi*, o primeiro acorde *fortissimo* da peça, no início do terceiro sistema (Ex. 76, acima), embora profundamente ambíguo, poderia vir a ser também interpretado em *Mi*, como a parte superior de uma *dominante* à Chopin, com *sétima* (*lá*, neste caso) e *décima-terceira* (*sol#*). Bastaria que a flauta a ser acrescentada se desenhasse de modo a conceder relevo a tal interpretação.

- Que, nas últimas duas páginas da peça, ao se retomar, em boa medida, conteúdo harmônico dos dois primeiros sistemas, a *centralidade* de *Mi* se faz ainda mais claramente pronunciada:
 - da indicação *pianissimo*, no primeiro sistema da p. 7 da obra, às fermatas do início do primeiro sistema da p. 8, são executadas, quase que exclusivamente, as classes de alturas correspondentes a *mi*, *sol#*, *lá*, *si*, *dó*, *ré#*, redutíveis, pelos critérios propostos neste trabalho (ver Cap. III. 3), a um diatonismo puro, convergente sobretudo em *Mi* – mas em que seriam também relativamente pronunciadas as *centralidades* de sua *subdominante Lá* (Ex. 77a) – ou, com a substituição do *si* por *dó#*, próximo ao fim do trecho (e consequente conversão, por nossos critérios, do *dó natural* em *si#*), em sua *paralela Dó#* (Ex. 77b);

Ex. 77: Diatonismos formados: (a) na p. 7 do *intermezzo I* e; (b) no início da p. 8 da peça.

- o conjunto de notas, no primeiro sistema da p. 8, sustentadas ao teclado (tal como Brahms o fizera) e, subsequentemente, pelo pedal tonal até o final da peça (Ex. 78, abaixo) – o qual é parcialmente correspondente ao quinto gesto arpejado do início da obra (cf. Ex. 76, pouco acima) – contém em si, integralmente, um *si dominante* com *sétima*, ademais acrescido de uma *décima-terceira bemol (sol)* e da *sensível* individual (*mi#*, aqui grafado como *fá*) de sua *quinta*;

Ex. 78: Ferraz: *intermezzo I*, notas sustentadas pelo pedal tonal ao fim da peça.

- o penúltimo acorde da peça, *lá-mi bemol/ré#-lá bemol/sol#* (Ex. 79, pouco abaixo), é idêntico àquele do início do terceiro sistema (cf. Ex. 76), sendo, assim, passível de se interpretar como parte de um *si dominante* e; o último acorde, por sua vez, consiste de sua repetição acrescida do *sol natural* no baixo, podendo ser este, no contexto da peça – e entre outras interpretações possíveis – entendido como representativo de uma possível resolução em *mi menor*;
- se esses dois últimos acordes podem ser interpretados como *dominantes* de *Mi*, os arpejos que imediatamente os antecedem, por sua vez, são facilmente associáveis, feitas as devidas enarmonizações, à *dominante* da *dominante* da mesma tonalidade e;
- ainda antes dos arpejos em questão, os três ataques que iniciam o último sistema da peça (inteiramente reproduzido no Ex. 79, abaixo), se interpretados em *Mi*, correspondem respectivamente: à *sensível* individual da *dominante*; à tríade *menor* de *tônica*, acrescida de sua *sensível* e; finalmente, em *forte*, à própria nota central.

The image shows a musical score for Ferraz: intermezzo I, último sistema. It consists of two systems of music, each with two staves. The first system has dynamics *f* and *pp*. The second system has dynamics *mp* and *f*. Below the staves are two horizontal lines representing pitch contours. The first line shows a contour starting with a sharp (7#), then a flat (9b), and ending with a sharp (5#). The second line shows a contour starting with a sharp (7), then a flat (9b), and ending with a sharp (5#).

Ex. 79: Ferraz: *intermezzo I*, último sistema.

Ainda outras passagens, no interior da peça, seriam relacionáveis: a *Mi* e regiões próximas; a *Dó menor*, cuja insistente presença no início poderia, com isso, vir a assumir relevância em maior

escala; ou a *Sol menor*, equivalente, com relação à região da *dominante* (*Si*), ao *Dó menor* com relação a *Mi*. Posto, contudo, (a) que algumas dentre tais passagens são, por si mesmas, mais ambíguas quanto às suas respectivas centralidades do que aquelas acima comentadas e; (b) que foi, então, por meio do acréscimo da linha de flauta que eu pude conferir maior nitidez aos específicos centros supracitados; comentarei algumas dentre tais passagens já conjuntamente ao relato acerca da escrita de tal linha.

