

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FILIPE HENTGES NADOLNY

CONCEPÇÃO HISTÓRICA DA DOMINANTE: UMA REVISÃO CRÍTICA DE
RAMEAU A SCHOENBERG

CURITIBA

2025

FILIPE HENTGES NADOLNY

CONCEPÇÃO HISTÓRICA DA DOMINANTE: UMA REVISÃO CRÍTICA DE
RAMEAU A SCHOENBERG

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em música, Setor de Arte, Comunicação de Design, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque

CURITIBA
2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SISTEMA DE BIBLIOTECAS

BIBLIOTECA CENTRAL – SEÇÃO DE PROCESSO TÉCNICO

N138

Nadolny, Filipe Hentges

Concepção histórica da dominante [recurso eletrônico] : uma revisão crítica de Rameau a Schoenberg / Filipe Hentges Nadolny. – 2025.
1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design. Programa de Pós-graduação em Música, 2025.

Orientador: Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque

Inclui bibliografia

Inclui anexos com partituras

1. Teoria musical. 2. Harmonia (Música). 3. Funções harmônicas. I. Universidade Federal do Paraná. Setor de Artes, Comunicação e Design. Programa de Pós-graduação em Música. II. Dudeque, Norton Eloy. III. Título.

CDD: 781.2

Bibliotecária: Ana Camila Quaresma Moura CRB-9/2212



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -
40001016055P2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **FILIPE HENTGES NADOLNY**, intitulada: **CONCEPÇÃO HISTÓRICA DA DOMINANTE: UMA REVISÃO CRÍTICA DE RAMEAU A SCHOENBERG**, sob orientação do Prof. Dr. NORTON ELOY DUDEQUE, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 22 de Setembro de 2025.

Assinatura Eletrônica

20/10/2025 15:35:59.0

NORTON ELOY DUDEQUE

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

17/10/2025 17:25:57.0

GABRIEL HENRIQUE BIANCO NAVIA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO AMERICANA)

Assinatura Eletrônica

16/10/2025 17:24:40.0

ANTONIO CELSO RIBEIRO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO)

Aos meus pais, que me sonharam...

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Norton Eloy Dudeque, agradeço imensamente pela energia disposta com o trabalho, pelo apoio e pela orientação segura e precisa.

A Antonio Celso Ribeiro e Gabriel Navia pela leitura e crítica ao texto, assim como as valorosas sugestões.

Aos professores(as) Ernesto Hartmann, Silvana Scarinci, Allan de Paula Oliveira e Marcelo Garson e aos professores já citados, cujas classes tive o prazer de frequentar, e que mudaram minha perspectiva sobre a música.

Aos professores do colegiado do PPG pela compreensão, preocupação e apoio ao pesquisador, em especial Clayton Rosa Mamedes.

A José Dias de Moraes Neto, amigo de tantos estudos e discussões, a quem devo muito do que conheço hoje - da música e do mundo.

À Carla, Dimitri e Lorena, minha família, que deixaram um pedaço de suas vidas para que eu pudesse estudar.

E a todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para a conclusão deste trabalho.

A renúncia ao angelismo do interesse puro pela forma pura é o preço que é preciso pagar para compreender a lógica desses universos sociais que, através da alquimia social de suas leis históricas de funcionamento, chegam a extrair da defrontação muitas vezes implacável das paixões e dos interesses particulares a essência sublimada do universal; e oferecer uma visão mais verdadeira e, em definitivo, mais tranquilizadora, porque menos, sobre-humana, das conquistas mais altas da ação humana.

(Bourdieu, 1996, p.16)

RESUMO

Nesta dissertação busca-se compreender como a dominante é concebida dentro de obras de teoria entre Jean-Philippe Rameau a Arnold Schoenberg, passando pelas obras destinadas ao ensino de harmonia destes e de outros autores, especialmente, Simon Sechter, Hugo Riemann e Heinrich Schenker. O trabalho foi baseado na pesquisa bibliográfica das obras sobre harmonia dos autores citados, e em obras de outros teóricos que circundam estes autores. Foram utilizadas as pesquisas descritiva, explicativa e exploratória dos textos. A análise foi feita levando em consideração o cuidado com os aspectos presentistas, historicistas e hermenêuticos do pensamento teórico, a relação de tempo e espaço, práticas e representações e interesses relativo ao *campo* quando tais assuntos se mostravam relevantes. O fenômeno musical estudado, chamado assim de dominante, foi analisado nas perspectivas especulativas, fisicalistas, e culturalistas, ou artísticas na concepção de cada autor dentro de uma linearidade histórica. Observou-se que a concepção do sistema harmônico apresentado pelos autores nem sempre se relacionava com a concepção da dominante. Algumas concepções sofreram alterações no decorrer da vida e da obra de alguns dos autores estudados. Nenhum dos autores deixou de tratar artisticamente a dominante, demonstrando como utilizar a dominante, encadear com outros acordes, resolver suas dissonâncias etc. A dominante também sofreu uma acumulação de significados que por vezes se alteraram ou ficaram restritos a nichos específicos. Como premissa de sua existência percebemos argumentos especulativos ligados à teoria canônica grega; à teoria também especulativa de ordem fisicalista, baseada na acústica; organizada sob uma sintaxe; e relacionada à natureza ou a arte humana e sua cultura e até mesmo a negação de qualquer fator extramusical. Todavia e sumarizando, as formas de entendimento da dominante que são mais abrangentes é a de um acorde sobre o 5º grau da escala e sua função, mesmo que, por vezes sem fundamental.

Palavras-chave: Dominante; harmonia; sistema tonal.

ABSTRACT

In this dissertation, the aim is to understand how the dominant is conceived in works of theory ranging from Jean-Philippe Rameau to Arnold Schoenberg, including works intended for the teaching of harmony by these and other authors, especially Simon Sechter, Hugo Riemann, and Heinrich Schenker. The study was based on bibliographic research of the harmony works by the aforementioned authors, as well as works by other theorists associated with them. Descriptive, explanatory, and exploratory approaches to the texts were used. The analysis took into account the careful consideration of presentist, historicist, and hermeneutic aspects of theoretical thought, the relationship between time and space, practices and representations, and field-related interests whenever such topics proved relevant. The musical phenomenon studied, referred to here as the dominant, was analyzed from speculative, physicalist, culturalist, or artistic perspectives, according to each author's conception within a historical linearity. It was observed that the conception of the harmonic system presented by the authors did not always correspond to their conception of the dominant. Some conceptions underwent changes over the course of the lives and works of certain authors studied. None of the authors ceased to address the dominant artistically, demonstrating how to use it, connect it with other chords, resolve its dissonances, etc. The dominant also experienced an accumulation of meanings that at times shifted or became restricted to specific niches. As a premise for its existence, we perceive speculative arguments linked to Greek canonical theory; to the also speculative theory of a physicalist order, based on acoustics; organized under a syntax; and related to nature or to human art and its culture and even to the denial of any extramusical factor. However, and in summary, the forms of understanding the dominant that are more comprehensive are that of a chord on the 5th scale degree and its function, even if, at times, without a root.

Keywords: Dominant; harmony; tonal system.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Exemplo em Harrison <i>in Rehding</i> , 2019, p. 536	18
FIGURA 2 – Exemplo em Harrison <i>in Rehding</i> , 2019, p. 537	18
FIGURA 3 – Exemplo em Harrison <i>in Rehding</i> , 2019, p. 537	19
FIGURA 4 – Exemplo em Harrison <i>in Rehding</i> , 2019, p. 537.....	19
FIGURA 5 – Exemplo em Rameau, 1971, p.166	20
FIGURA 6 – Exemplo em Rameau, 1971, p.168	21
FIGURA 7 – Exemplo em Rameau, 1971, p.169	21
FIGURA 8 – Guillaume de Machaut: Missa de Notre Dame, Kyrie. Transcrição de Leo Schrade.....	23
FIGURA 9 – Guillaume de Machaut: Missa de Notre Dame, Credo. Transcrição de Leo Schrade.....	24
FIGURA 10 – Palestrina: <i>Missa Papae Marcelli</i> , edição de Arnold Schering (1923?).....	27
FIGURA 11 – <i>El Grillo</i> de Josquin des Prez editado por Farael Ornes (início).....	28
FIGURA 12 – <i>El Grillo</i> de Josquin des Prez editado por Farael Ornes (final).....	29
FIGURA 13 – FONTE: Liber Usualis (1961) - recorte, appendix II, p. 14*.....	35
FIGURA 14 – FONTE: Liber Usualis (1961) - recorte p. 1769.....	36
FIGURA 15 – FONTE: Parran (1639, p. 129), recorte.....	37
FIGURA 16 – FONTE: Parran (1639, p. 131), recorte	38
FIGURA 17 – FONTE: Schenker (1977) – Estrutura fundamental (<i>Ursatz</i>).....	43
FIGURA 18 – FONTE: <i>Harmonielehre</i> , 1922, p. 70.....	60
FIGURA 19 – Exemplo em Daube, 1756, p. 20.....	72

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO	12
2.RAZÃO; PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES; TEORIA E HISTÓRIA E CAMPO NA CONCEPÇÃO DA TEORIA MUSICAL OCIDENTAL EM RELAÇÃO À DOMINANTE	15
2.1 RAZÃO	15
2.2 PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES	17
2.3 TEORIA E HISTÓRIA	22
2.4 CAMPO	31
3.CONSTRUÇÃO ETIMOLÓGICA DA DOMINANTE NA MÚSICA.....	34
3.1 ETIMOLOGIA ANTES DE RAMEAU	34
3.2 ETIMOLOGIA APÓS RAMEAU	39
4.PREMISSAS NATURAIS, FÍSICAS E CULTURAIS DO PENSAMENTO HARMÔNICO E DA DOMINANTE.....	45
4.1 TRADIÇÕES TEÓRICAS	45
4.2 RAMEAU E A TEORIA ESPECULATIVA	46
4.3 TRADIÇÃO REGULATIVA, DESCRIPTIVA E AS PRIMISSAS ESPECULATIVAS.....	50
4.4 SCHOENBERG E O INCIPIENTE PENSAMENTO MODERNO E SUAS CONTRADIÇÕES.....	53
4.5 PREMISSAS DA DOMINANTE ENTRE RAMEAU E SCHOENBERG.....	55
4.6 AS PREMISSAS DA HARMONIA EM RELAÇÃO À DOMINANTE PARA RIEMANN.....	62
4.7 SCHENKER E AS SUAS PREMISSAS NATURAIS E ARTÍSTICAS PARA A DOMINANTE.....	65
4.8 CONCLUSÃO E SEUS CUIDADOS.....	67
5.FUNÇÃO	70
5.1 FUNÇÃO DA DOMINANTE ANTES DE RIEMANN.....	70
5.2 FUNÇÃO DA DOMINANTE EM E DEPOIS DE RIEMANN.....	74
6.CONCLUSÃO	81
REFERÊNCIAS	88

ANEXO I – EL GRILLO	92
ANEXO II – TRANSCRIÇÕES PSALMOS (P. 29 E 30)	93
ANEXO III – TRANSCRIÇÕES CADÊNCIAS DE PARRAN (P. 32)	94

1. INTRODUÇÃO

Há aproximadamente 20 anos, talvez um pouco mais, durante uma aula de harmonia eu mostrava um exercício que havia realizado ao professor. O exercício consistia em harmonizar uma melodia a quatro vozes em alguma tonalidade menor. Na parte final, na cadência, as notas seguiam por grau conjunto para a tônica, como Dó, Si e Lá, em Lá menor, algo corriqueiro. Eu já conhecia bem o que deveria fazer: utilizar um acorde I6/4, V7 e então resolver na tônica I, Lá menor. Todavia, talvez fruto da juventude, tentava sempre andar à margem das regras e, com base em algum repertório de música no meu inconsciente, resolvi fazer a progressão com VI, VII e então I (Fá maior, Sol maior e Lá), não me recordo se ainda por cima terminei a "cadência" com um acorde de Lá maior, é possível. O professor tocou o exercício ao piano e fez suas considerações, basicamente aquilo que eu já sabia: deveria ter feito a progressão tradicional. As explicações do "porquê" foram bem assimiladas: variaram sobre estilo da "prática comum", resoluções, entre outras considerações, que fizeram todo o sentido. Mas, mesmo depois de muitos anos, aquele "porquê" ainda ecoava nos meus pensamentos. Por que, para mim, uma progressão de acordes em tom menor indo do VI, passando pelo VII e então I grau era suficiente? Para mim não faltava nada, inclusive, poderia até argumentar em meu favor se olhar a resolução das notas - todas caminhando por grau conjunto. A única exceção era a sensível, mas meu ouvido não se preocupava com esta formalidade.

