

Apresentação de uma reforma simbólica para a análise harmônica funcional do repertório tonal

Marcus Alessi Bittencourt

Departamento de Música, Universidade Estadual de Maringá
mabittencourt@uem.br

Palavras-Chave

Análise Musical; Harmonia Funcional; Estruturação Musical; Harmonia Tonal.

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo antecipar ao público acadêmico em geral a nomenclatura e simbologia funcional analítica que venho desenvolvendo como ferramenta para a análise estrutural harmônica da música tonal, em especial da música cromática da segunda metade do século XIX. A simbologia aqui proposta é fundamentada em pesquisas sobre a história da teoria e da análise musicais, em especial sobre o pensamento e os conceitos desenvolvidos por teóricos do século XIX.

ABSTRACT

This paper has the goal of anticipating to the academic public in general the functional analytical nomenclature and symbology I have been developing as a tool for the structural harmonic analysis of tonal music, specially the chromatic music of the second half of the 19th century. The proposed symbology is based on research regarding the history of music theory and music analysis, mainly regarding the thoughts and concepts developed by 19th century theorists. TITLE: Presentation of a symbological reform for the functional harmonic analysis of the tonal repertoire. KEYWORDS: Music Analysis; Functional Harmony; Music Structure; Tonal Harmony.

I. INTRODUÇÃO

Por mais de vinte anos tenho procurado compreender tecnicamente a lógica interna do sistema tonal tradicional. Desapontado com os métodos analíticos e instrucionais comumente lecionados nas universidades e conservatórios tanto nacionais como estrangeiros, dediquei-me à pesquisa de uma forma eficiente de grafar, de uma maneira sintética, clara e pedagógica, a coerência construtiva dos repertórios tonais, em especial os da segunda metade do século XIX. Minha metodologia analítica, cuja explicação completa foge ao escopo deste artigo, apoia-se na simbologia analítica aqui apresentada como ferramental básico do processo de formalização e sumarização do entendimento e mapeamento analíticos da música presente nos textos de época. Além disso, esta simbologia serve de excelente meio de comunicação e repasse pedagógico dos conceitos da Harmonia Tonal. O meu método analítico, junto com sua simbologia descritiva, é fundamentado em estudos e interpretações minhas de textos teóricos históricos desde Zarlino, Vicentino e Galilei até escritos do século XX. Dado o meu interesse principal no repertório Romântico tardio, minhas fontes mais importantes são, quer de forma direta ou quer mediados por musicólogos atuais, textos do século XIX e início do século XX de autores como Gottfried Weber (1779-1839), Moritz Hauptmann (1792-1868), François-Joseph Fétis (1784-1871), Arthur von Oettingen (1836-1920), Carl Friedrich Weitzmann (1808-1880), Rudolf Louis (1870-1914), Ludwig Thuille (1861-1907), Sigfrid

Karg-Elert (1877-1933), Arnold Schoenberg (1874-1951) e, em especial, Hugo Riemann (1849-1919). Foram guias constantes em meus estudos os trabalhos de Riemann, musicólogo considerado como um dos mais importantes teóricos e pensadores musicais do século XIX (ver Rehding 2003) e criador original da disciplina que hoje chamamos de Harmonia Funcional. Também foram examinados os trabalhos atuais dos teóricos norte-americanos ditos Neo-Riemannianos tais como David Lewin (1982), Richard Cohn (1998), Daniel Harrison (1994) e Alexander Rehding (2003). Apesar de minha forte atitude revisionista, esforcei-me para embasar minha simbologia nas nomenclaturas tradicionais acadêmicas da Harmonia Funcional encontradas nos trabalhos teóricos modernos.

II. A PREFERÊNCIA PELA HARMONIA FUNCIONAL

Apesar das realizações e da importância histórica e musicológica da teoria da Harmonia de Graus, a teoria da Harmonia Funcional sempre me pareceu muito mais ágil, direta e competente para explicar a lógica dos encadeamentos tonais clássico-românticos. No entanto, concluí no decorrer de minhas pesquisas que da maneira como ela é proposta e praticada em livros como os de Koellreuter (1980), Cyro Brisolla (1979), Diether de La Motte (1976), Dirk Haagmans (1916) e Zula e Marilena de Oliveira (1978), a Harmonia Funcional não se presta muito bem à tarefa de revelar com precisão e clareza os caminhos harmônicos principalmente do Romantismo tardio. Isto não é de surpreender considerando-se a complexidade de tal repertório e as camadas de revisões e simplificações agudas dos conceitos funcionais originais Riemannianos presentes naqueles textos mencionados. Por isso, fui gradualmente compelido durante meus estudos analíticos a retornar às fontes originais do século XIX e início do século XX, recompondo e retrabalhando as idéias da funcionalidade das harmonias e da lógica dos encadeamentos harmônicos. Esta tarefa incluiu a reconsideração de diversas idéias ostracizadas no século XX como por exemplo o dualismo harmônico maior-menor. Estas pesquisas foram realizadas principalmente a partir dos trabalhos e idéias originais de Riemann, o que significou para mim uma necessidade importante de reverter parte do trabalho revisionista dos conceitos da Harmonia Funcional realizado por autores como Hermann Grabner (1944) e seus alunos Hugo Distler (1940) e Wilhelm Mäler (1931), cujos trabalhos formam o embasamento teórico das modalidades de Harmonia Funcional hoje ensinadas nas universidades e conservatórios mundiais (ver Mickelsen, 1977 e Rehding, 2003).