Para além de um cuidado, ao acrescentar a linha de flauta ao *intermezzo I*, de que as centralidades locais e relações funcionais que eu viesse a trazer à tona pudessem ser já identificadas, ainda que não univocamente, na obra original, cuidei também de que tal linha de flauta se integrasse à peça em termos de sua própria figuração. Assim, já nos sistemas iniciais, reproduzidos pouco abaixo (Ex. 80), pode-se notar como: (a) iniciei a escrita da flauta tratando-a como uma espécie de ressonância do piano; (b) incorporei progressivamente as apojeturas à articulação de novas notas da linha; atribuí (*c*₁) antes às apojeturas o caráter arpejado do piano e; (*c*₂) em seguida, ao próprio desenho da linha; (d) absorvi a fluidez métrica do piano, com suas sucessivas quiálteras irregulares entre si e; (e) encerrei essa primeira entrada da flauta com a figuração de arpejos descendentes predominante na escrita do piano. Quanto à participação da flauta acrescentada na funcionalidade da passagem em questão, devo comentar sobretudo que:

- com o prolongamento do *sol*# inicial, busquei afirmar a participação dessa nota no diatonismo latente no trecho e favorecer que o *sol natural* do piano assumisse o caráter de sua *sensível* individual (*fá*##);
- que, para além de delinear uma ascensão escalar desde a *terça* à *fundamental* de *Mi maior*, as respectivas notas da primeira frase foram posicionadas não apenas de modo que a linha se integrasse figuralmente ao piano original, mas também de modo a enfatizar ou delinear acordes mais convencionais que estivessem latentes em seus pontos de articulação. Assim: o *lá* veio a integrar um acorde que continha em si um *lá maior*, *subdominante* de *Mi*, sobreposto à *sensível ré*#; o *si* veio a participar de um *ré* (antes *maior* e em seguida *menor*) com *sexta*, *subdominante* da região de *Lá*; o *dó* veio a integrar um dos acordes com aspecto de *dó menor* (com *sexta*), o qual, por sua sequência – e, sobretudo, por sua explícita relação com o acorde sustentado ao final da obra (cf. Ex. 78, acima) –, poderia vir a ser também interpretado como uma *dominante* de *Mi*; o *ré natural* e o *mi*, por fim, viriam a constituir um *mi dominante* de *Lá*, apenas parcialmente delineado pelo piano original.

- Iniciando-se a segunda frase em um momento em que o piano volta a formar diatonismos (assim entendidos conforme os específicos critérios propostos neste trabalho) passíveis de se interpretar como centrados sobretudo em *Mi*, a flauta se concentra, a princípio, em articular algumas das principais notas (*mi*, *ré#* e *lá*) responsáveis por apontar uma tal centralidade;
- a fim de conceder caráter diatônico ao acorde *lá-mi bemol-dó-dó#*, no segundo sistema, escrevi a flauta de modo que ela conectasse melodicamente um *dó natural* ocorrido pouco antes ao *dó#* do referido acorde, de modo que o *dó natural* se assumisse enquanto *sensível* do *dó#* (i. e., como um *si#*);
- no fim do segundo sistema, junto a uma das passagens que, conforme assinalado no Ex. 76 (p. 198, acima), eu interpretara como uma *dominante* individual da *dominante si*, introduzi um arpejo por um lado correspondente, enarmonicamente, a *sol menor*, mas que, por outro, funcionaria como uma espécie de *fá# dominante*, com *nona bemol (sol)* e *sexta bemol (ré)*. Ao fim do arpejo, o *ré* efetivamente se resolve sobre a *quinta* do acorde de *fá#*, de modo a ressaltar seu caráter de *dominante*;
- junto ao acorde em *forte lá-ré#-sol#*, o qual eu interpretara como parte de um *si dominante*, com *sétima* e *décima-terceira*, introduzi uma breve *cadenza* de flauta, em que: (a) ao dispor tal acorde em arpejo e resolvê-lo melodicamente em um *mi*, pude efetivar a supracitada interpretação e; (b) ao anteceder-lo com o arpejo de um acorde equivalente a *dó menor*, pude, por um lado, pôr tal acorde em evidência e, por outro, explicitar sua relação, no contexto, com o *si dominante* e, portanto, com a centralidade de *Mi*;
- finalmente, ao encerrar tal passagem com uma cadência ao menos melodicamente resolvida em *mi* e; ao prolongar tal nota por sobre os arpejos seguintes; permiti que, mesmo que boa parte do conteúdo harmônico dos arpejos em questão fosse, a princípio, dificilmente relacionável a *Mi*, estes viessem, no contexto, a se relacionar a tal centralidade como, ao menos, parte do ponto de chegada de uma espécie de *cadência deceptiva*.

Ex. 80: estrada esquecida..., sistemas iniciais.

Quando da retomada, na p. 7 do original, do conteúdo harmônico do início e da proeminência de *Mi* enquanto centro (cf. p. 199, acima, Ex. 77), posto que, apesar da manutenção do conteúdo harmônico, já não haveria na parte de piano a característica figuração de arpejos descendentes, enfatizei a conexão com o início da peça ao atribuir à linha de flauta uma tal figuração (ver Ex. 81, abaixo). Tendo entendido que, na própria parte de piano, a centralidade de *Mi* far-se-ia já claramente pronunciada, escrevi a linha de flauta não apenas de modo a confirmá-la, mas também a: (a) oferecer nuances à expressão de tal centralidade, ora empregando seu VI grau maior, ora seu VI grau menor; ora seu II grau bemol (Frígio), ora seu II grau natural ou sustenido; e (b) a formar, no interior desse *Mi maior* final, acordes enarmonicamente equivalentes – tal como no início da obra – a *dó menor*: para tanto, fiz coincidir com alguns dos acordes *lá-mi bemol-dó* executados ao piano o II grau sustenido de *Mi* (*fá##*), enarmonicamente correspondente à quinta de um tal acorde.