A explicação que eu queria ouvir, naquela época, não era exatamente um "porque é assim que faziam", mas sim uma explicação calcada na lógica, na ciência, algo irrefutável, assim como as leis da natureza. Para minha surpresa, não era só eu que queria saber disso, vários teóricos queriam também, mas o momento que eles discutiam estes assuntos não era exatamente o mesmo que o meu; estávamos separados por quase 300 anos de história, ou seja, eu era um anacrônico. Avançando nos estudos tive oportunidade de observar outras maneiras de ler o mundo, longe da lógica e da razão. O ser humano é extremamente complexo para ser explicado apenas à luz da razão, é um ser cultural, na verdade o único animal que produz o que chamamos de cultura, e por consequência, arte. Apesar disso, aquele "porquê" ainda estava latente.

Mesmo com toda a complexidade da cultura humana, ainda havia relações lógicas a serem tratadas, e os autores lidos – muitos de nossa época – me provaram

que ainda há mistérios. Lembro de uma frase atribuída a Protágoras: "O homem é a medida de todas as coisas, das que são enquanto são e das que não são enquanto não são" e isso me fez pensar que o mundo é organizado pela necessidade do próprio humano, o gato não conta os dias, não se preocupa se a comida está em prato de porcelana ou no chão, se está atrasado, o humano sim. Chegamos, portanto, ao ponto: quais critérios determinam que certas coisas sejam organizadas de um modo, e outras, de outro? Por que necessitamos das dominantes em determinados lugares? Claro que poderíamos dizer que é uma questão cultural. Mas será que é apenas isso? Ou até onde é isso e até onde, não é? Sendo mais direto, até onde há uma razão para determinadas ações e representações e até onde elas são fruto da cultura humana? Se argumentarmos que é tudo uma questão cultural teríamos que explicar por que a imensa maioria (pra não dizer todas) as culturas primam pela consonância em sua música em detrimento da dissonância? É possível afirmar isso? Talvez.

De qualquer forma as indagações feitas acerca da dominante por um jovem aluno desemboca, também, em algo prático. É de costume um professor de música se deparar com tais questionamentos de alunos e é natural que eles o façam. "Ora, afinal, de onde vem as notas musicais?" Com certeza é uma pergunta que dá muito trabalho à maioria dos professores de música que lidam com jovens aprendizes.

Este trabalho tenta responder a algumas destas perguntas acerca de como a dominante é concebida em obras teóricas de Rameau a Schoenberg, passando por Sechter, Riemann e Schenker e traçar, ao menos, um panorama histórico que comprehende o desenvolvimento da música tonal afim de municiar professores, pesquisadores e aficionados na área de música, cuidando dos aspectos históricos/culturais e físicos/racionais que explicam a dominante de maneira crítica.

Como marco temporal para esta pesquisa vamos estabelecer o ponto de partida do estudo da concepção da dominante de Jean-Philippe Rameau – e me atrevo aqui a dizer, o marco da harmonia moderna, como disciplina –, passando por Simon Sechter, Hugo Riemann, Heinrich Schenker até Arnold Schoenberg – talvez o grande personagem histórico que marca o final da prática comum.

Estes dois icônicos autores (Rameau e Schoenberg) e suas obras teóricas reverberaram durante a história, mas é óbvio que não estão isolados. O estudo pretende examinar a concepção da dominante se baseando nas obras teóricas de Rameau a Schoenberg, do entorno destes dois nomes importes para a harmonia, e trazer a concepção histórica do que chamamos de dominante.

O trabalho se estrutura em um início reflexivo afim de enumerar alguns cuidados que a pesquisa do tema impõe como o racionalismo presente em obras teóricas as práticas e representações que um objeto pode ter em uma determinada cultura, as diversas possibilidades de leituras da história e suas limitações, a condição do ser humano como ser situado e com pretensões variadas dentro de um campo.

Após a consciência dos elementos críticos é elaborada um panorama histórico da palavra dominante e seus significados dentro da música. Adiante precisamos examinar, mesmo que superficialmente, as bases teóricas dos sistemas que os autores citados constroem para então entender como a dominante é concebida e organizada conceitualmente para os autores mencionados.

Por fim, é oferecida uma retomada dos principais eventos envolvendo a concepção da dominante, sem prejudicar os detalhes que se apresentam no interior do trabalho.

2.RAZÃO; PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES; TEORIA E HISTÓRIA E CAMPO NA CONCEPÇÃO DA TEORIA MUSICAL OCIDENTAL EM RELAÇÃO À DOMINANTE

2.1 RAZÃO

Sócrates – Assim será, Hípias, se deus preferir. Entretanto, responde me agora mesmo coisa pequena sobre esse assunto – pois fizeste-me lembrá-la em bela ocasião. De fato, bom homem, há pouco alguém me atolou em um impasse, quando, em certos argumentos, eu reprovava certas coisas como feias e elogiava outras como belas. Perguntava-me mais ou menos deste modo – e com muita violência: “De onde, Sócrates, me conheces quais coisas são belas e quais são feias? Vamos, pois: podes dizer o que é o belo?” E eu, graças à minha mediocridade, fiquei em impasse e não consegui responder-lhe a contento. (...) Portanto, como estou dizendo, eis que agora chegas numa bela oportunidade: ensina-me de modo suficiente o que é o próprio belo (...). Pois é certo que conheces o assunto com clareza, e seria essa uma pequena lição, entre as muitas que sabes.

Hípias – Por Zeus, é de fato pequena, Sócrates, e, por assim dizer, não vale nada!

(...)

S. – (...) Mas – vamos – visto que também tu o ordenas: tentarei te perguntar transformando-me nele totalmente.

(...)

S. – “Pois bem: diz, estrangeiro, o que é esse belo”, dirá.

H. – Quem pergunta isso, Sócrates, pede para ser informado sobre o que é belo? É isso?

S. – (...). Entretanto, bom homem, olha aqui: ele te pergunta não “o que é belo?”, mas “o que é o belo”.

H. – Entendo, bom homem, e lhe responderei o que é o belo, e jamais poderei ser refutado. Pois bem o sabes, Sócrates, já que é preciso dizer a verdade: belo é uma bela jovem.

S. – Pelo Cão, Hípias, que resposta bela e bem reputada! Mas então: se eu responder isso, minha resposta não somente se aterá ao que foi perguntado, mas também será correta, jamais serei refutado? É isso?

H. – Ora, Sócrates, como poderias ser refutado, em relação a algo que é opinião de todos, e em relação a que todos os ouvintes te atestariam que dizes com acerto?

S. – Que seja! Muito bem! Avante, Hípias! Tomo para mim o que dizes. Mas ele me perguntará mais ou menos assim: “Vamos, Sócrates, responde-me, sobre todas essas coisas que dizes serem belas: todas seriam belas se o belo em si fosse o quê?” Deverei eu lhe responder que a bela jovem, se é bela, é aquilo pelo que essas coisas são belas? (Angioni, 2019, p. 12-6)

Em Hípias Maior, o diálogo aporético de Platão entre Sócrates e Hípias traz a discussão do belo. Para além das discussões estéticas ao qual o texto enseja, percebemos uma preocupação com a busca da razão nos julgamentos mais corriqueiros: ora, se podemos perceber a beleza em algo, poderíamos, também, dizer o que torna este algo belo; qual a razão por trás da beleza. Seguindo um pouco mais adiante, podemos transportar a busca pela razão do belo para a busca da razão de

um sentimento específico ao fruir alguma experiência estética, o que nem sempre poderia ser prazerosa, mas também grotesca, entre outras.

A questão aqui pode ser colocada, também, da seguinte forma: por que ao experimentar alguns sons temos a sensação de estar presente do belo e em outros não? Poderíamos dizer que o belo está no objeto ou no sujeito? Ou ainda, em qual medida está no objeto e em qual medida está no sujeito?

A resposta a essa digressão talvez não possa ser dada com precisão, mas o objetivo aqui é buscar a interpretação de determinados fenômenos musicais segundo alguns autores. Para tanto precisamos entender que os autores estudados, como sujeitos, estão inseridos em um espaço e em um tempo e que, segundo Gramsci (1978. p. 38), “a humanidade que se reflete em cada indivíduo é composta de diversos elementos: 1) o indivíduo; 2) os outros homens ; 3) a natureza”, ou seja, o homem singular não se constrói sozinho, é o resultado de uma multiplicidade de fatores que vão desde a natureza – de seus aspectos materiais e espaciais –, até outros homens – os aspectos sociais e temporais.

A maioria dos fenômenos que existem no mundo, e que podem ser captados pelos nossos sentidos, estão presentes no cotidiano do ser humano desde seu aparecimento na terra. Observamos o céu na atualidade praticamente como o humano pré-histórico o fazia. Podemos supor que as estrelas que brilham hoje no céu são praticamente as mesmas que o homem pré-histórico viu, mas a maneira como as concebemos e entendemos é totalmente diferente. Alguns fenômenos parecem ser, de fato, imutáveis ao longo da história, porém nosso entendimento de tais fenômenos muda. A dificuldade está em se chegar a quais sentimentos provocados por fenômenos são realmente imutáveis, quais são reflexo de nossa cultura, quais são reflexos da natureza; em que medida nossos sentimentos dependem dos fenômenos, objetivamente, e em que medida o sentimento é próprio do sujeito.

O diálogo entre Sócrates e Hípias nos dá uma importante pista da ambição humana na tentativa compreender, à luz da razão¹, a percepção de um fenômeno e o sentimento que ele nos remete: a apreciação de um objeto e o sentimento que ele nos desperta, culminando na avaliação de que estamos diante de algo belo. O importante,

¹ A palavra razão e seus derivados aparecerá diversas vezes neste trabalho. Na maioria das vezes evocará não o sentido corriqueiro, de que o ser humano é um ser racional, dotado de inteligência e que faz uso da razão para suas atividades cotidianas, mas o sentido onde busca uma relação matemática, lógica e formal para conhecer um objeto de maneira sistematizada.

aqui, não é discutir o que é belo para Platão, se o belo está no mundo das ideias ou no mundo sensível, se o belo está relacionado ao valor do objeto ou se o objeto porta o belo em si independentemente de sua função, mas observar que a prática musical humana é resultado de escolhas que, no geral, seguem uma dada forma e, por sua vez, passa a ser racionalizada por teóricos.

2.2 PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES

Os teóricos, ao se depararem com um fenômeno musical, por exemplo, um acorde organizado com notas específicas, podem observar que esta é a prática musical e tecer regras para racionalizar este fenômeno. O acorde de dominante é comumente associado a um acorde que antecede o acorde de tônica, principalmente ao final da música. No entanto, esta é uma prática que, ao tudo indica, é historicamente construída. Durante a história várias fórmulas foram empregadas antes das finalizações e que agiam, de certa forma, como prenúncio do som final da peça musical.