III. CARACTERÍSTICAS BÁSICAS DA SIMBOLOGIA ANALÍTICA

A simbologia harmônica analítica aqui apresentada foi concebida em atendimento a uma série de requisitos e necessidades traçados pela minha metodologia analítica. Estas necessidades refletiram-se na formulação das oito características simbológicas básicas explicadas a seguir. Primeiro, a notação deve ser o mais limpa possível, sem tentar veicular um excesso desnecessário de informações. Segundo, ela precisa revelar em si mesma e de forma clara os resultados e conclusões de um trabalho de análise, revelando sobretudo a lógica do uso das harmonias nos contextos específicos do texto musical. Isso significa que a simbologia não deve configurar-se um tipo de taquigrafia musical, uma simples redução daquilo que se lê efetivamente no texto musical. A notação analítica deve sim ser a formalização de um entendimento da ação contextual de uma harmonia, servindo não para rotulá-la mas para explicar seu comportamento. No entanto, a simbologia nunca pode ser ambígua: para cada nomenclatura deve corresponder uma e somente uma estrutura harmônica. Terceiro, a notação deve ser razoavelmente compatível com as simbologias em uso da Harmonia Funcional moderna. No entanto, como ponho em questão ou reinterpreto diversas posições teóricas usuais acadêmicas, obviamente existirão diferenças marcantes em alguns quesitos. Também deve haver um método preciso de conversão da minha simbologia à da Harmonia de Graus, que serve atualmente como uma espécie de língua franca entre os teóricos mundiais. Isso permite que o uso de minha nomenclatura não sirva para alienar seu usuário do resto do mundo mas sim para subsidiar uma melhor compreensão dos contextos musicais, o que certamente terá consequências significativas na formulação de um novo enquadramento e formatação de uso da simbologia da Harmonia de Graus. Quarto, a notação deve revelar entidades harmônicas abstraídas segundo princípios universais, básicos e não segundo seus particulares históricos de uso. Desta maneira, evitamos situações inconvenientes como as múltiplas nomenclaturas utilizadas para certas harmonias em De La Motte (1976), procedimento que, apesar de possuir inegável valor historiográfico, apenas serve para obscurecer o entendimento de um fenômeno harmônico universal, escondendo-o sob as peles de particulares históricos. Quinto, a notação deve propor uma posição teórica definida sobre a notória questão da correspondência entre função e grau. Em Riemann, esta questão é colocada de forma deliberadamente contraditória à sua teoria dualista devido ao respeito que tinha com o uso de terminologias históricas (ver Rehding, 2003). Na minha metodologia analítica, as funções harmônicas são circunscritas não exatamente a graus específicos das escalas mas sim às tarefas lógicas de coerência harmônica, tais como explanadas por Riemann (ver Mooney, 2000). A consequência desta posição tomada foi a adição revisada de elementos do dualismo Riemanniano nas nomenclaturas. Sexto, a simbologia deve, em consequência ao mencionado acima e de maneira muito ponderada, procurar recobrar conceitos do dualismo harmônico oitocentista. Este será assim reforjado como uma dualidade de polaridades entre campos harmônicos. Isto implicou em uma preferência pela nomenclatura de Grabner em detrimento da de Mäler pois, apesar de serem ambas monistas, a primeira é muito mais próxima da notação original dualista de Riemann. Já a segunda, monista ao

extremo, não utiliza sinais específicos para indicação de modalidade, apenas variações de caixa das letras básicas. Esta característica, a meu ver, causa uma série de inconveniências por dificultar a visualização de operações de empréstimo modal. Sétimo, a notação deve refletir uma redefinição teórica do conceito de cromatismo, separando os conceitos de cromatismo real e empréstimo modal. Na análise do tonalismo expandido, convenci-me da importância de uma separação teórica entre o cromático relativo a operações de empréstimo modal, que chamo de "cromatismo ilusório", e o que chamo de "cromatismo real", que seria o cromático relativo a operações, sem participação de ações de empréstimo modal, de criação artificial de notas sensíveis individuais. Oitavo, a nomenclatura utilizada não deve visar a indicação de uma estrutura harmônica sozinha. Antes de mais nada, ela visa grafar o esquema básico de polarizações e de condução natural de vozes da estrutura, localizando sua posição lógica contextual dentro do discurso. Sublinha-se aqui o reconhecimento de que o esquema básico de condução natural de vozes é o que afinal dá asas às funções harmônicas.