Ex. 81: *estrada esquecida...*, última entrada da linha de flauta, no trecho correspondente à p. 7 de *intermezzo 1*.

Ainda cerca de dois sistemas antes do final do *intermezzo 1*, encerrei a linha de flauta, tal como a iniciara, com um *sol#* longo. Por alguns motivos optei por deixar que o piano, por si mesmo, concluísse a peça. Primeiramente, tendo sido o *Mi maior* inicial claramente restabelecido e sendo o piano, como já observado, por si mesmo convergente sobre tal centro ao longo de todo o fim da peça, considerei que já não haveria necessidade, nesses últimos sistemas, de que a flauta interviesse: ao contrário, haveria aqui uma oportunidade para que se manifestasse, intocada, uma funcionalidade própria à obra original, com sua específica, dinâmica- e heterogeneamente específica ambiguidade. Voltarei nesse ponto pouco adiante.

Em segundo lugar, ao encerrar a linha de flauta antes do final da peça, pude estabelecer, ao longo de toda a sua segunda metade, uma consistente direcionalidade, de um pleno protagonismo da flauta (próximo à metade da obra) a um pleno protagonismo do piano original. Na p. 5 do original, após o momento de maior densidade da peça, o piano subitamente se volta, quase até o final da p. 6, a uma escrita predominantemente monódica, à qual se agregam, progressivamente, apojeturas em

arpejo e acordes sustentados pelo pedal (ver Ex. 82, abaixo). Posto que tal escrita monódica se dava quase inteiramente em um âmbito adequado para tanto, decidi por transcrevê-la, em *estrada esquecida...*, para a flauta, reintroduzindo o piano gradualmente ao atribuir-lhe as inserções cordais da passagem em questão. No trecho correspondente à p. 7 do *intermezzo I*, já comentado pouco acima, embora o piano tornasse a ser integralmente executado como no original, o supracitado resgate da figuração arpejada na escrita da linha acrescentada viria a manter na flauta o caráter de *Hauptstimme* e; por fim, por sobre as últimas notas da linha de flauta, longas e em *decrecendo*, o piano tornaria a emergir como protagonista, até que, já inteiramente *solo*, viesse a concluir a peça.

The image displays two systems of a musical score for Ferraz's *intermezzo I*. The notation is for Flute and Piano. The top system (p. 5) features a flute melody with triplets and a piano accompaniment of arpeggiated chords. The bottom system (p. 6) shows the flute taking a more prominent role with a melodic line, while the piano's accompaniment becomes more sparse. The score includes various dynamic markings (ppp, pp, f, p) and performance instructions like 'senza Ped.' and 'come campane a lontano'. The tempo is indicated as '♩ = 60 ~ 72, Rubato, calmo e molto cantabile'.

Ex. 82: Ferraz: *intermezzo I*, segundo sistema da p. 5, a segundo sistema da p.6.

Quanto à potencial participação desse trecho predominantemente monódico na estruturação funcional de *estrada esquecida...*, observei primeiramente que, tal como evidenciado no Ex. 83, abaixo, *Sol menor* seria especialmente presente na centralidade ao longo da passagem em questão

(ver Ex. 83a-c), havendo, ademais, alguns momentos em que se delinearía o *si dominante* (Ex. 83d), ou em que se faria mais proeminente a centralidade de *Si* (Ex. 83e).

The image displays six excerpts of a musical score, labeled (a) through (f). Each excerpt is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat). Above each excerpt is a box containing a chord symbol: (a) Gm, (b) Gm, (c) Gm?, (d) B⁷, (e) Bm?, and (f) Gm⁶ (with 9b, 7, and 6b alterations). Excerpt (a) includes the tempo/mood marking '♩ = 60 ~ 72, Rubato, calmo e molto cantabile' and the dynamic 'ppp senza Ped.'. Excerpt (c) has the annotation 'come campane a lontano' above the staff. Excerpt (d) features a 'B⁷' chord symbol above the staff. Excerpt (f) includes a complex chord symbol 'Gm⁶ 9b 7 6b' above the staff. The excerpts show various musical notations including eighth notes, quarter notes, and rests, with some excerpts having a '5' or '5-4' marking above a group of notes. The dynamics range from 'ppp' to 'p'.

Ex. 83: Ferraz: *intermezzo I*: (a) início da monodia, p. 5, segundo sistema; (b) desenvolvimento do início da monodia, p. 5, terceiro sistema; (c) inserção de acordes em meio à monodia, p. 6, segundo sistema; (d) *si dominante*, fim da p. 5; (e) monodia, fim do segundo sistema da p. 6, excluídas as apojeturas; (f) apojetura ao fim do primeiro sistema da p. 6.