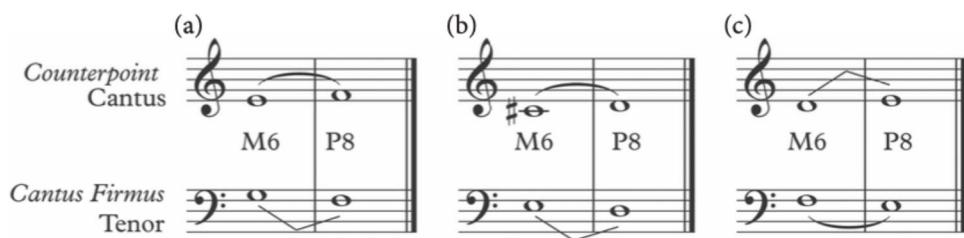
Primeiramente podemos imaginar que a maneira mais natural de atingir o som final, em uma música monofônica, é por meio de uma sequência de grau conjunto: se o som final (última nota da música) for Dó, o que antecederia esta nota Dó seria o Ré ou o Si, ou, por exemplo, se for a nota Mi as notas que antecediam o Mi seriam o Ré ou o Fá etc. As finalizações em saltos – que não sejam resultados de ornamentações –, são exceções. O que podemos perceber, na medida que mais vozes vão sendo adicionadas – dentro da música antiga documentada –, é que algumas fórmulas padronizadas (fig.1) se estabelecerão como o “penúltimo acorde”, fazendo o prenúncio do som final.

No exemplo acima, podemos notar resoluções melódicas comuns se analisarmos separadamente cada uma das vozes. Da mesma forma, se analisarmos contrapontisticamente² cada exemplo, dentro de uma concepção polifônica, perceberemos que os modelos são utilizados corriqueiramente e, ainda, se analisarmos harmonicamente, também notaremos que são resoluções comuns. Observando os modelos (fig. 1, 2, 3 e 4), de maneira genérica, percebemos que tais fórmulas, que prenunciavam o final a música, já existiam do final da Idade Média até

² Incluindo o contraponto duplo ou invertível.

o final do Renascimento; remetiam à finalização ou a algum evento específico onde, analisando harmonicamente, diríamos se tratar de dominante: no exemplo da figura 1 (a), teríamos um acorde de Dó, então dominante de Fá, no (b) um acorde de Lá, dominante de Ré e no (c) possivelmente um cadêncio à dominante de Lá menor, Mi maior.

FIGURA 1



Exemplo em Harrison *in Rehding*, 2019, p. 536.³

Na medida que mais vozes vão sendo inseridas à polifonia, o acorde que posteriormente será chamado de dominante terá sua nota desvendada:

FIGURA 2



Exemplo em Harrison *in Rehding*, 2019, p. 537.

A nota Sol, posteriormente chamada de dominante de Dó, salta para a nota Dó em um fechamento da cadêncio. Este movimento é realizado pela voz mais grave. Eventualmente pode ocorrer por meio de cruzamento de vozes como mostra o exemplo de Harrison:

³ O exemplo não tem exatamente a mesma função que no texto original.

FIGURA 3



Exemplo em Harrison *in Rehding*, 2019, p. 537.

Importante observar que nestes exemplos não há terças com a nota mais grave, ou se pensarmos harmonicamente, não existe um acorde completo.

Há ainda um outro exemplo, comentado mais adiante, de uma fórmula que antecedia o final:

FIGURA 4



Exemplo em Harrison *in Rehding*, 2019, p. 537.

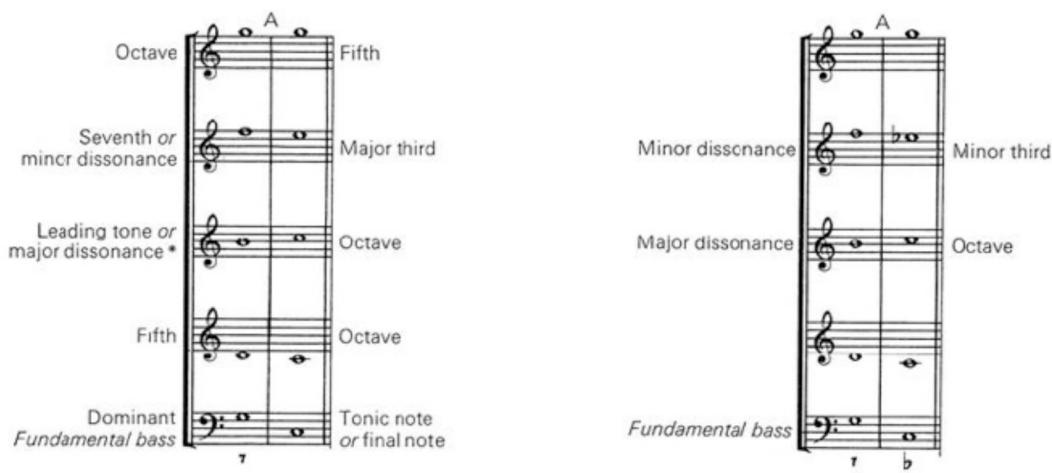
Neste exemplo, as duas sensíveis progridem paralelamente (em 4as ou 5as) enquanto o baixo segue em movimento contrário para a *finalis*. Importante notar que este tipo de solução se tornou antiquada na polifonia renascentista e não resultou em um acorde que fosse assimilado como antecessor do final posteriormente.

Estas fórmulas apresentadas normalmente não aparecem nas composições renascentistas da maneira exemplificada acima, simplificada, mas principalmente elaborada, incluindo preparações de dissonâncias com suas resoluções, notas de passagem entre outras fórmulas.

Jean-Philippe Rameau (1683 - 1764), em 1722, publica seu *Traité de l'harmonie*. Entre vários assuntos, ele faz considerações sobre o encaminhamento das vozes e nota que cada voz ocupa uma posição no acorde que estaria relacionado a

um baixo, o baixo fundamental, alicerce de sua obra. No exemplo da figura 5 podemos perceber que as vozes adicionadas ao *cantus firmus* (onde está escrito *fifth* – quinta) e ao contraponto (*Leading tone or major dissonance* – sensível ou dissonância maior) que resolvem ambas na oitava, formam as notas faltantes nos acordes. Ou seja, mesmo que o compositor deixe de escrever todas as notas do acorde, elas estão lá em espírito.

FIGURA 5



*The major dissonance is formed by the major third of the dominant.

Perfect cadence in the major mode

Perfect cadence in the minor mode

Exemplo em Rameau, 1971, p.166⁴

Para ficar mais claro o tema em questão, podemos observar que as notas que antes faziam parte da estrutura polifônica passam a ter uma conotação diferente, ou seja, para o mesmo fenômeno sonoro, uma interpretação diferente. Rameau analisa um trecho de Zarlino (fig. 6) e adiciona o baixo fundamental, como podemos observar em *Fundamental bass*. A melodia que é desenvolvida nos compassos 2 e 3 entre o *Basso* (baixo) e o *Canto* e entre o *Basso* e o *Tenore* (tenor) nos compassos 5 e 6, segue a fórmula apresentada na figura 1. O baixo fundamental acrescentado por Rameau demonstra que, mesmo a nota fundamental estando omitida, ela ainda rege a organização vertical da passagem.

⁴ As figuras 5, 6 e 7 são utilizadas aqui para demonstrar o pensamento de Rameau e não necessariamente para discutir o conteúdo do capítulo em seu tratado.

FIGURA 6

Zarlino's example, to which we add the fundamental bass

The musical score consists of four staves: Canto (soprano), Tenore (alto), Basso (bass), and Fundamental bass (bass). The score is divided into two sections, A and B. In section A, the Tenore and Basso play eighth notes, while the Canto and Fundamental bass play sixteenth notes. In section B, the Tenore and Basso play eighth notes, and the Canto plays sixteenth notes. The Fundamental bass provides harmonic support. Two perfect cadences are indicated at the end of each section.

Exemplo em Rameau, 1971, p.168

Podemos apreciar mais um exemplo em Rameau (fig. 7) onde temos um contraponto a duas vozes demonstrado por Zarlino (*Zarlino's example*) e vozes adicionadas por Rameau formando uma cadência perfeita.

FIGURA 7

The musical score consists of three parts: Zarlino's example (two voices), Added parts (two voices), and Added fundamental bass (one voice). The Zarlino's example part consists of two voices: Parte acuta (higher) and Parte grave (lower). The Added parts part consists of two voices: one higher and one lower than the Zarlino's example voices. The Added fundamental bass part provides harmonic support at the bottom of the texture. The score shows harmonic progressions with Roman numerals (I, II, III, IV) and labels A, B, C, and 8.

Exemplo em Rameau, 1971, p.169

A conclusão que tiramos destes exemplos é justamente a de que há uma mudança de leitura de um fenômeno musical. Simples sequências de notas têm a capacidade, dentro da concepção harmônica, de expressar um conjunto de sons e a sua base harmônica – para Rameau, a fundamental.

Para complementar, não se pode deixar de lado a prática, o som, que vai além das notas escritas em uma partitura, i.e., uma textura polifônica truncada pode diluir

significativamente a percepção do fenômeno harmônico, todavia, os compositores se esmeraram em desenvolver em suas composições, fórmulas, como as apresentamos, para funções específicas, como a finalização de uma ideia musical.

2.3 TEORIA E HISTÓRIA

Embora cada teórico possa escolher a abordagem de sua teoria, nem todas elas estão disponíveis, se observarmos a complexidade sociocultural do individuo. Os autores estão inseridos em um espaço e em um tempo e que, segundo Gramsci (1978, p. 38), “a humanidade que se reflete em cada indivíduo é composta de diversos elementos: 1) o indivíduo; 2) os outros homens ; 3) a natureza”, ou seja, o homem singular não se constrói sozinho, é o resultado de uma multiplicidade de fatores que vão desde a natureza – de seus aspectos materiais e espaciais –, até outros homens – os aspectos sociais e temporais. Assim sendo, as teorias do final da Idade Média e do Renascimento só podem estar carregadas da chamada teoria especulativa, atrelada ao pensamento teocêntrico. Na medida que a Revolução Científica avança e promove o estudo da acústica, os autores têm à sua disposição novas ferramentas para sustentar os argumentos de suas obras. Conforme o repertório musical tonal vai sendo construído, os autores que se preocuparão com o estudo da harmonia terão à sua disposição um vasto repertório para analisar, o que não era possível para Rameau, por exemplo. Além disso, ainda é necessário refletir sobre os impactos estéticos a que os autores estão submetidos, às regras da sociedade, das necessidades mais imediatas como sustento e ambições profissionais.

Podemos observar objetivamente um fenômeno e abstrair razões que sejam imutáveis? Quando contemplamos algo que chamamos de belo, conseguimos captar a razão deste belo, a sua essência? Ou quando analisamos precisamos também considerar o contexto em que tais fenômenos acontecem? Os perigos de ler o mundo com nossos olhos, segundo nossa época, é abordada por Thomas Christensen como presentista onde:

os historiadores impõem suas preocupações paroquiais em relação ao que constitui os problemas essenciais da teoria musical, tenham ou não, de fato, esses problemas uma posição de importância comensurável ou o mesmo significado no seu tempo (Christensen, 2000, p. 19).

Essa visão presentista pode nos levar facilmente a dizer que Guillaume de Machaut, em seu I. Kyrie (fig. 8.) utilizou no compasso 24 um acorde de Mi na posição 6 (como subdominante de Ré maior) que vai, então, para um acorde de Ré menor, no compasso 26, faz um acorde diminuto sob Dó# (dominante de Ré menor), seguindo para um acorde de Ré menor, resolvendo (o trítono) a sensível em Ré e a 5^a diminuta em Fá, enquanto a resolução da sensível do baixo é omitida. Após esta resolução, teríamos, ainda no compasso 26, um acorde de Mi na posição 6 com uma 13^a e uma apojatura na voz superior e, por fim, uma cadência em lá com a 4^a sem a resolução desta 4^a. Este modo de pensar "só pode nos levar ao anacronismo" (Christensen, 2000, P. 19), já que a ideia de acordes não estava posta ainda naquela época, assim como dominante, tonalidade, resolução, inclusive a própria escrita rítmica e noção de compasso ainda estavam se formando.

FIGURA 8



Guillaume de Machaut: Missa de Notre Dame, Kyrie. Transcrição de Leo Schrade.