IV. DESCRIÇÃO DA SIMBOLOGIA ANALÍTICA

A. Observações iniciais

A minha simbologia analítica teve como ponto de partida a teoria funcional simplificada proposta nos textos de Brisolla (1979) e Koellreuter (1980), ambos derivados das revisões de Grabner. A revisão de nomenclatura proposta por Mäler, cuja influência pode ser observada em De La Motte (1976), Oliveira (1978) e Menezes (2002), foi rejeitada por completo por não permitir a visualização clara de uma mudança de modalidade como sendo uma mudança de polaridade. A partir deste ponto, o processo de recriação da simbologia funcional baseou-se nas leituras de textos teóricos de autores do século XIX, em especial os trabalhos do próprio Riemann, e em observações analíticas minhas de repertório de época que serviram de campo de experimentação metodológica. A conclusão deste processo é a simbologia que apresentarei a seguir. Os símbolos foram planejados para serem lidos sempre de uma forma idêntica, evitando dúvidas de interpretação e ambiguidades, e seus componentes são classificáveis em três grupos básicos: letras, sinais e números. Como regra, primeiramente deve-se ler apenas as letras e sinais a elas associados, sempre em colunas verticais seguindo os sentidos de baixo para cima e da direita para a esquerda. Após isto, lêem-se os números e seus sinais.

B. Letras

Fiel à tradição funcional Riemanniana (ver Riemann 1893), continuo a adotar as letras T, S e D, sempre maiúsculas, para designar as funções principais de Tônica, Subdominante e Dominante, respectivamente. Estas letras podem ser utilizadas sozinhas ou combinadas com as letras "r" (substituto relativo) e "a" (substituto anti-relativo), sempre minúsculas, que são colocadas à direita inferior das letras maiúsculas das funções principais. Estas letras menores servem para designar os dois tipos básicos de falsa-consonância (*Scheinkonzonanz*) que podem servir como harmonias substitutivas às principais, como mostram os exemplos da figura 1a. Estas são, respectivamente, os substitutos relativos (*Paralleklänge*), notados anteriormente

a) $T = \text{Dó Menor}$ b)

c)

Bittencourt:	$^{\circ}T_a$	$^{\circ}T$	$^{\circ}T_r$	$+T$	$+T_a$	$+T_{a+}$
Riemann:	Ψ	$^{\circ}T$	$^{\circ}T_p$	T^+	Ψ	Ψ^v
Mähler:	tG	t	tP	T	T_g	TG
Grabner:	$^{\circ}T_g$	$^{\circ}T$	$^{\circ}T_p$	$+T$	$+T_g$	$+T_{g^3<}$

Figura 1. Exemplos do uso simbólico de letras e comparação de nomenclaturas históricas.

com um "p" tanto em Riemann como em Grabner e com um "r" nos textos brasileiros, e os substitutos de sensível (*Leittonwechselklänge*), notados anteriormente em Riemann com um < (em maior) ou > (em menor) passados através das letras principais. Estes últimos são também conhecidos como substitutos anti-relativos ou contra-relativos (*Gegenparallelklänge*) na revisão de Grabner (ver Mickelsen, 1977), e são notados com um "g" nos textos alemães e com um "a" nos textos brasileiros. A figura 1c mostra uma pequena comparação entre as diferentes grafias históricas. Também mantive as notações especiais Riemannianas de duplo D e duplo S para as harmonias de dominante-da-dominante e subdominante-da-subdominante, respectivamente (ver fig. 1b).

Para corrigir o problema relativo à associação da função de uma harmonia não com um grau da escala exatamente mas sim com uma etapa dialética da lógica dos encadeamentos harmônicos, foi necessário o acoplamento de um elemento dualista neste ponto da simbologia acrescentando-se as versões especulares das letras D e S (ver figuras 2a e 2b) para denotar, respectivamente, a Dominante inversa (também conhecida como Regnante na terminologia de Oettingen [1866], representada pela harmonia de iv, sempre como tríade menor) e a Subdominante Inversa (a Supra-Regnante de Oettingen, representada pela harmonia de v). A idéia do uso de letras invertidas é de certo modo inspirada na simbologia de Karg-Elert (ver Mickelsen 1977).

a) $T = \text{Fá\# Menor}$ b)

Figura 2. Exemplos da nomenclatura para regnantes e supra-regnantes.