Posto que *sol menor*, em proximidade a *si*, poderia vir a assumir caráter de *dominante* deste (enquanto uma espécie de *fá#* com *nona* e *sexta bemóis*; cf. Ex. 83f, acima) e, portanto, representá-lo, considereei que toda a passagem poderia ser tratada como estando em uma região estendida de *dominante* de *Mi*, em que *Sol menor* e *Si* de oporiam, em larga escala, ao *Mi* e ao *Dó menor* das seções de início e fim da peça. Assim, ao transcrever para flauta boa parte do trecho em questão, ou ao conciliar o que permanecesse do piano original à nova parte de flauta, cuidei de ressaltar os acordes e as centralidades locais de *Sol menor* e *Si* (*maior/menor*), bem como a relação entre estes. Para tanto, para além de acrescer a linha de flauta – em momentos (como sobretudo os acordes, ou arpejos sustentados) a serem executados ao piano – de modo que, como nas demais passagens já comentadas, esta trouxesse à tona centralidades e relações funcionais já latentes no piano, permiti-me também, ao transcrever para a flauta trechos do piano, alterar pontualmente uma ou outra nota

do original. O fragmento reproduzido no Ex. 84, abaixo, exemplifica com clareza ambas as operações.

Ex. 84: *estrada esquecida...*: fragmento correspondente à passagem do primeiro ao segundo sistema da p. 6 do original, com centralidades locais e funções harmônicas assinaladas. Os trechos esfumados na parte original de piano não devem ser executados.

Finalmente, considero que ainda algumas passagens sejam aqui dignas de nota, sobretudo por exemplificarem distintas maneiras como a flauta acrescentada pôde vir a interagir com a obra original:

- no trecho de *estrada esquecida...* correspondente ao início da p. 2 do *intermezzo*, embora o caráter subitamente efusivo do piano – associado a seu já característico cromatismo e à sua contínua fusão de arpejos – tornasse qualquer vestígio de funcionalidade especialmente difuso, adicionei a linha de flauta de modo que: (a) se formassem, ainda que de maneira efêmera, alguns acordes proximamente relacionados a *Mi* (como assinalado no Ex. 85, abaixo); (b) que se delineasse um direcionamento cromático à nota *mi* e; (c) que, ao fim do trecho, havendo uma vez mais uma espécie de *si dominante* à Chopin – tal como no início do terceiro sistema do *intermezzo I* (cf. Ex. 76, p. 198, acima) – e sendo este ao menos melodicamente resolvido na nota *mi*, se delineasse uma espécie de *cadência deceptiva*, em que aquilo que substitui o acorde de *mi* se assemelha justamente a um *dó menor*, ou a um *dó dominante*;

Harmonic diagrams below the score:

- $A^{4\#}?$
- $B_7^9?$
- E
- $F_7^{4\#-5, 13}$
- $B_7^{13, 9b-8}$
- $F_7^{4\#-5, 13}$
- C (enh. Cm) with intervals $2^\#$ and 3

Other markings: (cad. deceptiva), p , pp , $cresc.$, $decresc.$, $\text{♩} = 82$ Cantabile, $6-4$.

Ex. 85: *estrada esquecida*...: fragmento correspondente ao início da p. 2 do *intermezzo 1*.

- no próprio *intermezzo 1*, no segundo sistema de sua p. 4, havia já margem para que boa parte do trecho fosse interpretada em *Mi* – inicialmente *menor* e, em seguida, *maior* – e, ao acrescentar a flauta, cuidei, como em outras passagens já comentadas, de conceder maior proeminência a uma tal centralidade. Na sequência, com a profusão de fusas do piano original e suas notas acentuadas, as primeiras dentre tais notas acentuadas, como se pode observar no Ex. 86 abaixo, parecem ainda delinear um motivo em *Mi*, em seguida transposto para *Dó*. As demais notas, contudo, parecem progressivamente se desvencilhar das respectivas centralidades para as quais a melodia acentuada, por si só, apontaria.

Ex. 86: *estrada esquecida...*: fragmento correspondente ao segundo e terceiro sistemas da p. 4 do *intermezzo 1*.

- No trecho correspondente ao início da p. 5 do *intermezzo*, no trecho de maior densidade do piano original – o qual precede, como já comentado, a passagem monódica que marca o início da segunda metade da peça –, recuperei na flauta, com algumas alterações, o desenho escalar ascendente em notas longas com que a linha acrescentada se iniciara. Uma vez mais, tal movimento ascendente interage figuralmente com o piano, ao prolongar, ainda que em eventual defasagem, notas já presentes neste. Em termos funcionais, as notas longas da flauta até chegam a participar, em alguns momentos, da formação efêmera de acordes proximamente relacionados a *Mi*, mas, ademais, a relação do piano com uma tal centralidade se limita ao fato de que ele, à maneira de uma re-harmonização, se concilia com um material melódico que fora já, no início da peça, exposto em tal tonalidade.

Ex. 87: *estrada esquecida*...: fragmento correspondente ao primeiro e segundo sistemas da p. 5 do *intermezzo I*. O trecho esfumado na parte original de piano não deve ser executado.