De fato, olhando isoladamente, poderíamos analisar o compasso 25 como um grande acorde diminuto, que poderia atuar como dominante do vindouro acorde de Ré menor, mas todos estes termos nem passavam pela cabeça de Machaut. Ainda se concordássemos que no compasso 26 existe um acorde de 13^a que se dirige para um acorde de Lá com a 4^a que não resolve, deveríamos considerar, também, que Machaut estava muito além de seu tempo. Ainda poderíamos considerar que o transcritor da

peça errou nas notas *fictas*⁵, Sol do baixo e do soprano e, neste caso, teríamos uma dominante de Ré com a sétima maior no baixo “resolvendo” em um acorde de Ré sem a 3^a e com a 5^a no baixo, uma análise difícil de sustentar. Outra observação válida é quanto à percepção empírica destas passagens: depois de uma sequência contrapontística truncada e cheia de movimentos paralelos conseguimos de fato sentir estas harmonias, estas “funções”? Vamos analisar outro trecho da mesma obra de Machaut, o Credo:

FIGURA 9

Guillaume de Machaut: Missa de Notre Dame, Credo. Transcrição de Leo Schrade.

⁵ A nota de música *ficta* do compasso 22 (Sol#) impede a 5^a diminuta com a soprano com o baixo (Dó#); no compasso 25, no baixo, acerta a 8^a com a contralto; no compasso 26 as duas notas Sol# impedem, também, intervalos diminutos.

NOTA: chamaremos as vozes de soprano, contralto, tenor e baixo, mesmo que na época e para determinadas músicas a formação seja outra, a não ser quando especificado.

Entre os compassos 65 e 70, 72 e 73 e 74 e 75, por exemplo, temos a mesma fórmula empregada por Machaut do exemplo analisado acima, e desta vez com uma polifonia menos truncada onde podemos “sentir” as “funções” que os acordes representariam, como a função dominante a das resoluções.

Apesar dos fenômenos musicais, que seriam nomeados como dominantes, acordes, cadências etc. serem encontrados nos exemplos acima, estarem objetivamente expostos e serem passíveis de uma análise sob nossos termos, com a ótica do nosso tempo, não podemos atribuir a Machaut a consciência dos fenômenos que percebemos – não que a nossa visão seja superior ou mais apurada que Machaut sobre estes sons, mas porque são diferentes, assim como uma pedra em determinado momento de nossa história poderia ser uma ferramenta e em outro, uma parte de uma construção. Dizer que um determinado acorde nos faz sentir uma determinada função harmônica, ou um compromisso perante uma certa hierarquia, e que este sentimento corresponde às mesmas práticas e representações na época de Machaut, é muito difícil de sustentar: “cada teoria da música precisa em primeiro lugar ser entendida como uma intelectualização criativa da música, que é informada por um complexo excepcional de parâmetros culturalmente específicos” (Christensen, 2000 p. 23). Voltando a Gramsci, nos seus elementos da “humanidade que se reflete em cada indivíduo”, o ser humano é construído, também, social e historicamente; não podemos entendê-lo como uma ilha isolada.

É importante ter em mente que “toda observação, seja analítica ou histórica, é filtrada através de lentes culturais tingidas” (Christensen, 2000 p. 30). Conseguimos observar objetivamente um fenômeno na mesma perspectiva que um sujeito o fez em um momento histórico longínquo? É possível captar com precisão tal sentimento ou, por nós também estarmos inserido em um ambiente e sermos, também, social e historicamente construídos, faz com que a tentativa de ler a história de maneira puramente historicista seja um ato impossível? “Não podemos escapar de nossa própria perspectiva mais do que podemos fazer de conta de imergir totalmente e enfaticamente em alguma cultura distante como um nativo” (Christensen, 2000 p. 29) e negar este fato demonstra uma certa ingenuidade. Não há, todavia, possibilidade de abandonarmos nossa subjetividade para assumir uma subjetividade alheia, separada por barreiras intransponíveis como o tempo, o ambiente e a cultura para só então fazer a leitura de um texto na esperança de compreender os sentimentos que tal texto provocaria no sujeito estudado.

Além dos perigos que uma leitura de um texto com "nossos olhos" pode provocar, ao ressignificar erroneamente um objeto, negar todo o conhecimento construído acerca de um assunto na esperança de estarmos captando o pensamento de uma época, nos termos daquela própria época, certamente nos fará com que deixemos ferramentas desenvolvidas ao longo da história de lado, pois "Theoria, no seu sentido mais essencial, pressupõe um distanciamento do observador do objeto sob escrutínio" (Christensen, 2000 p. 31). Voltando ao exemplo de Machaut, seria um erro dizer que Machaut utiliza subdominantes e dominantes, assim como dizer que erra ao duplicar as sensíveis, ao realizar movimentos paralelos e etc., mas ignorar o fato de que tais coisas acontecem, também é um erro, mesmo isso não estando posto para ele naquela época. Poderíamos ignorar que a formação de uma determinada predileção harmônica antes do som final de uma música, por exemplo, desencadearia a nossa cadência dominante-tônica. Como no caso da cadência do *Kyrie* (fig.8) de Machaut acima, poderíamos supor que a cadência dominante-tônica estava se formando e logo se abandonaria a necessidade de fazer um Sol# antes de atingir um Lá nas vozes externas, assumindo o Sol natural, formando assim o trítono entre o Dó#, que será um poderoso motor da música tonal, deixando de lado o movimento paralelo de quinta e quarta, resquícios do *organum* da música medieval. A própria cadência, neste caso, no compasso 27, traz alguns dos elementos mais importantes das futuras cadências dos períodos posteriores: Dó# subindo para o Ré e o Mi descendo para o Ré – como também demonstrado na figura 1 b; se o Sol na voz mais aguda fosse natural (formando um trítono com o Dó#, "proibido" em algumas situações daquela época) formaria o que seria mais adiante a sétima que poderia cadenciar no Fá, que não está presente; e na voz mais grave ao invés do Sol# dobrado, veremos uma nota Lá descendo para o Ré, formando assim uma "Cadência Perfeita" (Harrison *in Rehding*, 2019, p. 536-537). Na figura 10, no compasso 4-5, caso Palestrina tivesse anotado Dó# para contralto e tenor 1 e ambas as vozes progredissem para a nota Ré no compasso 5 teríamos praticamente a mesma fórmula de Machaut.

Outra maneira de ver a cadência executada por Machaut é entender que ele, provavelmente, entendia o penúltimo "acorde" como um som ideal para aquela posição, ou seja, um som que faz o prenúncio do final. Tanto pode se fazer esta consideração, que uma análise simples da obra mostra que ele repete a fórmula diversas vezes. Poderíamos dizer que ele sentia nestas combinações de sons algo

análogo – guardando as devidas proporções – ao que nós sentimos ao ouvir uma dominante-tônica.

FIGURA 10
Missa Papae Marcelli

1. Kyrie

G. Pierluigi da Palestrina
1525-1594

S. son, Ky - rie e - lei - lei - son,
A. son, Ky - - rie e - lei - - - son, Ky -
T. Ky - rie e - lei - - - son, Ky - rie
B. son, Ky - - rie e - - lei - - - son, Ky - rie
Ky - - rie e - - lei - - - son, Ky -

Nº 963

E. E. 4376 Ernst Eulenburg Ltd., London-Zürich

Palestrina: *Missa Papae Marcelli*, edição de Arnold Schering (1923?)

Outro caso sintomático de “acordes” e suas representações relacionadas à dominante pode ser encontrado na música *El Grillo* (fig. 10 início e 11 final) de Josquin Des Prez (ca. 1450-1521). Em uma partitura encontrada no *Frottole⁶ libro 2* (anexo I) editado e ou compilado por Ottaviano Petrucci (1466 - 1539) encontramos a *frottola El Grillo* (fig. 11 e 12) com a notável ausência de indicação de sustenidos ou bemóis, no entanto a prática da música tem utilizado notas *fictas*⁷ especialmente para “acordes” que seriam dominantes e nem sempre apenas no final da cadência. Interessante notar, também, que, se analisarmos a partitura sem as notas da música *ficta*, vamos perceber que elas estão lá não por uma questão de necessidade⁸, mas por beleza⁹; nenhuma regra contrapontística é quebrada se as notas não forem “ajustadas”. Então quando ouvimos a famosa *frottola* estamos – provavelmente – ouvindo alterações com propósitos de beleza e, traduzindo aqui, a beleza está na alteração de notas que chamaremos de sensíveis, neste caso.

FIGURA 11

El Grillo (The Cricket)

SATB a cappella

Josquin Des Prez
(ca. 1440-1521)
edited by Rafael Ornes

III Libro delle Frottole (1505)

(In 2)

SUPERIUS (Soprano)

ALTUS (Alto)

TENOR (Tenor)

BASSUS (Bass)

El gril - - lo, el gril - lo è buon can - to - re Che

El gril - - lo, el gril - lo è buon can - to - re Che

El gril - - lo, el gril - lo è buon can - to - re Che

El gril - - lo, el gril - lo è buon can - to - re Che

El Grillo de Josquin des Prez editado por Farael Ornes (início)

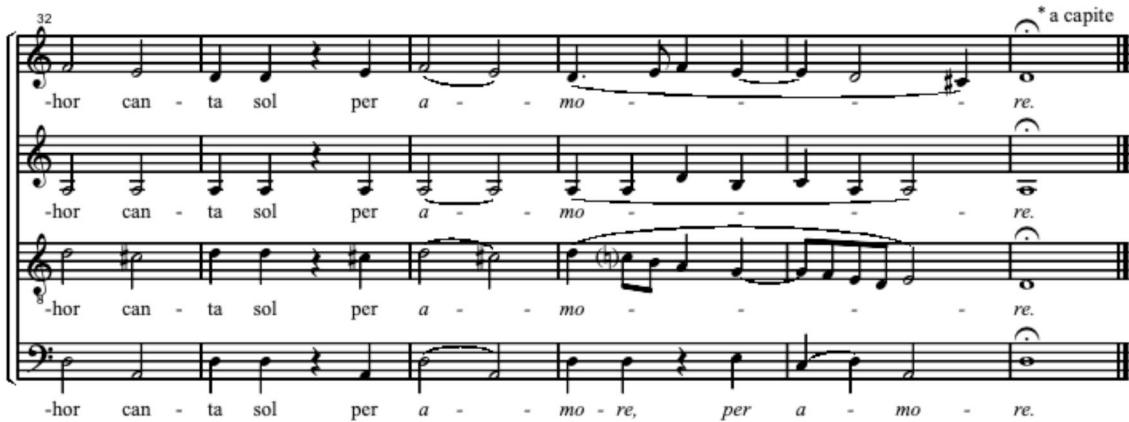
⁶ *Frottola* ou *frottole* (pl): tipo de canção secular polifônica proveniente do norte da Itália do início do renascimento e abrange várias formas poéticas. O ritmo é simples de textura homofônica. Ver dicionário Grove (Sadie, 1994, p. 346-7)

⁷ *Musica ficta* é o nome atribuído à prática de conferir acidentes durante a interpretação ou nas impressões de peças de música antiga. Os acidentes [bemóis e sustenidos] seriam praticados ou escritos segundo regras teóricas da música medieval e/ou renascentista em locais onde eram “implícitos”, todavia não há uma regra absoluta que defina sem questionamentos onde tais alterações devem ser praticadas. Ver dicionário Grove (Sadie, 1994, p. 635)

⁸ Impedir intervalos “proibidos” como quartas e quintas diminutas ou aumentadas assim como acertar as oitavas.

⁹ *Causa necessitatis* (por necessidade – ver nota 9) e *causa pulchritudinis* (por “beleza”): Berger, 1987, p. 94, 116 e 122-3.

FIGURA 12



El Grillo de Josquin des Prez editado por Farael Ornes (final)

Podemos perceber a frequência que cláusulas¹⁰ e cadências vão se apropriando das mesmas fórmulas, dando forma e significado ao que se tornará o acorde de dominante. Todavia é necessário retomar a ideia das leituras presentistas e historicistas que podemos fazer de um mesmo texto e suas limitações e/ou suas contradições, mas negar que os fenômenos da música moderna têm seus antecedentes, como exemplo, nessas análises oferecidas é um erro. Embora erro também seria colocar nosso vocabulário e nossa cultura como sendo a dos autores citados: eles não poderiam saber onde os desenvolvimentos de determinadas práticas levariam a música e sua teoria.