C. Sinais agregados às letras e números da nomenclatura

Alguns dos sinais propostos são agregados às letras e números da nomenclatura em diversas ocasiões e contextos para indicar polaridades modais ($^{\circ}$ e $+$), alterações cromáticas reais (< e >), omissão de membros estruturais da harmonia (\emptyset), relação de substituto antípoda (ψ), região ou tonalidade (---), origem emprestada de campo harmônico (parênteses) e inversão lógica intervalar dualista (\downarrow). A primeira marcação que veremos, o solidus invertido, é um corte através da letra maiúscula principal da função (ver fig. 3a). Esta marcação denota a omissão da fundamental da estrutura harmônica, se a letra estiver cortada apenas uma vez, e omissão tanto da fundamental como da terça, se a letra for cortada

paralelamente duas vezes. Trata-se de uma marcação original de Riemann e nos livros tradicionais é normalmente desenhada de forma invertida à minha versão: /. Por escolha cosmética, eu preferi o outro sentido para evitar eventuais colisões com números postos à direita e em cima. Esta notação serve basicamente para notar subconjuntos de tétrades e pântades de dominante, uma noção de derivação bem antiga que já aparecia nas obras teóricas de Heinrich Christoph Koch (1749-1816) (ver Riemann 1898). Os sinais < e >, utilizados também por Riemann, servem para indicar alteração cromática do tipo real descrito anteriormente e são colocados à direita de um número denotando respectivamente ampliação e diminuição cromática de seus intervalos. Estes sinais são utilizados principalmente em relação ao levantamento ou rebaixamento cromático da quinta da harmonia de dominante (ver figura 3f). Em alguns casos extremamente raros, é possível também estender a possibilidade de cromatismo real para a sétima de dominante. Os próximos dois sinais, $^{\circ}$ e $+$, servem para indicar empréstimo de elementos do campo harmônico de polaridade inversa, ou seja, da região paralela modal. Estes sinais devem ser lidos respectivamente como "paralela menor" e "paralela maior". É importante notar que estes mesmos sinais são também utilizados na Harmonia por Graus com o significado bastante diferente de diminuto e aumentado, respectivamente. Historicamente, o sinal $^{\circ}$ já era usado para denotar diminuto desde a simbologia proposta por Gottfried Weber (1821). Já o sinal $+$, este foi adicionado por Friedrich Richter em 1853 (ver Riemann 1898). Segundo Riemann, Oettingen foi o responsável pela associação destes mesmos sinais com os significados de menor e maior. Desde Riemann os sinais $^{\circ}$ e $+$ têm sido adotados pela Harmonia Funcional com o significado de menor e maior e continuam perpetuados pela sua vertente Grabneriana que é o que vemos por exemplo em Koellreuter (1980) e Brisolla (1979). Riemann os usava de forma dualista, com o símbolo de menor à esquerda das letras e o de maior à direita (ver fig. 1c). Em Grabner, Brisolla e Koellreuter, estes sinais são sempre postos à esquerda da letra principal. Algo interessante sobre o uso destes símbolos para menor e maior é que eles mostram de uma maneira visual a modalidade da tríade quase como uma indicação elétrica de polaridades. Em oposição a esta prática, tanto a notação tradicional de Weber via numerais romanos como a notação funcional de Mähler confiam a indicação de modalidade às caixas das letras (ver fig. 1c). De certo modo, esta prática representa iconograficamente um conceito monista de modalidade, com o mundo menor sendo caracterizado como sendo um simples variante do maior. No desenvolvimento de minhas idéias, senti a necessidade de ressuscitar o dualismo do século XIX não como este era pensado originalmente mas sim como uma dialética entre dois campos harmônicos. Este duo é formado pelo campo

T = Dó Maior

a) D^7 D^9 b) Tr^+ Tr c) Ta^o d) D^9 $D^\circ = {}^\circ 2$ e) D_{a^+} $D_r^{\circ 90}$ f) $D^7_{5>}$

Figura 3. Exemplos do uso de sinais agregados às letras e números.