Creio que, em termos do que foi proposto neste trabalho, o que mais interessa em passagens tais como a acima reproduzida, como as *cadências deceptivas* – ou espécies de – dos finais do Ex. 80 e 85, ou como a manutenção do piano *solo*, ao final de *estrada esquecida*..., é que, em todos esses casos, a funcionalidade expressa parece ser, mais do que aquela específica que eu vim a identificar, aquela que, tendo sido entendida como ‘*latente*’ no original, preserva a própria qualidade de latente. De fato, entendo que todas essas passagens e mesmo aquelas que mantive intocadas (como, e. g., no Ex. 88, abaixo) interagem, de algum modo, com as centralidades locais e a estruturação funcional em maior escala que, por meio da linha de flauta, eu pude trazer à tona: por um lado, frente às passagens mais claramente funcionais, elas respondem de maneira singular e heterogênea, ora absorvendo e estabelecendo novas potenciais relações funcionais, ora assumindo um caráter ‘mais *bemol*’, ou ‘mais *sustenido*’, ‘mais’ ou ‘menos’ ambíguo, ‘mais’ ou ‘menos’ *dissonante* etc.; por outro, por meio delas, algo da específica funcionalidade da obra original, para além do que qualquer sistematização proposta ao longo deste trabalho pudesse abarcar (lembro aqui do “homem do subsolo”), vem a se disseminar por toda a estrutura funcional da nova versão.

Ex. 88: *estrada esquecida...*: fragmento correspondente ao segundo sistema da p. 2.

Em meio a extensa entrevista à revista *Life*, em 1965, Andrew Wyeth disse preferir, em sua obra, “o inverno e o outono, quando se pode sentir a estrutura óssea da paisagem (...). Algo aguarda por sob ela – a história toda não é revelada” (Wyeth *in* Meryman: 1965, p. 110) – e precisamente em seu quadro *Winter 1946*, de 1946, creio encontrar uma das imagens que melhor exemplificam visualmente o trabalho feito em *estrada esquecida...*: no quadro, a fisionomia quase escultural de seu protagonista (em paradoxal movimento) e os mourões, suas sombras, a neve por derreter e os arbustos, no canto superior esquerdo, distribuem por toda a obra tridimensionalidade e perspectiva. Por um lado, a ampla textura (o quadro tem cerca de 122cm de largura, por 80cm de altura) de pinceladas esverdeadas e alaranjadas que predomina na obra absorve à sua própria maneira esse senso de profundidade e; por outro, a imediatez pictórica dessa textura confere algo de singular e fantasioso à construção perspéctica do quadro, como um todo.

Apontamentos

Concluo e defendo o presente trabalho em um momento de profunda crise institucional em nosso país: em nível nacional, soma-se a um já fragilizado regime de representação democrática um processo eleitoral notavelmente marcado por violência, intolerância e por ameaças mais ou menos explícitas à própria ordem democrática; nas universidades, a falta de professores e o estreitamento, ao menos momentâneo, da perspectiva profissional dos egressos são alguns dos problemas com que já lidamos – outros acenam desde a linha do horizonte. Se, por um lado, entendo que a produção de conhecimento tenha valor em si, por outro, entendo ser – ao menos de minha parte e nesse específico momento que vivemos – conveniente que se faça um esforço por apontar os caminhos pelos quais uma pesquisa como esta – a princípio hermética e, creio, de difícil leitura – possa vir a estender-se para além dos círculos acadêmicos.

Assim, afora os potenciais desdobramentos artísticos – sobretudo em direção ao diálogo composicional, tal como exemplificado acima, com o *intermezzo I* de Silvio Ferraz, mas também realizado, ao longo desta pesquisa, sobre a peça *Pato no Tucupi* (2015), de Claudia Caldeira, ou sobre a *terceira leitura* (2015-7), de Max Packer – e acadêmicos – caberia talvez investigar pelos critérios propostos neste trabalho a tonalidade em obras de compositores como Pousseur ou Dallapiccola?; caberia aprofundar uma investigação sobre o potencial analítico de uma intromissão composicional sobre uma obra anterior²⁸, tal como o fiz no Op. 11, nº 1, ou no Op. 19, nº 6 de Schoenberg, a fim de trazer à tona funcionalidades latentes em tais obras? –, vejo algumas possíveis contribuições deste trabalho ao próprio ensino de música.

Primeiramente, entendo que a possível conciliação, defendida neste trabalho, entre a tonalidade funcional e virtualmente quaisquer outras abordagens a um material harmônico temperado favoreça tanto que, (a) no ensino de composição, a tonalidade funcional possa ser entendida antes como uma potência criativa – passível de se somar e conjugar à enorme diversidade de ideias composicionais que o aluno possa vir a ter – do que como uma morfologia limitadora; como que, (b) inversamente, em aulas de harmonia o professor possa valorizar uma dimensão criativa de tal estudo e abrir espaço para que os alunos proponham e experimentem abordagens heterodoxas à própria harmonia funcional, compreendendo e objetivando à classe como tais abordagens, por mais que se *desviem* dos padrões de uma tonalidade sistematizada, hão de ter implicações singulares e especificáveis nas relações funcionais estabelecidas nos contextos em que se apresentem. Em especial, lecionando em um curso de licenciatura, vejo como uma tal abertura à participação criativa dos alunos no estudo de harmonia há de propiciar que, eles mesmos, como

28 Também a tese *Dobra, redobra, desdobra: comentário e abertura composicional de obras musicais*, de Max Packer (2018), escrita concomitantemente a esta e em contínuo e intenso diálogo, parece apontar para uma tal investigação ulterior.

futuros professores em Ensino Básico, saibam valorizar, afetiva- e tecnicamente, as mais diversas ideias que seus próprios alunos possam vir a apresentar.