Com os devidos cuidados, podemos dizer que uma leitura hermenêutica “efetua-se em um ‘horizonte’ que é tramaido por coordenadas sincrônicas e diacrônicas” e “é na relação mutuamente definida entre passado e presente que o processo hermenêutico de diálogo pode acontecer e que a proverbial ‘fusão de horizontes’ pode ser alcançada” (Christensen, 2000, p. 35). Devemos ter certo pudor quando dizemos que a “harmonia” empregada por Claudio Monteverdi se assemelha às de alguma peça de Gustav Mahler, que alguns acordes empregados por ambos

¹⁰ Cláusula: aqui utilizada para nomear a conclusão de uma passagem polifônica medieval ou renascentista onde uma ou mais vozes cessam por ocorrência de final de frase, enquanto outras seguem adiante. Normalmente é empregada uma fórmula padronizada entre as vozes cessantes e o restante do conjunto: a principal característica está nas vozes criarem uma dissonância por meio de uma suspenção por grau conjunto resolvida em seguida por uma consonância também por grau conjunto (observar figura 10 compasso 4-5 entre soprano e baixo 1 e figura 1). Importante notar que as cláusulas são desenvolvidas normalmente de uma voz progredindo por tom e a outra por semitom, sendo necessária a inclusão das notas *fictas* (ver nota 8).

são iguais, pois “harmonia” e “acorde” são palavras cujos significados se alteraram no tempo. Por outro lado, não podemos deixar de lado que as mesmas notas, eventualmente, são tocadas e que isso também tem um significado. Como Christensen (2000, p. 36) insiste, não devemos considerar uma visão historicista e presentista de textos como opostas, como se fossem dogmas a serem seguidos, mas sim, textos que têm “dupla identidade hermenêutica”; um texto que, apesar de ter um contexto histórico, também tem significado “acumulado” durante a história, passível de várias leituras.

Voltando a Platão, notamos que o diálogo não é apenas uma introdução à estética, é a tentativa de encontrar o algoritmo do belo. E isto mostra uma lição que vai além do belo, nos leva até a racionalização das ações, dos desejos, e de uma infinidade de decisões que são tomadas pelo ser humano: fazemos algo por quê? Que critérios nos levam a escolher uma coisa em detrimento de outra? E aqui podemos dizer é bela uma terça maior? Comparada a uma quinta justa ainda será bela a terça? Por quê? Se, talvez possamos divergir se terças são mais belas do que quintas, talvez não possamos quando comparamos algo ruidoso a algo consonante. Mas ainda fica aquela pergunta: por quê? Qual a razão? Quando Jean-Philippe Rameau (1683 - 1764) intitula sua obra *Traité de l'harmonie*, subintitulada *Reduite à ses Principes Naturels*, em tradução livre, tratado de harmonia, reduzida a seus princípios naturais, não é por acaso, ele comunica que descobriu a lógica da natureza, que nos leva à beleza através da razão. No entanto, e apesar de ele ser o primeiro a escrever sobre harmonia na concepção do baixo fundamental, outros teóricos também fizeram seus tratados e teorias da harmonia, todavia a racionalização que Rameau imprimiu em sua obra não parece ter o papel central em outras obras. Se olharmos para a obra de Arnold Schoenberg (1874 - 1951), por exemplo, temos um trabalho onde a racionalização dos fenômenos harmônicos está muito dispersa na obra. Seus trabalhos mais icônicos sobre harmonia [de Rameau e Schoenberg], no entanto, estão distanciados há praticamente duzentos anos. Não só o ambiente (físico) de ambos é diferente como o social também é. Vale aqui fazer uma menção ao materialismo histórico dialético para a análise: se o acesso aos materiais constituídos historicamente e dialeticamente é diferente para ambos os teóricos mencionados, obviamente o resultado de suas obras também serão diferentes. Mas depois de feita a observação e voltando a pensar o humano com o sujeito que se projeta

objetivamente no mundo através de sua subjetividade, como citado em Gramsci, de maneira complexa, temos que levar em conta o campo de Bourdieu.

2.4 CAMPO

Edificando sobre a ideia de que uma obra é resultado de seu tempo e seu ambiente, entre outras coisas, devemos ter em mente que o ambiente social é permeado por regras, hierarquias, lógicas, dinâmicas e uma infinidade de detalhes que formam o que Pierre Bourdieu (1996) chama de Campo. Analisar a obra levando a ideia de campo em consideração nos permite entender que a obra é influenciada pelo campo, ou seja, a obra não é autônoma, ou tem uma autonomia que pode ser questionada. Dentro do campo ainda há a luta por um certo tipo de capital (social, cultural entre outros) que marcam também a hierarquia do sujeito dentro do campo. Portanto, para o teórico ter reconhecimento - e leia-se aqui, também, condição de exercer sua profissão, e ter suas necessidades básicas supridas - precisa jogar dentro das regras do campo ao qual pertence:

É o caso de todas essas personagens intermediárias entre o artístico e o econômico que são os editores, os diretores de galeria ou os diretores de teatro, sem falar dos funcionários encarregados do exercício do mecenato de Estado, com os quais os escritores e os artistas mantêm com frequência (há exceções como o editor Charpentier) uma relação de enorme violência larvada e às vezes declarada. (Bourdieu, 1996, p. 86)

Um bom exemplo de como o campo pode influenciar nas práticas é o exemplo de Giulio Caccini (1550 - 1618) que em 1600 faz uma dedicatória de *Euridice* (Strunk, 1950, p. 370 - 372) - uma das primeiras obras das quais surge a ópera – a Giovanni Bardi, seu patrocinador e da Camerata Fiorentina. Na dedicatória ele descreve sobre o *stile rappresentativo* utilizando o *basso continuato*. Ele clama para si a invenção de algumas inovações como as citadas, embora outros músicos da mesma camerata estivessem trabalhando em obras semelhantes como Jacopo Peri (1561 - 1633) e no final da dedicatória escreve:

Enquanto isso, rogo a Vossa Senhoria que receba com favor a expressão da minha boa vontade, etc., e que continue a me conceder a proteção de Vossa Senhoria, (...) sabendo que Vossa Senhoria sempre poderá testemunhar que minhas composições não são desagradáveis a um grande príncipe que, tendo ocasião de testar todas as boas artes, pode julgá-las supremamente bem. Com o que, beijando a mão de Vossa Ilustre Senhoria, rogo a Nosso Senhor

que conceda felicidade a Vossa Senhoria. (Strunk, 1950, p. 372, tradução nossa)¹¹

Analizando esta situação podemos perceber como o campo vai influenciar a prática musical de Caccini. Por um lado, ele é um músico com suas ambições particulares, quer implementar novas formas de trabalhar a música, disputa com seus pares novos métodos de composição, de canto, de música acompanhada e etc., o que lhe concede um determinado tipo de capital dentro do campo que atua. Apesar disso, deve ter atenção à maneira que compõe, pois tem um patrono que deve agradar. A assimilação deste *habitus* é um dos meios de acesso ao capital social, cultural, simbólico e posições dentro do campo.

Comparando agora o trabalho de Rameau e Schoenberg sobre harmonia, fica claro que o campo da música, em especial o da teoria musical e harmonia é diferente para cada um deles. Enquanto Rameau estava sob influência do Iluminismo, Schoenberg estava sob o julgo das mudanças estéticas da arte moderna. Para Rameau, era extremamente necessário fazer de seu tratado um estudo racional, buscando na natureza a lógica através da qual os fenômenos da harmonia pudessem ser explicados, o que não acontecia na Idade Média e acontecia de maneira tímida no Renascimento. Já para Schoenberg não era necessária a utilização das explicações físicas para dar suporte à sua teoria; praticamente toda a prática comum (música tonal harmônica - séc. XVII-XIX) já tinha ocorrido, bastava a análise do que a história tinha produzido de música tonal, ao contrário de Rameau, onde a música tonal era incipiente, todavia é importante lembrar que no *Harmonielehre* Schoenberg ainda sente a necessidade de buscar na série harmônica subsídios para explicar seu sistema, mesmo que com um certo contragosto, como veremos.

O campo ao qual Rameau estava inserido ou pretendia se inserir, permitiria, portanto, um teórico que pudesse provar os fenômenos musicais (as práticas e suas representações ou as práticas e suas sensações) através da ciência. Não lhe era permitido analisar a música sob suas próprias regras, ao menos se quisesse ter espaço no campo. E para Schoenberg, cuja história da música tonal estava logo a sua

¹¹ Texto original: Meanwhile I pray Your Lordship to receive with favor the expression of my good will, etc., and to continue to grant me Your Lordship's protection, under which shield I hope ever to be able to take refuge, etc., and to be defended from the perils that commonly threaten things little used, knowing that Your Lordship will always be able to testify that my compositions are not unpleasing to a great prince who, having occasion to test all the good arts, can judge them supremely well. With which, kissing Your Illustrious Lordship's hand, I pray Our Lord to bestow happiness upon Your Lordship.

frente, não adiantava tentar explicar tudo pela razão: a cultura e a produção musical determinavam as regras da harmonia, mesmo que houvesse uma proximidade entre os fenômenos acústicos e a prática musical, como esclarece Bourdieu:

Procurar na lógica do campo literário ou do campo artístico, mundos paradoxais capazes de inspirar ou de impor os "interesses" mais desinteressados, o princípio da existência da obra de arte naquilo que ela tem de histórico, mas também de trans-histórico, é tratar essa obra como um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual ela é também sintoma. (Bourdieu, 1996, p. 15-6)

Portanto, para a análise de uma obra, que seja teórica, devemos considerar que o autor buscou compreender a lógica por detrás de algum fenômeno e sua sistematização, porém como o ser humano é um ser situado, devemos levar em consideração, também, seu tempo e seu espaço. Quanto ao tempo, devemos cuidar das leituras: historicistas, cujos significados que damos a um objeto são atribuídos como se estivéssemos vivendo naquela época estudada - o que é impossível; na forma presentista de ler o passado, é importante não colocar nossos significados e a nossa leitura de mundo sob nossos termos, entender que os significados, as ações e as representações são alteradas com o tempo - o que nos leva ao anacronismo. A leitura deve estar atenta à hermenêutica que não descarta ambas as abordagens [historicista e presentista], mas leva-as em consideração com o devido cuidado e as limitações que ambas têm. E dentro do aspecto espacial onde os sujeitos estão inseridos, e aqui os teóricos estudados, é necessário compreender que, para além das culturas próprias dos povos, há que se considerar o campo ao qual se inserem, pois, a necessidade do campo pode moldar a obra do sujeito ou o objeto estudado.

3.CONSTRUÇÃO ETIMOLÓGICA DA DOMINANTE NA MÚSICA

3.1 ETIMOLOGIA ANTES DE RAMEAU

O sentido das palavras varia em relação à época, ao contexto, ao idioma e uma infinidade de situações tão complexa que poderíamos dizer que o significado de uma palavra poderia se perder no tempo. Quando escutamos a palavra harmonia, dentro de uma cultura musical ocidental, construída da modernidade à contemporaneidade, entendemos um conjunto de notas soando simultaneamente ou uma teoria que estabelece hierarquias dentro de uma gramática musical. Em um discurso de Giovanni De' Bardi (1534 - 1612), da *Camerata Fiorentina*, endereçada a Giulio Caccini (1551 - 1618), proeminente cantor, teórico e compositor da época, ao falar sobre a música da Grécia Antiga categorizou que "harmonia é um termo genérico e, falando dela, Pitágoras diz, e depois de Platão, que o mundo é composto por ela"¹² (Strunk, 1950, p. 292, tradução nossa). Isso nos mostra que a concepção de harmonia é muito mais ampla do que "notas que soam bem juntas", está relacionada com a forma como as partes se relacionam com o todo, dentro da música. Poderíamos entender que para Bardi e, sintetizando a concepção de harmonia no final do século XVI, a "(...) harmonia pode ser composta de todas essas coisas ['proporção do baixo e do alto', das palavras, do ritmo, etc.] combinadas, isto é, de palavras bem cantadas e tendo, como seu acompanhamento, este ou aquele instrumento"¹³, (Strunk, 1950, p. 292, tradução nossa) mesmo em uma época em que o pensamento harmônico moderno está se formando em detrimento do pensamento melódico.