harmônico maior, aqui observado com suas relações específicas de distância e seus fluxos de polaridade, e por sua transformação isométrica por reflexão, ou seja, seu duplo invertido "de cabeça para baixo", que é o campo harmônico menor. Este possui, como decorrência do próprio efeito de reflexão, relações de distância idênticas ao maior porém invertidas e com orientação polar oposta. Em minha simbologia, este retorno dualista significou inicialmente a necessidade de manutenção da maneira Riemanniana de notação, rejeitando a de Mäler. No entanto, enquanto em Oettingen e Riemann estes sinais servem para indicar de maneira individual as polaridades e orientações essencialmente construtivas de uma tríade (de baixo para cima na tríade maior ou vice-versa, na menor), na minha simbologia os sinais servem para indicar o campo harmônico de origem de uma harmonia, entendido com suas implicações de polaridade. Segundo este raciocínio, os sinais $^\circ$ e $+$ são usados em duas posições diferentes: à esquerda superior da letra principal e à direita da letra principal (ver fig. 3b e 1a). A diferença de significado entre estes casos deve-se às regras de leitura expostas anteriormente. Por exemplo, Tr^+ significa, por extenso e literalmente, "a harmonia paralela maior da substituta relativa da tônica", $^\circ Tr$ significa "a harmonia substituta relativa da tônica da região paralela menor", $^\circ Ta^o$ significa "a harmonia paralela menor da substituta anti-relativa da tônica da região paralela menor" (ver fig. 3b). Para fins de simplificação, podemos omitir os sinais modais das nomenclaturas das harmonias caso a tonalidade principal esteja bem marcada com sua indicação de modalidade no início da análise (ver fig. 1a) ou ainda caso as harmonias pertençam ao âmbito de uma tonalidade bem indicada na análise enquanto região. Uma consequência das regras de sentido de leitura reflete-se na notação das dominantes, que será razoavelmente diferente das notações funcionais usuais. Como uma dominante sempre possui uma nota sensível não importando a modalidade da tonalidade (visto que a harmonia de v , por falta de eficiência polar, não pode operar funcionalmente como dominante) não há diferença entre as harmonias marcadas $+D$ ("harmonia da dominante da região paralela maior", seguindo-se as regras de sentido de leitura descritas anteriormente) e $^\circ D$ ("harmonia de dominante da região paralela menor"), pois em ambas ocasiões estas são tríades maiores, portanto coincidentes. O mesmo ocorre com as Dominantes Inversas (as Regnantes) das paralelas modais, que são sempre menores e portanto sempre coincidentes. A propósito, se quisermos identificar a harmonia de v como uma versão paralela menor da D , indicaremos isto com D° : "harmonia paralela menor da Dominante" (ver fig. 3d). A utilidade mais importante destas coincidências estará na identificação da natureza das nonas de dominante, que nunca serão marcadas com os sinais $<$ e $>$ de alteração cromática. Esta sutileza analítica deve-se à importância em minhas idéias da separação teórica entre

empréstimo harmônico e cromatismo real. Sob esta ótica, a natureza maior ou menor de uma nona de dominante é devida unicamente à modalidade do campo harmônico ao qual a dominante se insere e um eventual empréstimo modal será indicado correspondentemente como configurando uma harmonia importada do campo harmônico de polaridade inversa. Como exemplo, se dentro de uma tonalidade maior fôssemos emprestar a pênade de dominante de seu campo harmônico paralelo menor (que possui naturalmente uma nona menor), indicaríamos esta ocorrência como $^\circ D9$ e não como $D9^o$ ou $D9>$ (ver figuras 3a e 3c). Apenas em casos excepcionais (e ainda com a conotação de inversão de polaridade modal e não de alteração cromática real) iremos indicar a nona maior por 9^+ e a nona menor com 9^o quando houver a necessidade de indicar um empréstimo modal especial para dominantes extraordinárias (ver figura 3e). Uma dominante extraordinária é uma harmonia substitutiva à da dominante principal, construída e efetivamente conectada com a harmonia da tônica segundo procedimentos embasados nos esquemas de condução de vozes das cadências de engano mais típicas. Esta coleção de dominantes acessórias, cuja idéia inspira-se em sugestões feitas por Karl Friedrich Weitzmann em seu *Harmoniesystem* de 1860 (ver Rudd 1992), é de grande importância para o estudo do repertório da segunda metade do século XIX. A figura 4 mostra um inventário básico destas dominantes extraordinárias, que ainda pode ser ampliado variando-se aquelas harmonias pela ação combinada do acréscimo da nona maior ou menor, de alterações cromáticas reais nas quintas e ainda da omissão de fundamentais e terças. Desta maneira proposta, a combinação dos sinais de alteração cromática e de empréstimo modal vem domar a profusão conflitante de sinais utilizados por Riemann e teóricos posteriores para a mesma funcionalidade harmônica, uma complicação desnecessária dada a minha preocupação em observar os fenômenos funcionais em sua universalidade, reduzindo as versões particulares a um modelo único comum de uso. Por exemplo, para indicar um eventual empréstimo da harmonia de I dentro de uma região em modalidade menor, Riemann utiliza em diversas ocasiões as nomenclaturas T^+ (tônica maior), $^\circ T3<$ (tônica menor com levantamento da terça) e $^\circ Tv$ (variante da tônica menor). Na minha nomenclatura, tais particularidades ficam reduzidas simplesmente a $+T$ ("harmonia de tônica da região paralela maior"), uma escolha que reconhece o emprego do empréstimo modal como sendo a fonte universal de todos aqueles contextos particulares. O sinal \downarrow , um atavismo dualista em minha teoria, é rarissimamente utilizado e relaciona-se com a Dominante Inversa, a Regnante. Quando utilizado, é escrito à direita superior da letra principal da função, imediatamente antes dos números indicadores de dissonâncias, significando que os intervalos marcados são para serem calculados descendentemente a partir da quinta da tríade básica (ver figura 2b). Este detalhe representa a

embasado no:

V-vi em maior V-iii em maior V-iii em maior, como 6a aum. V-III em menor V-VI em menor V-VI em menor, como 6a aum.