Em segundo lugar, a exemplo do dueto de violas reproduzido na p. 160 deste trabalho, assumo como projeto composicional e de pesquisa, em sucessão a esta tese, o de escrever, em parceria com professores de instrumentos, cadernos de estudos técnicos para distintos instrumentos em forma de duetos professor-aluno, em que a parte de aluno possa se concentrar em isolar os fundamentos técnicos a serem exercitados, enquanto a parte de professor é concebida de modo a oferecer a cada dueto um projeto formal global e funcional, que confira maior sentido harmônico ao que poderia ser, a princípio, um exercício insípido. Creio que uma tal iniciativa possa contribuir para tornar o estudo de um dado instrumento mais prazeroso e mais integrado a uma diversidade de outros aspectos da música – a interação com um segundo instrumento e instrumentista, a apreciação de sua organização formal, de nuances afetivas etc. – que não apenas sua dimensão motora.

Finalmente – e talvez aqui soe antes a voz do príncipe Míchkin, em êxtase, do que aquela do homem do subsolo –, se pudemos conciliar – e, de fato, se no próprio repertório tão frequentemente se conciliaram – não apenas *acordes* e *Tonarten* distantes entre si, mas mesmo lógicas que talvez um dia se tivessem mutuamente estranhado; e se, hoje, mais do que segmentos sociais claramente delineados, ou interesses pessoais objetiváveis, o desacordo parece habitar já entre formas de vida; então, quem sabe, não tenhamos em uma compreensão de nossa tradição harmônica como movida e nutrida pelo esforço sisifeano de se *compor* com *dissonâncias* mais e mais profundas, mais e mais estruturais, um modelo, ou ao menos uma perspectiva, para alguma conciliação onde não há entendimento?

Partituras anexas

de mariposas e tenres
(sonata no Mekong)

Allegro

simile

rit.

harm. XII

l.v.

mp

p

(l.v.)

a tempo

(mp)

rit.

harm. XII

molto rit.

raguendo

harm. XII

rall.

mp

a tempo

p

mp

palimpsesto a Calder
sobre o Op. 31 de Schoenberg

molto moderato (♩=88)

arco (sempre)

vlc.
vla.

arco

pizz. (l.v.)

gt.

8

vlc.
vla.

arco

pizz. (l.v.)

gt.

8

hp.

Handwritten musical score for a chamber ensemble, featuring Violin (vln.), Viola (vcl.), Guitar (gt.), and Harp (hp.). The score is divided into two systems, separated by a double bar line.

First System:

- vln.:** Violin part, starting with a melodic line. Includes markings: *arco*, *(arco sempre)*, *pizz. (l.v.)*, and *arco*.
- vcl.:** Viola part, featuring a melodic line with a *II* marking.
- gt.:** Guitar part, featuring a melodic line with a *II* marking.
- hp.:** Harp part, featuring a melodic line with a *(l.v.)* marking.

Second System:

- vln. con (sord.):** Violin part, starting with a melodic line. Includes markings: *(vln.)*, *arco*, *pizz. m.c. (l.v.)*, and *(vln.)*.
- vcl.:** Viola part, featuring a melodic line with a *(l.v.)* marking.
- gt.:** Guitar part, featuring a melodic line with a *(l.v.)* marking.
- hp.:** Harp part, featuring a melodic line with a *(l.v.)* marking.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The page number **2** is visible at the bottom center.

Handwritten musical score for Violin I (vln.), Violin II (vln.), Viola (vcl.), and Harp (hp.). The score is written on four staves. The first staff (vln.) contains handwritten notes and a 7-measure rest. The second staff (vln.) contains handwritten notes. The third staff (vcl.) contains handwritten notes. The fourth staff (hp.) contains handwritten notes. The score is written in a system with four staves. The first staff (vln.) contains handwritten notes and a 7-measure rest. The second staff (vln.) contains handwritten notes. The third staff (vcl.) contains handwritten notes. The fourth staff (hp.) contains handwritten notes. The score is written in a system with four staves. The first staff (vln.) contains handwritten notes and a 7-measure rest. The second staff (vln.) contains handwritten notes. The third staff (vcl.) contains handwritten notes. The fourth staff (hp.) contains handwritten notes.

(...) estrada esquecida, nos vales, um vao (...)
sobre o intermezzo I de Silvio Ferraz

Handwritten musical score for piano, titled "(...) estrada esquecida, nos vales, um vao (...)" and "sobre o intermezzo I de Silvio Ferraz". The score is written on two systems of staves. The first system includes a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The tempo is marked "♩ = 44 time, drunk". The dynamics range from "pp" (pianissimo) to "mp" (mezzo-piano). The second system continues the piece with similar notation and dynamics. The score is marked with a large "1" at the bottom left.