Da mesma maneira outros termos sensíveis à música devem ser tomados com cuidado. A nomeada *dominante* teve um processo que se assemelha em partes ao da harmonia. A palavra em si já é conhecida de outras épocas e idiomas, podemos facilmente encontrar em variados dicionários. A peculiar característica abstrata da música é um convite ao emprego de termos extramusicais. A palavra dominante parece ter sido emprestada na música, segundo Gregory Barnett, de um teórico

Texto original: ¹² Harmony is a general term, and in speaking of it, Pythagoras says, and after him Plato, that the world is composed of it.

Texto original: ¹³ ...harmony may be composed of all these things combined, that is, of words well sung and having, as their accompaniment, this or that instrument.

francês de nome Salomon de Caus (1576 - 1626) que introduziu a *note dominante* (Barnett *in* Christensen, 2008, p. 431, tradução nossa). O termo remete a um empréstimo relacionado à salmodia do final da Idade Média onde o tom dominante da recitação deveria, ao que entende-se, ser outro, diferente da nota final, portanto o tom de recitação seria “dominante”, dominaria o tom final. Este empréstimo terminológico – dominante –, no entanto, não estava relacionado, com o ponto de cadência dentro do modo que acontece sob o 5º grau, mas sim com os tons do salmo (Barnett *in* Christensen, 2008, p. 431).

Um documento que corrobora com as alegações acima é o *Liber Usualis* (1961, p. xxxij) que diz que o “Tom-do-Salmo” consiste na *Entonação*; no *Tenor*, *Dominante* ou *Nota Recitativa*; e na *Cadência*¹⁴. A *Entonação* é uma fórmula que inicia o canto levando a melodia até a *Dominante* (também chamada de *Tenor* ou *Nota Recitativa*). A *entonação* ocorre logo nas primeiras sílabas do verso. Quando no *Tenor*, o canto segue praticamente na mesma nota com algumas variações e deixa a região apenas para a *Cadência*, que pode acontecer no meio do verso, chamada de *Mediação* e no final, chamada de *Cadência Final* (*Liber Usualis*, 1961, p. xxxij).

FIGURA 13

Psalm 118, I

1. Be-á-ti quórum immacu-lá-ta est ví- a, * qui ámbu-lant in lé-ge
Dómi-ni.

FONTE: *Liber Usualis* (1961) - recorte, appendix II, p. 14*

É interessante notar nestes exemplos de salmos (Fig. 13 e 14 – transcrições no anexo II) que a *Dominante* não é, necessariamente, a 5ª nota acima da final, mas uma região escolhida para esta parte do salmo.

¹⁴ Texto original: A Psalm-tone consists of the following parts : a) The Intonation, b) The Tenor, Dominant or Reciting note, c) The Cadences,(...).

FIGURA 14

FONTE: Liber Usualis (1961) - recorte p. 1769

Ainda sobre Caus, Barnett observa:

seus exemplos [de Salomon de Caus] ilustram duas posições possíveis para a dominante: nos modos autênticos, ela fica na parte superior da quinta, que é, a quinta acima da final; nos modos plagais, na parte superior da quarta, que é equivalente à própria final (Barnett *in* Christensen, 2008, p. 431, tradução nossa)¹⁵.

Percebemos que Caus, segundo Barnett, especifica uma altura específica para a dominante, ligando ainda, segundo Barnett, a *note dominante* uma ideia de cadência já descrita por Zarlino. Caus faz referência a esta nomenclatura afirmando que a nota incluída entre o *diapasão* (entre uma 8^a, que dá nome ao modo) era chamada “por alguns modernos” de “NOTE DOMINANTE” (Caus, 1615, p. 21)¹⁶. A nota citada por Caus, neste caso, é o 5º grau do modo autêntico e 4º no plagal. Em resumo, temos agora um nome (dominante) para um grau do modo além da ideia de que a dominante faria parte da cadência de alguma forma.

Outro teórico mencionado por Barnett é o também francês Antoine Parran (1587-1650), cujo *Traité de la musique théorique et pratique*, datado de 1639, uma geração após Solomon de Caus com seu *Institution harmonique* de 1615, vai trazer mais uma peça na história da dominante. Parran contribui com o detalhamento de uma série de cadências. Em seu trabalho também fixa a *dominante* em uma quinta acima da final, além de mencionar um outro ponto de cadência chamada de *mediante*. Os

¹⁵ Texto original: His examples illustrate two possible positions for the note dominante: in authentic modes it lies at the top of the fifth, that is, a fifth above the final; in plagal modes, at the top of the fourth, which is equivalent to the final itself.

¹⁶ Caus. 1615, p. 21 = "seconda parte".

tipos de cadência, ou pontos de cadência, contudo, não são exclusivos destes dois teóricos franceses, estas ideias convergem com as ideias de Zarlino (mesmo que este não utilize o termo, que é uma contribuição francesa) e de outros teóricos como Michel de Menehou (s.d.) com seu *Nouvelle Instruction Familière* de 1558 (cap. 14 e 15). Isso mostra que os teóricos franceses utilizavam o termo dominante em seus trabalhos, mas é importante ressaltar que até então se fala em dominante como regiões onde a música é composta e suas cadências relacionadas à nota final, não em acordes e muito menos em funções.

No tratado de Parran (1639) ele escreve as cadências dos doze modos; todos sinalizados com as cadências *Dominante*, *Mediante* e *Finale* (fig. 15 – transcrição no anexo III), com uma exceção de uma *Mediante*, *Dominante* e *Finale* (fig. 16 – transcrição no anexo III), relativo ao sexto modo (*Du Sixiesme Mode ou du Quatriesme*) e outra *Mediante* e "Dominante & Finale" relativo ao quinto modo (*Du Cinquiesme Mode ou du Troisiesme*).

FIGURA 15



FONTE: Parran (1639, p. 129), recorte.

FIGURA 16



FONTE: Parran (1639, p. 131), recorte.

Embora a concepção moderna de acordes ainda não estivesse formada nesta época, podemos notar, na figura 15, que a cadência onde ele escreve *dominante*, de fato, termina no acorde de 5º grau (sem a 5ª), que chamaríamos de dominante, a cadência chamada de *mediante* que termina no acorde de 3º grau (acorde completo) e a *final*e termina com o que chamaremos de tônica (sem a 5ª). Na figura 16 a *mediante* termina no acorde de 3º grau (sem a 5ª) subentendendo que estaríamos em Mi menor. Onde temos a cadência *dominante & finale* terminamos com aquilo que seria a tônica. Por outro lado, se pensarmos em uma modulação, ela se encaixaria como uma dominante de Lá menor, ou seja, uma cadência à dominante. É óbvio que estamos fazendo uma leitura *presentista* dos trechos, mas o fazemos conscientemente e com o objetivo de entender de que maneira esta prática contribuiu para a formação da dominante e o que ela representa na história.

Os termos franceses que darão origem à subdominante e à dominante acabaram se tornando padrão e puderam ser encontrados em trabalhos de outros teóricos como, por exemplo, Alexander Malcolm (1685 - 1763), escocês de Edimburgo, que escreveu *A Teatrise of Musick: speculative, practical, and historical* (1721), como podemos constatar:

Mas novamente, a *Fundamental* também é chamada de *final*, porque a Canção geralmente começa e sempre termina aí: A 5^a é chamada de *Dominante*, porque é a próxima nota principal da final, e mais frequentemente repetida na Canção; e se for introduzido como uma nova *Tonalidade (Key)*, ele terá a Conexão mais perfeita com a *Tonalidade principal*: A 3^a é chamada de *Mediante*, porque fica entre a *Final* e a *Dominante*." (Malcolm, 1721, p. 277, tradução nossa)¹⁷

É importante notar que este teórico tem sua publicação um ano antes do tratado de Rameau, que é de 1722.

3.2 ETIMOLOGIA APÓS RAMEAU

O momento histórico onde o acorde parece ganhar o nome pelo qual ficaria conhecido, o acorde de dominante, parece se dar no tratado de Rameau. Antes de mencionar a dominante e fazer qualquer ligação com o acorde propriamente, ele disserta sobre o acorde de sétima: um acorde perfeito maior com uma terça menor sobre ele, e segue afirmando que "este acorde parece existir para tornar a perfeição dos acordes consoantes mais maravilhosa, pois sempre os precede, ou melhor, deve sempre ser seguido pelo acorde perfeito ou seus derivados"¹⁸ (Rameau, 1971, p. 142, tradução nossa). Este parece ser o momento no qual a cadência *Dominante* de Parran se resume a um único acorde que deve anteceder um acorde perfeito – não necessariamente apenas para o final, mas para os finais, é impreterível: "Este acorde é o primeiro de sua própria espécie e nunca muda, não importa a forma que o acorde

¹⁷ Texto original: But again, the *Fundamental* is also called the *Final*, because the Song commonly begins and always ends there: The 5th is called *Dominante*, because it is the next principal Note to the *final*, and most frequently repeated in the Song; and if 'tis brought in as a new *Key*, it has the most perfect Connection with the principal *Key*: The 3d is called *Mediante*, because it stands betwixt the *Final* and *Dominante* as to its.

¹⁸ Texto original: This chord seems to exist in order to make the perfection of consonant chords more wonderful, for it always precedes them, or rather should always be followed by the perfect chord or its derivatives.

perfeito possa tomar; ele sozinho é apropriado para dominantes, e conclusões não podem ser estabelecidas perfeitamente sem sua ajuda;"¹⁹ (Rameau, 1971, p. 154, tradução nossa). Ainda é importante salientar que segundo Freitas (2010, p. 50), Christensen (1993, p. 101), e Gut (1972-2006, p. 6) a *dominante* de Rameau poderia ocorrer em qualquer grau e aquela que remeteria à tônica seria, então, chamada de *dominante-tonique*. Como sabemos, o termo *dominante-tonique* acabou sendo deixado de lado, sobrevivendo apenas o termo *dominante* observados por Gut (1972-2006, p. 07) citando comentário de Rousseau (1768) em que na prática chamava-se dominante apenas o acorde de 5º grau e de fundamentais²⁰.

Um pouco adiante, Rameau – discutindo com Zarlino sobre a progressão das notas na cadência, as dissonâncias, resoluções etc. – nos traz mais uma maneira de entender a palavra *Dominante*, uma nota que precede a nota final, uma 5ª acima da nota final ou uma 4ª abaixo: "A primeira das duas notas que formam a cadência perfeita no baixo é chamada de dominante, porque deve sempre preceder a nota final e, portanto, a domina."²¹ (Rameau, 1971, p.152, tradução nossa) em seguida fala do acorde formado sobre o 5º grau (já citado) que também chama de acorde perfeito da dominante:

A sétima, formada pela adição de uma terça menor ao acorde perfeito da dominante, forma uma dissonância não apenas com esta dominante, mas também com a terça maior desta mesma dominante, de modo que a terça maior forma uma nova dissonância aqui em relação à sétima adicionada ."²² (Rameau, 1971, p.152, tradução nossa).

Parece, neste momento, que a tradição francesa estabelece de vez a nota que conhiceremos como dominante (5ª justa acima ou 4ª justa abaixo da tônica) e o acorde que conhiceremos como dominante (acorde com a tríade maior e uma 7ª

¹⁹ Texto original: This chord is the first of its own species and never changes, no matter what form the perfect chord may take; it alone is appropriate for dominants, and conclusions may not be established perfectly without its aid;

²⁰ Texto original: Rousseau referiert 1768 jedoch, daß sich dieser durch Rameau propagierte (und von d'Alembert aufgegriffene und präzisierte) terminologische Gebrauch nicht hat durchsetzen können. Die Komponisten nennen die dominante der Tonika einfach, dominante', die anderen dominantes hingegen, Fundamentaltöne' (fundamentales').

²¹ Texto original: "The first of the two notes forming the perfect cadence in the bass is called the dominant, because it must always precede the final note and therefore dominates it."