* também pode encadear com a tônica paralela

Figura 4. Inventário básico das dominantes extraordinárias da região de Dó (maior e menor).

infiltração mais radical em minha metodologia do dualismo Riemanniano e por isso mesmo é muito modestamente utilizado e apenas para fins de demonstração de algumas equivalências funcionais importantes do Tonalismo Expandido. Um exemplo deste tipo de equivalência pode ser visto nas figuras 8c e 8d. Em 8c, a mesma progressão cromática de três harmonias é vista por dois pontos de vista diferentes, um deles utilizando conceitos dualistas. Em 8d, vemos uma explicação dualista de um encadeamento utilizando uma harmonia derivada de um acorde de sexta aumentada. O sinal —, colocado imediatamente acima de uma letra funcional principal, indica que a nomenclatura não se refere a uma harmonia mas sim indica e nomeia uma região tonal, desta maneira incorporando a teoria das regiões de Schoenberg (1954) à Harmonia Funcional (ver figuras 5b e 6). Mais do que simplesmente um expediente para nomear regiões, esta simbologia serve para mapear o posicionamento, as distâncias e o teor do relacionamento entre regiões. Como exemplificação desta idéia, a tabela da figura 6 mostra as indicações de relacionamento entre a região de Dó Maior e todas as outras demais regiões, medidas da maneira mais direta possível. Para notar certos substitutos especiais da função de dominante, há o sinal ψ que serve para indicar a relação especial de substituto antípoda. Por substituto antípoda de uma harmonia entendemos a transposição à distância de trítone desta, em qualquer enharmonização. Este sinal, que é colocado junto do D principal da função à sua direita inferior na mesma posição onde figuraria uma letra minúscula, concretiza finalmente a racionalização e mapeamento da funcionalidade gerada pelas relações de condução de voz das harmonias de sexta aumentada e seus semelhantes (ver fig. 5c). Continuando com a explanação, os sinais de parênteses servem para indicar a origem de um empréstimo entre campos harmônicos. Em Riemann, Grabner, Mäler e nos demais textos brasileiros aqui

referenciados, relações como as de dominantes individuais (ou secundárias) são tradicionalmente indicadas circundando-se a nomenclatura da harmonia com parênteses, ex.: (D), isso se a dominante secundária for imediatamente seguida pela harmonia-alvo a que se refere. Em outros casos, usa-se tradicionalmente a notação $\leftarrow(D)$ quando tal dominante seja precedida pelo seu alvo, e usa-se a notação D[x], quando a harmonia alvo (representada pelo x) não se encontra imediatamente presente. Como comentário, faço notar que a existência destes últimos casos é contestada pelas minhas teorias onde é impedida a interpretação de uma harmonia como sendo uma dominante secundária se seu alvo imediatamente não a seguir quer direta ou indiretamente via uma harmonia relacionada substituta. Isto posto, para minha notação escolhi a notação do tipo D[x] como uma maneira geral e única de indicação. Contudo, reloquei a parte [x] embaixo da letra funcional e substituí os colchetes pelos parênteses, que assim passam a denotar a indicação do campo harmônico (ou seja, a região) de origem de um empréstimo harmônico. Desta maneira, todo tipo de empréstimo entre campos harmônicos será notado com a nomenclatura da função da harmonia por sobre uma outra nomenclatura entre parênteses denotando a região de origem da harmonia. Como a notação entre parênteses sempre indica uma região, não há necessidade de acrescentar à nomenclatura o sinal — (ver fig. 5a). Esta maneira de notação também é bastante útil para indicar relacionamentos modulatórios entre regiões (ver fig. 5b). Em casos onde ocorre uma longa corrente de dominantes individuais, viajando pelo ciclo de quintas de dominante a dominante, pode-se usar o símbolo \downarrow para simplificar a visualização da notação das regiões envolvidas. Neste caso, coloca-se a seta dentro do parênteses substituindo a notação da região de origem da dominante, indicando que o alvo da dominante secundária se refere à próxima harmonia. Completando esta seção, o sinal \cong , colocado acima da letra funcional principal, indica que a harmonia em questão opera

a) $\frac{D}{(Sr)}$ = empréstimo da harmonia de V do campo harmônico da região da subdominante relativa

b) $\frac{\overline{Tr}}{(D)}$ = região da tônica relativa dentro de uma área centrada na região da dominante da tonalidade principal
Ex: região de Fá# Menor, se T=Ré Maior

c) $\overline{T} = \text{Dó Maior}$
 $\cong \frac{D}{(D_5^9)} = D_\psi$

Figura 5. Exemplos da indicação de empréstimos modais, regiões e substituto antípoda.