Handwritten musical score on a page with six staves. The notation is written in ink and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The first staff contains a series of notes, some of which are grouped by a slur. Below the first staff, there is a section of music marked with *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo). This section includes a large, ornate flourish or ornament. To the right of this section, there is a section marked with *f* (forte) and *pp* (pianissimo), followed by a section marked with *p* (piano).

The second staff contains a series of notes, some of which are grouped by a slur. The third staff contains a series of notes, some of which are grouped by a slur. The fourth staff contains a series of notes, some of which are grouped by a slur. The fifth staff contains a series of notes, some of which are grouped by a slur. The sixth staff contains a series of notes, some of which are grouped by a slur.

16

First system of musical notation, featuring a piano (p) and a string section. The piano part has a melodic line with a trill and a string section with a tremolo. The system is marked with a 'p' and a 'trill'.

Second system of musical notation, featuring a piano (p) and a string section. The piano part has a melodic line with a trill and a string section with a tremolo. The system is marked with a 'p' and a 'trill'.

Third system of musical notation, featuring a piano (p) and a string section. The piano part has a melodic line with a trill and a string section with a tremolo. The system is marked with a 'p' and a 'trill'.

5

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Luciano Berio. The score is written on ten staves, with the first five staves on the left and the last five on the right. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include "ritenuto poco a poco...", "(mp) cresc.", "mp", "f", "simile", "pp", and "ppp". The tempo is marked "♩ = 60". The score is for a piano and is in the key of D major (indicated by two sharps). The piece is in 4/4 time. The notation is a mix of standard musical notation and Berio's characteristic graphic notation, including some unusual note heads and stems. The score is handwritten on a piece of paper that has been folded in half, with the right side of the score appearing on the left page of the image.

Handwritten musical score for the opera *L'Espresso* by Giuseppe Verdi. The score is written on ten staves, with the first five staves for the vocal line and the last five for the piano accompaniment. The music is in 3/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like "pp" and "p". The score is partially obscured by a large, light-colored rectangular area in the center.

Handwritten musical score on two staves. The top staff contains a complex melodic line with many slurs, ties, and dynamic markings like 'p' and 'pp'. The bottom staff contains a more rhythmic accompaniment with block chords and some melodic fragments. The notation is dense and appears to be a working draft or a composer's sketch.

Handwritten musical score on two systems of staves. The left system contains complex musical notation with various notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'pp'. The right system continues the notation with a tempo marking 'senza misura... ad lib' and a 'pp' marking. The score is written in a cursive, handwritten style.

tempo primo ♩ = 44

pp

2da III

pp

2da

2da

1. S.

The image shows a musical score for piano and voice on page 10. The score is written on multiple staves. The piano part includes a section marked 'tempo primo ♩ = 44' and 'pp' (pianissimo). The voice part includes a section marked '2da III' and 'pp'. The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs. The page number '10' is centered at the top.

Referências

- ADLER, G. *Richard Wagner: Vorlesungen gehalten na der Universität zu Wien*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904.
- ADORNO, T. *Berg: O Mestre da Transição Mínima*. Trad. Mario Videira. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- AROM, S. "Time Structure in the Music of Central Africa: Periodicity, Meter, Rhythm and Polyrhythmics". In: *Leonardo*, No 22, Vol. 1, pp. 91-99. Cambridge: The MIT Press, 1989.
- BAILEY, R. (ed.). *Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*. New York: W. W. Norton & Company, 1985.
- BARSKY, V. *Chromaticism*. New York: Routledge, 1996.
- BERG, A. *Écrits*. Paris: Bourgois, 1985.
- BERGER, K. *Musica Ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- BOULIANE, D. "Six Études pour piano de György Ligeti". In: *Contrechamps*, Vol. 12-13. Lausanne: L'Age d'Homme, 1990.
- BUKOFZER, M. *Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company, 1975.
- CHAFE, E. *Monteverdi's Tonal Language*. New York: Schirmer Books, 1992.
- CONE, E. "Analysis Today". In: LANG, P (ed.). *Problems of Modern Music*, pp. 34-50. New York: W. W. Norton & Company, 1962.
- DAHLHAUS, C. *Schoenberg and the New Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- _____. *La Tonalité Harmonique: Étude des origines*. Liège: Mardaga, 1993.
- _____. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- DE VOTO, M. "The Strategic Half-Diminished Seventh Chord and the Emblematic Tristan Chord: A Survey from Beethoven to Berg". In: *International Journal of Musicology*, Vol. 4, pp. 139-153. Bern: Peter Lang International Academic Publishers, 1995.
- DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DOSTOIÉVSKI, F. *Memórias do Subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009.
- DUDEQUE, N. *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2005.
- DUNSBY, J.; WHITTALL, A. *Análise Musical na Teoria e na Prática*. Trad. Norton Dudeque. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

FÉTIS, F. *Esquisse de l'histoire de l'harmonie considérée comme art et comme science systématique*. Paris: Bourgoigne & Martinet, 1840.