²² Texto original: The seventh, formed by adding a minor third to the perfect chord of the dominant, forms a dissonance not only with this dominant but also with the major third of this same dominant, so that the major third forms a new dissonance here with regard to the added seventh.

menor). Esta maneira de representar estes dois elementos musicais, parece se espalhar por outras regiões, como vimos com Malcolm, com uma diferença: estamos falando da tradição do baixo fundamental que concorre, ainda, com o baixo figurado. No verbete *Dominante - Tonika - Subdominante*, presente no *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, Serge Gut (1972-2006, p. 1-2) traz a leitura de que Rameau considerava dominante, também, qualquer acorde que fosse precedido de uma quarta acima ou uma quinta abaixo, desde que fossem observadas a resolução das dissonâncias e a estrutura do acorde²³, e isso nos dá a dimensão de que o acorde de dominante poderia estar em qualquer grau, o que ocorrerá alguns anos à frente desta incipiente ideia como mencionado anteriormente.

Johann Philipp Kirnberger (1721 - 1783) em seu *Grundsätze des GeneralBaß* (1791, p. 20) na terceira palestra (*dritte vorlesung*) no parágrafo 32 escreve que o acorde de tônica (maior ou menor) deve ser precedido pelo acorde sobre a 5ª superior, ou dominante superior (*oberdominante*) do tom principal, pois dele você poderá voltar ao acorde de tônica²⁴. Este livro foi impresso em Hamburg e em Viena e trás indícios da utilização da nomenclatura de *dominante* como um acorde, mesmo falando de baixo figurado. Apesar da prática dominante em Viena do baixo figurado em detrimento do baixo fundamental, é notório ver a importância cada vez maior dada ao significado dos acordes.

Simon Sechter (1788-1867) deixa claro, sem dar muitos detalhes, logo no início de sua obra *Der Grundsätze der musikalischen Komposition* (1856) que existem três acordes principais: o de tônica, dominante e de subdominante. (Sechter, 1856, p. 12). Importante observar que, apesar de Sechter concluir que existem os três acordes principais mencionados, as possibilidades não se resumem a eles como veremos em Hugo Riemann (1849-1919). A nomenclatura do alemão difere levemente do francês. Enquanto nos autores francófonos temos visto variações como *sousdominante* (para subdominante, inclusive com a 6ª adicionada), *dominante-tonike* (especificamente aquela que leva à tônica) ou *dominante*, os autores de língua alemã utilizam

²³ Texto original: "Dominante ist für Rameau aber auch JEDER TON, WELCHEMA DIE OBERQUARTE ODER DIE UNTERQUINTE FOLGT, sofern er aus harmonischer Perspektive unter den Aspekten der DISSONANZAUFLÖSUNG und der AKKORDFORM betrachtet wird."

²⁴ Texto original: "Auf den Akkord der Tonika, sowohl im Dur - als Moll - Modo, wie bei Fig. 12., kann in aller Kürze kein anderer folgen, als der Akkord auf der oberen Quinte, oder sogenannte Oberdominante des Haupttons. Denn sobald man auf diesen Akkord gekommen ist, so kann man wieder unmittelbar auf den Akkord der Tonika zurückkommen, wie bei Fig. 13."

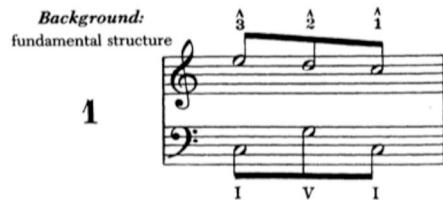
Oberdominante (e também, *Dominante*) para dominantes, que se encontram uma 5^a justa acima da tônica. A lógica é simples: *oberdominante* para acorde de 5^a acimada da tônica e *underdominante* para acordes que fica 5^a abaixo da tônica, ou seja, subdominante.

No final do século XIX, Hugo Riemann sintetizará uma outra perspectiva do significado da dominante, a *função*. Riemann considera apenas três possibilidades de funções tonais na música, a tônica, a subdominante e a dominante (Riemann, 1896, p. 9). Na prática, isso significa que, seja qual acorde estiver escrito, ele será representado como uma tônica, como uma subdominante ou como uma dominante. Claro que há várias maneiras delas serem escritas e representadas, mas o fato é que seria uma visão onde o significado das notas, ou do conjunto de notas, estaria exercendo obrigatoriamente uma destas funções. A ideia de sintetizar os acordes em três categorias não é exatamente nova. Sem citar “dominante” e “subdominante” e em uma perspectiva diferente, Johann Friedrich Daube (1730-1797) descreve os três acordes principais como o do *ton fundamental*, do 4º intervalo (*Intervalls*) e do 5º grau da tonalidade (*der Accord der 5 tonart*) e aqueles acordes que surgem destes são secundários (Daube, 1756, p. 14-15). Riemann conheceu o trabalho de Daube.

Para Arnold Schoenberg (1874-1951) sobrou o trabalho de assimilar ideias de Sechter e Riemann, especialmente as relacionadas à função (Dudeque, 2016, p. 58), pois é um acorde que tem uma grande capacidade de desambiguação da tonalidade e criar, também, o que chamou de “regiões”. Entre estas regiões, está a região da dominante. A ideia de região seria uma passagem maior ou menor, ou às vezes, se estabelecendo como uma parte consistente de uma composição, onde os acordes gravitam em torno de um dos graus (aí a teoria de Sechter dos graus) (Dudeque, 2016, p. 104-5). Ainda em Schoenberg veremos ele questionar o caráter hierárquico da dominante: sua capacidade de imprimir obrigatoriedade e transferindo este poder à tônica.

Heinrich Schenker (1868 – 1935) observa, também, que a *estrutura fundamental* (*Ursatz* – fig. 17) da música, segundo sua análise, tem a dominante como uma de suas etapas estruturais. Ele considera, porém, o movimento melódico como a origem deste evento. Toda a música tonal – para Schenker! – deve fazer a passagem entre o I-V-I e os eventos entre estes pontos estão relacionados com a elaboração do compositor (Schenker, 1977, p.4-6).

FIGURA 17



FONTE: Schenker (1977) – Estrutura fundamental (*Ursatz*)

Conclui-se que a dinâmica histórica sobre a etimologia da dominante na música se inicia na música sacra medieval. A tradição francesa adotará a nomenclatura utilizada primeiramente para denominar uma região (um grau do modo) onde a o salmo era composto, i.e., nota que era repetida depois de uma *entonação*. Solomon de Caus toma o termo e classifica a *note dominante* como o 5º e o 4º grau e traz também a ideia de que esta nota dê suporte à estrutura da composição, passando a ideia de que faria parte de uma futura cadência. Inclusive Caus faz menção e uma possível “moda” da época, como exposto anteriormente, onde alguns “modernos” estariam utilizando este nome (dominante). Pouco mais adiante Parran contribui para a história com modelos de cadências nomeadas como *mediante*, *dominante* e *finale*. Não estamos falando ainda de acorde, embora são sugeridas tríades no 5º grau onde a cadência acontece. Já na época de Rameau, o termo *dominante* e suas variações parecem ter sido adotadas por diversos teóricos, mas é no próprio Rameau que seu significado moderno será plenamente construído: um acorde que terá o nome de *dominante* e uma ideia incipiente de *função*, um dever, uma obrigação que implicará a forma musical como conhecemos. Riemann levará a ideia de *função* ao seu limite, nada estará fora de uma das *funções* (subdominante, dominante e tônica), e na medida que se dará mais importância para a *função* se apagará a singularidade da *NOTE DOMINANTE* (em letras maiúsculas) de Caus. Schoenberg também seguirá ampliando o significado da palavra que também será entendida como uma região gravitacional onde a dominante exerce atração dos acordes vizinhos, trazendo implicações na forma e na análise musical, assim como Schenker verá no I-V-I o modelo perfeito para a sua estrutura fundamental.

A palavra dominante, na música, vai ganhando significados diferentes durante a história: não se trata de uma modificação simples dentro de uma cronologia, mas

uma acumulação de significados onde alguns serão utilizados em nichos específicos e outros serão usados corriqueiramente.

4.PREMISSAS NATURAIS, FÍSICAS E CULTURAIS DO PENSAMENTO HARMÔNICO E DA DOMINANTE

4.1 TRADIÇÕES TEÓRICAS

Como já mencionado, o ser humano é um ser situado, pertence a uma determinada cultura dentro de um tempo e um espaço. Os elementos que compõe o pensamento teórico de um autor também estão inseridos, por óbvio, neste contexto. O objetivo deste trabalho não é discutir as tradições teóricas, podemos lê-las, por exemplo, na introdução do *The Cambridge History of Western Music Theory* (2008) que tem como estrutura as tradições especulativas, regulativas e descritivas.

Sumarizando – e, de certa forma, simplificando – as principais ideias acerca das tradições teóricas, a teoria especulativa se caracteriza primeiro pela herança da teoria oriunda da Grécia antiga, muito ligada ao estudo do monocordio, do corpo sonoro, das proporções e razões matemáticas, e depois pelos estudos da acústica e seus desdobramentos como os harmônicos, ondas estacionárias e etc. Como veremos, Rameau é um importante exemplo deste segmento. Influenciado pelo iluminismo, Rameau se encontra no meio de uma revolução científica, todavia tenha dificuldades de traduzir este novo espírito científico em sua teoria.

Precisamos fazer uma observação que é importante para este trabalho: pelo fato de a teoria especulativa fornecer premissas diferentes antes da revolução científica e depois dela, vamos adjetivar as teorias que se baseiam na acústica como fisicalista. A ideia não é cunhar um novo termo ou outra tradição, mas apenas ressaltar que alguns autores já terão acesso a novos conhecimentos que serão utilizados para dar sustentação pretensamente científica às suas teorias, se distanciando do cânone grego.

A tradição dita regulativa, por sua vez, é voltada para à prática pedagógica, onde os autores se interessam mais por demonstrar e prescrever as técnicas e regras da composição e menos do porquê elas funcionam, sua ontologia. Simon Sechter é um exemplo importante deste grupo. Seu trabalho demonstra um detalhamento minucioso da teoria musical ligada à prática compositiva enquanto se abstém de discutir a origem ontológica do sistema.

A tradição descritiva busca nos fornecer uma teoria baseada na análise da literatura. Como o nome sugere, o fundamento da teoria se dá através da análise

empírica, abstração e sistematização do fenômeno musical. Importante observar que esta tradição não está posta para Rameau, mas está para, principalmente, Riemann, Schenker e Schoenberg, pois estes autores poderiam usufruir de uma vasta literatura musical ligada à música tonal. No entanto, classifica-los automaticamente neste grupo é demasiadamente perigoso já que ambos carregam alguma dose de especulação em suas teorias, assim como existe uma intenção de regular os estudos da harmonia, como será observado à frente. Mesmo assim vale mencionar o caráter fiscalista – que se enquadraria dentro da tradição especulativa – de Riemann, Schenker e Schoenberg ligados aos harmônicos. Ambos evocam eventualmente a natureza, um caráter naturalista, embora em Schenker notamos um sentimento de ordem estética romântica quando cita o caráter naturalista dos fenômenos musicais.

4.2 RAMEAU E A TORIA ESPECULATIVA

A premissa para o surgimento da teoria da harmonia parece ser substancialmente diferente do contraponto. Enquanto o contraponto, como teoria, parece se desenvolver no campo da arte – portanto produto da cultura humana –, as teorias da harmonia parecem depender de argumentos oriundos da natureza – como os fenômenos físicos e, portanto, essencialmente racionais e imutáveis.