	do	re _b	re	mi _b	mi	fa	fa _#	Sol _b	Sol	la _b	la	si _b	si
<i>M</i>	+T̄	°S _a	D̄	°Tr	+T _{a+}	+S̄	D̄ _{a+}	°S _a	D̄	°T _a	+Tr ₊	+S̄	D̄ _{a+}
<i>m</i>	°T̄	°S _a _o	+S _r	°Tr _o	+T _a	°S̄	D̄ _a	°S _a _o	D̄ _o	°T _a _o	+Tr	°S̄	D̄ _a

Figura 6. Tabela de relações entre a tonalidade de Dó Maior e todas as outras demais regiões, medidas da maneira mais direta possível.

a) T = Dó Maior

$D_{r+}^9 \cong D^9 \rightarrow D_{r+}^7 \approx D^7$ $D_{r5}^9 < = D_{5>}^7 \rightarrow D_r^{o7} \approx D^7$

Figura 7. Exemplo do uso dos sinais de relacionamento.

como um equivalente enarmônico da função indicada pela nomenclatura (ver figura 8c).

D. Sinais indicadores de relacionamento entre harmonias

Outros sinais servem para indicar equivalências e identidades entre duas harmonias ou regiões. O sinal = (equivalência diatônica), é utilizado entre duas nomenclaturas para indicar relações funcionais entre pivôs diatônicos e igualdades entre regiões (ver figuras 3d e 5c). O sinal \cong (equivalência enarmônica), já mencionado anteriormente, também é utilizado entre duas nomenclaturas para indicar desta vez relações funcionais entre pivôs enarmônicos e identidades enarmônicas entre regiões (ver fig. 7a). O sinal \approx (semelhança por transformação cromática), é utilizado para indicar relações de parentesco transformacional entre membros de famílias de dominantes extraordinárias (ver figuras 7a e 7b). Duas harmonias possuem parentesco transformacional se alguma variante (com nona, com quinta cromatizada, com omissões de fundamental, etc.) da primeira harmonia for idêntica a alguma variante da segunda, de maneira diatônica ou enarmônica.

E. Números

De maneira semelhante à funcional tradicional, números arábicos são utilizados em diversas posições ao redor das letras principais para indicar informações complementares da harmonia tais como a nota estrutural constante do baixo e a presença de intervalos dissonantes estruturais e semi-estruturais anexados à harmonia. Por dissonâncias estruturais entendemos as dissonâncias essenciais de 7a e 9a de dominante (note-se que quando há 9a, a 7a fica subentendida), as quintas com cromatismo real (indicadas seguidas pelo sinal cromático correspondente) e a sexta-trocada, substituta da quinta de uma tríade perfeita. Todas estas ocorrências devem ser sempre marcadas na nomenclatura (ver fig. 8a). Já as dissonâncias não-estruturais,

que entendemos como sendo aquelas geradas pelo agenciamento de notas não-essenciais tais como notas de passagem, bordaduras, suspensões, retardos, pedais, etc., estas nunca devem ser marcadas na nomenclatura (na minha metodologia analítica estas dissonâncias são identificadas na própria partitura cortando-se com um solidus a cabeça das notas). Em alguns casos contudo, uma nota normalmente considerada não-essencial adquire uma importância maior, quase passando a ter status de nota estrutural. Nestes casos, consideramos a dissonância como sendo do tipo semi-estrutural e a marcamos na nomenclatura em reconhecimento à sua importância, muitas vezes histórica. Incluem-se aqui as sétimas de suspensão (especialmente aquela sobre a harmonia de ii), a 11a e a 13a de dominante (que quando presentes subentendem a presença ao menos imaginária da 7a e da 9a estruturais), a sexta-e-quinta acrescentada (em especial aquela sobre a harmonia de iv ou IV), o seis-quatro apoiatura (especialmente o do tipo cadencial sobre V) e sua resolução em cinco-três (ver fig. 8b). Isto posto, quando colocados na lateral direita da letra principal da harmonia arranjados de maneira vertical de cima para baixo em ordem decrescente, os números servem para indicar os intervalos das dissonâncias estruturais ou semi-estruturais da harmonia, medidos ascendente a partir da fundamental da estrutura. Aqui, a notação é praticada de maneira igual à de Riemann e da maioria de seus revisores. Também como vimos anteriormente, se os números intervalares forem colocados à direita do sinal ↓, os intervalos são para serem medidos descendente a partir da quinta da estrutura (ver fig. 8c). Quando colocados abaixo da letra principal, posicionados um pouco à direita, os números servem para indicar a nota a ser utilizada no baixo, sendo o numeral 1 para a fundamental da estrutura, 3 para a terça, 5 para a quinta, etc., da mesma maneira que Riemann e a maioria de seus revisores praticavam (ver diversas ocorrências destas marcações na fig. 8). Uma vez que a idéia básica das nomenclaturas é a de denotar analiticamente a funcionalidade

The image shows four musical examples (a, b, c, d) on a single staff. Example (a) is in D major (T = Dó Maior) and shows chords with labels: T₃, S₆, D₃⁹, D₇^{5<}, and D₄⁵⁻³. Example (b) shows a chord with label S₆ = Q₇. Example (c) shows a chord with label Q_{5<} and T₃. Example (d) shows chords with labels D_{5<} (Dr), D₃⁹, T₃, and Q₇^{5>}.