_____. *Traité Complet de la Théorie et de la Pratique de l'Harmonie*. Paris: G. Brandus et S. Dufour, 1867.

HILL, C. "That Wagner-Tristan Chord". In: *The Music Review*, Vol. 45, pp. 7–10, 1984.

JUDD, C. *Tonal Structures in Early Music*. New York: Routledge, 1998.

KOPP, D. *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

KURTH, E. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*. Berlin: Max Hesses Verlag, 1920.

LEIBOWITZ, R. *Introduction à la Musique de Douze Sons*. Paris: L'Arche, 1949.

_____. *Schoenberg and His School*. New York: Da Capo Press, 1975.

LEICHTENTRITT, H. *Musical Form*. Cambridge: Harvard University Press, 1951.

LESTER, J. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

LIGETI, G. "Ma position comme compositeur aujourd'hui". In: *Contrechamps*, Vol. 12-13. Lausanne: l'Âge d'Homme, 1990.

LOWINSKY, E. *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*. Berkeley: University of California Press, 1961.

MARTIN, N. "The Tristan Chord Resolved". In: *Intersections*, Vol. 28, No. 2. Toronto: Canadian University Music Society, 2008.

MATTHESON, J. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Herold, 1739.

MERYMAN, R. "Andre Wyeth: An Interview by Richard Meryman". In: *Life Magazine*, May 14, 1965, pp. 92-122.

MOTTE, D. *Harmonielehre*. München: Bärenreiter, 2011.

OGDON, W. "How Tonality Functions in Schoenberg's Opus 11, Number 1". In: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, V: No.2 (pp. 169-181). Los Angeles: University of Southern California, 1981.

PACKER, M. *Dobra, redobra, desdobra: comentário e abertura composicional de obras musicais*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018.

PERLE, G. *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. Berkeley: University of California Press, 1991.

PHIPPS, G. "Comprehending Twelve-Tone Music: 'As an Extension of the Primary Musical Language of Tonality'". In: *College Music Symposium, Vol. 24, No. 2*, pp. 35-54. Missoula: College Music Society, 1984.

POUSSEUR, H. *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. Trad. Flo Menezes e Mauricio Oliveira Santos. Ed. Flo Menezes. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

RAMEAU, J. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris: Ballard, 1722.

_____. *Nouveau système de musique théorique*. Paris: Ballard, 1726.

RÉTI, R. *Tonality in Modern Music*. New York: Collier Books, 1962.

RIEMANN, H. *Dictionary of Music*. London: Augener & Co., 1896.

_____. *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den Tonalen Funktionen der Akkorde*. London: Augener & Co. [1893].

_____. *Harmony Simplified or the Theory of the Tonal Functions of Chords*. London: Augener Ltd., ca. 1895.

_____. *Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre (Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz)*. Berlin: Max Hesses Verlag, 1920.

_____. *The Nature of Harmony*. Philadelphia: Theo. Presser, 1886.

ROSEN, C. *Arnold Schoenberg*. New York: The Viking Press, 1975.

_____. *Sonata Forms*. New York: W. W. Norton & Company, 1980.

_____. *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

_____. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton & Company, 1997.

ROSS, A. "Strauss's place in the twentieth century". In: YOUMANS, C. (ed.). *The Cambridge Companion to Richard Strauss*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

SABBAGH, P. *The Development of Harmony in Scriabin's Works*. Irvine: Universal-Publishers, 2001.

SAMS, E. *The Songs of Hugo Wolf*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

SCHOENBERG, A. *Harmonielehre*. Wien: Universal-Edition, 1922.

_____. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

_____. "Problems of Harmony". In: *Modern Music: A Quarterly Review. number 4*, pp. 167-187. New York: The League of Composers, 1934.

_____. *Structural Functions of Harmony*. London: Faber & Faber, 1954.

- _____. *Funções Estruturais da Harmonia*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.
- _____. “The Orchestral Variations, Op. 31: A Radio Talk”. In: *The Score*, pp. 27-40. London: W. Glock, 1960.
- _____. *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Frankfurt: S. Fischer, 1976.
- _____. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950
- _____. *Style and Idea*. London: Faber & Faber, 1975.
- _____. *Preliminary Exercises in Counterpoint*. New York: St. Martin’s Press, 1963.
- STEINBRON, M. *Polyfocal Structures in Franz Schubert’s Lieder*. Baton Rouge: Louisiana State University, 2011.
- STRAUS, J. *Introduction to Post-Tonal Theory*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2005.
- TENNEY, J. *A History of ‘Consonance’ and ‘Dissonance’*. New York: Excelsior Music Publishing Co., 1988.
- WASON, R. *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*. Rochester: University of Rochester Press, 1995.
- WEBERN, A. *Der Weg zur Neuen Musik*. Wien: Universal Edition, 1960.
- _____. *The Path to the New Music*. Pennsylvania: Theodore Presser Co., 1963.
- WHITTALL, A. “Tonality and the Emancipated Dissonance: Schoenberg and Stravinsky”. In: DUNSBY, J. (ed.). *Models of Musical Analysis: Early Twentieth-Century Music*, pp. 1-19. Oxford: Blackwell, 1993.