Figura 8. Exemplos do uso simbólico de números e outros sinais.

de uma harmonia em seu contexto, a informação sobre a inversão de uma harmonia é em geral de pouco interesse e assim pode ser tranquilamente omitida da nomenclatura. Cabe aqui notar que a identificação da posição inversional de uma harmonia pode ser facilmente lida da própria partitura. Marcar na nomenclatura as inversões é contudo útil em alguns casos onde a inversão possui algum significado especial que se quer relevar na análise e também em casos quando objetivos pedagógicos demandam a precisão de tal informação, como por exemplo na confecção de exercícios pedagógicos de escrita harmônica sugerindo uma linha específica a ser usada no baixo. Visando uma certa simplificação, quando um intervalo dissonante a ser marcado estiver ocorrendo no baixo, é possível omiti-lo de seu local usual deslocando-o para o local de notação de baixos (ver fig. 3f).

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este ferramental analítico e os conceitos teóricos aqui apresentados, atualmente em processo de formalização em um tratado sobre Harmonia e Tonalidade Funcional ainda em preparação, têm se mostrado de considerável utilidade pedagógica em meu trabalho de professor, servindo-me de grande ajuda na explicação da lógica interna do sistema tonal em suas versões clássica e expandida. Por esta razão, venho continuamente propondo esta minha nomenclatura analítica aos meus alunos de Harmonia e Análise, sempre de forma comparada e contraposta aos ferramentais clássicos da Harmonia por Graus e da Harmonia Funcional. Neste artigo, tentei demonstrar a fundamentação histórica de minha simbologia, destacando o seu aparelhamento para grafar a linguagem harmônica do tonalismo expandido do século XIX.

REFERÊNCIAS

- BRISOLLA, Cyro Monteiro. *Princípios de harmonia funcional*. São Paulo: Annablume, 2006 [1979].
- COHN, Richard. Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective. *Journal of Music Theory*, Duke University Press, Vol. 42, No. 2, Neo-Riemannian Theory, pp. 167-180, 1998.
- DISTLER, Hugo. *Funktionelle Harmonielehre*. Kassel und Basel: Bärenreiter, 1940.
- GRABNER, Hermann. *Handbuch der Harmonielehre: Praktische Anleitung zum Funktionellen Tonsatz*. Berlin: Max Hesse, 1944.
- HAAGMANS, Dirk. *Scales, Intervals, Harmony, Book I*. New York: J. Fischer and Bro, 1916.
- HARRISON, Daniel. *Harmonic Function in Chromatic Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- KOELLREUTER, Hans Joachim. *Harmonia Funcional – introdução à teoria das funções harmônicas*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1980.
- LEWIN, David. A Formal Theory of Generalized Tonal Functions. *Journal of Music Theory*, Yale University, Vol. 26, No. 1, pg. 23-60, 1982.
- MÄLER Wilhelm. *Beitrag zur Harmonielehre*. Leipzig: Lückhardt, 1931.
- MENEZES, Florivaldo, *Apoteose de Schoenberg*, 2a. edição, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MICKELSEN, William C. *Hugo Riemann's Theory of Harmony: A Study*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1977.
- MOONEY, Kevin. Hugo Riemann's Debut as a Music Theorist. *Journal of Music Theory*, Duke University Press, Vol. 44, No. 1, pp. 81-99, 2000.
- MOTTE, Diether de la. *Armonía*. Barcelona: Idea Books, 1998 [1976].
- OETTINGEN, Arthur von. *Harmoniesystem in Dualer Entwicklung*. Leipzig: W. Glaser, 1866.
- OLIVEIRA, J. Zula de ; OLIVEIRA, Marilena de. *Harmonia funcional*. São Paulo: Cultura Musical, 1978.
- REHDING, Alexander. *Hugo Riemann and the birth of modern musical thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- RIEMANN, Hugo. *Harmony Simplified ; or, The theory of the tonal functions of chords*. London: Augener & Co., 1903 [1893].
- RIEMANN, Hugo. *History of Music Theory, Book III*. Translated by William C. Mickelsen. In Mickelsen, Hugo Riemann's Theory of Harmony: A Study. Lincoln: University of Nebraska Press, 1977 [1898].
- RUDD, Rachel Eloise. *Karl Friedrich Weitzmann's Harmonic Theory in Perspective*. 1992. Dissertação (Doutorado) - Columbia University in the City of New York, New York, EUA.
- SCHOENBERG, Arnold. *Funções Estruturais da Harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004 [1954].
- WEBER, Gottfried. *Theory of Musical Composition, treated with a view to a naturally consecutive arrangement of topics. Vol II*. Boston: Wilkins, Carter, and Company, 1846 [1817-1821].