Pensar a música racionalmente, por óbvio, não é tarefa apenas dos teóricos Iluministas. Na cultura dita “ocidental”, temos visto escritos desde – no mínimo – o tempo de Pitágoras, que formulou uma série de experimentos para entender os fenômenos sonoros e o porquê de alguns sons nos agradarem e outros não. A questão é que dentro do sistema proposto por Rameau, a estrutura racional especulativa é um fator estruturante: o sistema funciona, pois existe uma relação matemática que prova seu funcionamento. A estrutura do pensamento de Rameau remetia, então, às leis naturais e, por conta disso, vemos seu nome ligado à figura de Isaac Newton:

Ele demonstrou que o todo depende de um único e claro princípio, a saber, o baixo fundamental; e, nesse aspecto, ele é comparado a Newton, que, por meio do princípio único da gravitação, foi capaz de explicar alguns dos mais notáveis fenômenos da física; por essa razão, eles não hesitam em chamar

Rameau de o Newton da Harmonia. (John Hawkins, 1770 *apud* Christensen, 1993, p. 8, tradução nossa)²⁵

Rameau não escondia sua pretensão de alçar sua teoria ao patamar científico. "Ele afirmava continuamente em seus escritos que sua teoria se baseava firmemente em raciocínio matemático e demonstração empírica"²⁶ (Christensen, 1993, p. 10, tradução nossa), além disso mantinha contato com cientistas contemporâneos, academias científicas e procurou aprovação oficial, por exemplo, da Sociedade Real Britânica e da *Académie Royale des Sciences* de Paris (Christensen, 1993, p. 11). Podemos perceber que, para além da música, interessava ao Rameau ingressar no campo científico iluminista, aí Bourdieu poderia explicar a insistência de Rameau em provar os fenômenos musicais a luz da razão. Sua teoria calcada no racionalismo iluminista poderia lhe render o capital necessário dentro do campo científico fazendo com que ganhasse espaço naquela comunidade.

A comparação de Rameau a Newton, todavia, não resultou em sua coroação como um membro do campo da sociedade científica almejada por ele. O problema é que o pensamento de Rameau adotava uma linha ligada a Descartes e com isso impunha princípios hipotéticos, verdade inata e etc. ao contrário da epistemologia de Locke²⁷, posição que os cientistas da *Académie* estavam adotando. Além desse "cartesianismo exuberante", como anota Christensen (1993), Rameau tende a se apegar às suas teses fazendo uma teia de conexões difíceis de serem sustentadas perante a sociedade científica como analisa Christensen:

Ao longo de sua longa carreira teórica, Rameau desenvolveu e refinou continuamente sua teoria, testando novas formulações e apropriando-se de evidências e argumentos de campos variados como filosofia, ciências naturais, história antiga, antropologia, arquitetura e teologia. Em algum momento, Rameau articulou sua teoria do baixo fundamental nas mais diversas retóricas: do neoplatonismo ao mecanicismo cartesiano, da

²⁵ Texto original: he has shown that the whole depends upon one single and clear principle, viz., the fundamental bass; and in this respect he is by them compared to Newton, who by the single principle of gravitation was able to assign reasons for some of the most remarkable phenomena in physics; for this reason they scruple not to style Rameau the Newton of Harmony.

²⁶ Texto original: He continually asserted in his writings that his theory rested upon the firm bases of mathematical reasoning and empirical demonstration.

²⁷ (...) epistemologia de Locke é que, uma vez que todo conhecimento deriva das sensações do mundo exterior, não existem ideias inatas ou verdades *a priori*.

Texto original: (...) Locke's epistemology is that since all knowledge derives from sensations of the outside world, there are no such things as innate ideas or *a priori* truths.

gravitação newtoniana ao sensacionismo lockeano, e ao ocasionalismo de Malebranche.²⁸ (Christensen, 1993, p. 13, tradução nossa)

Essas peculiaridades de Rameau fizeram com que o campo científico iluminista se tornasse cada vez mais distante. Porém é curioso que um teórico despenda tanta energia para legitimar fenômenos artísticos perante a sociedade científica.

Rameau dedica o primeiro livro de seu tratado a questões racionais que explicariam, segundo sua lógica, os fenômenos musicais:

Seu objetivo essencial é validar os acordes como construções musicais primárias. Ele faz isso mostrando como todos os acordes são gerados a partir de uma única fonte. Essa "fonte" acaba sendo aquela venerável ferramenta da música especulativa, o monocórdio.²⁹ (Christensen, 1993, p. 28, tradução nossa)

Importante notar que, segundo Philip Gossett³⁰, Rameau não conhecia os incipientes estudos da acústica que já estavam em andamento e não podia, com isso, conhecer a série harmônica como conhecemos, embora Gossett ressalte que Rameau conhecia bem vários teóricos da música³¹. A matemática que Rameau expõem está ligada ao corpo sonoro, especialmente à corda e suas divisões, e traz uma certa simplificação teórica se comparada a seus antecessores, porém pautada – ou pretensamente pautada – nos "princípios naturais", o que colocaria Rameau ao lado de Newton que, entre outras coisas, sintetizou uma série de leis, hipóteses e observações de seus predecessores (Christensen, 1993, p.7).

²⁸ Texto original: Over the course of his long theoretical career, Rameau continually developed and refined his theory, testing new formulations, and appropriating evidence and arguments from diversely related fields such as philosophy, natural science, ancient history, anthropology, architecture, and theology. At one time or another, Rameau cast his theory of the fundamental bass in the varied rhetorics of neoplatonism, Cartesian mechanism, Newtonian gravitation, Lockean sensationalism, and Malebranchian occasionalism.

²⁹ Texto original: His essential goal is to validate chords as primary musical constructs. He does this by showing how all chords are generated from a single source.

³⁰ Tradutor do Tratado de Rameau (1971).

³¹ Although in 1722 Rameau did not yet know the acoustical theories of Joseph Sauveur, published some twenty years earlier, he was generally well read in the theory of his day, as his many citations from Zarlino, Descartes, Mersenne, Masson, Frère, and Brossard prove. He may indeed have been cognizant of more theory than we know. (Rameau, 1971, p.17)

O fato da teoria especulativa³² ser baseada no cânone grego do monocórdio, no entanto, estava sendo ultrapassada pelos estudos da acústica, dos harmônicos e das ondas estacionárias – que guardam uma similaridade impressionante com a teoria clássica, porém são diferentes em essência. Mas apesar dos estudos da acústica estarem se desenvolvendo no mesmo momento em que as teorias da harmonia vão sendo elaboradas, com base no baixo fundamental – não necessariamente no espírito rameauiano –, a base teórica especulativa vai perdendo espaço. Mesmo a *musica theorica* não especulativa (aquele ligada às tradições gregas) acaba perdendo espaço nos tratados para a *musica pratica*, ao menos por um espaço de tempo.

Para ser justo com Rameau devemos dizer que seu trabalho não é meramente especulativo. A finalidade, para Rameau, era prática, ou *musica pratica*. E também não foi o último a destinar esforços à *musica theorica* especulativa. Esses capítulos, destinados a este conteúdo, correspondem às questões de época, como sujeitos de suas épocas, sujeitos situados, não poderiam escapar simplesmente da virtude destes questionamentos e de seus vícios. O Iluminismo os cobrava. Não era o bastante escrever um tratado sobre harmonia baseado simplesmente na prática artística, sem expor as premissas à luz da razão, o que nos remete a Hípias maior: qual progressão é mais bela? Quais notas poderiam ser tocadas ao mesmo tempo para suscitar algo belo e quais devem ser preteridas? E por quê? No momento em que a razão iluminista impera, é de se esperar que alguns círculos fossem acessíveis caso os autores seguissem as regras vigentes, ou seja, poderiam ocupar algum lugar no campo. E também é importante analisar o ambiente sociocultural da época. Na época que Rameau escrevia suas obras o Conservatório de Paris não tinha sido fundado e na Académie não havia espaço para a música como área do conhecimento, assim como na Académie Royale de Musique. Os recursos que subsidiavam os músicos nesta época, como Rameau, eram oriundos de trabalhos como músico de corte, mestre capela, algumas encomendas, e eventualmente a participação em algum círculo em torno de um nobre mecenas como Alexandre de La Pouplinière (Christensen, 1993, p. 188).

³² “Em termos simples, na tradição especulativa, o músico preocupava-se com a natureza ontológica do material musical, enquanto na tradição prática, com sua aplicação.”

Texto original: To put matters simply, in the speculative tradition, the musician was concerned with the ontological nature of musical material, while in the practical tradition, with its application. (Christensen, 1992, p. 29, tradução nossa)

Ver Christensen, 1992, p. 29, The Legacy of *Música Theorica* e Dudeque, 2016, p. 36, nota de rodapé.

4.3 TRADIÇÃO REGULATIVA, DESCRIPTIVA E A TEORIA ESPECULATIVA

Adiante na história, podemos observar um ponto importante no tratamento da teoria da harmonia por Simon Sechter:

Apesar do óbvio caráter neorameauiano do tratado de Sechter, não há discussão sobre qualquer base física ou numérica para uma teoria da harmonia. Nem razões e proporções, nem a série harmônica desempenham qualquer papel na obra, (...)³³ (Wason, 1985, p. 34, tradução nossa)

Com isso, Sechter parece abandonar a abordagem especulativa da *musica theorica*, em um momento onde temos o aparecimento dos conservatórios de música e esta ganha, progressivamente, espaço como um campo que não está subordinado a outros. No *Die Grundsätze der musikalischen Komposition* (1853), Simon Sechter trata a música em seus próprios termos, sem recorrer a explicações extramusicais, todavia, não cita – ou praticamente não cita – obras da literatura musical disponível: é baseada em diversas leituras de obras teóricas que ele teve contato e com o óbvio conhecimento da literatura musical que ele teve. Em outras palavras, Sechter conhecia a tradição teórica e musical de sua época, porém não as citava objetivamente. Seus exemplos são compostos para explicar o funcionamento de um fenômeno musical observado. Como veremos, ele e seus antecessores não serão os únicos a trabalhar desta maneira.

Os nomes das obras teóricas merecem um comentário à parte. A opção, se é que podemos dizer, de chamar uma obra teórica de "tratado" parece sintomática, já que em tratados procura-se discutir uma arte, no sentido técnico, ou uma ciência, como uma descoberta científica. E de fato a maneira como o assunto é exposto no tratado de Rameau sugere esta perspectiva científica. É certo, também, que os franceses parecem nutrir um gosto especial pelos tratados. Outras obras, não francesas, também carregam títulos que remetem à *musica theorica* eventualmente especulativa como *Tonwissenschaft und Tonsetzkunst*³⁴ (1776) de Georg Joseph Vogler (1749-1814.), *Die Natur der Harmonik und der Metrik*³⁵ (1853) de Moritz

³³ Texto original: "In spite of the obvious neo-Rameauian character of Sechter's treatise, there is no discussion of any physical or numerical basis of a theory of harmony. Neither ratios and proportions, nor the overtone series, play any role in the work, (...)"

³⁴ Ciência do Som e Arte da Composição em tradução livre.

³⁵ A Natureza da Harmonia e da Métrica em tradução livre.

Hauptmann (1792–1868), para citar alguns exemplos. Um outro tipo de título que começa a aparecer com bastante frequência é o *Harmonielehre*. A palavra *Harmonie*, do alemão, está relacionada com harmonia, enquanto *Lehre* está relacionada com o ensino. A sugestão dada já nos títulos das obras parece expressar que o estudo da harmonia transita da *musica theorica* (primeiramente especulativa), para a *musica practica*, quando os autores começam a se atentar cada vez mais para o ensino da harmonia pelo seu caráter artístico e não científico somado à preocupação do ensino. Isso não quer dizer, todavia, que Rameau não se preocupava com o potencial caráter didático de sua obra, mas certamente este caráter estava em segundo plano, ao mesmo tempo, não podemos acusar os teóricos do início do século XX de negligenciarem os fenômenos acústicos (e até especulativos) relacionados à harmonia.

A tentação de explicar os fenômenos musicais pelas vias físico-racionais perdeu força no século XIX, porém fazer um livro sobre harmonia sem citar as descobertas da acústica parecia, ainda, muito difícil. Carl Dahlhaus aponta, em uma análise, as diferenças entre a definição de tonalidade entre François Joseph Fétis (1784-1871) e Hugo Riemann (1849-1919). Dahlhaus assinalada que "Riemann adotou a tese de que a tonalidade se baseia em fatos acústicos, vinda de uma tradição de "fiscalismo" (Jacques Handschin) que remonta a Rameau"³⁶ (Dahlhaus, 1990, p. 07, tradução nossa) enquanto Fétis

apropriou-se da palavra "tonalidade" para ter à disposição um termo que expressasse sua visão de que escalas e sistemas tonais não se baseiam na natureza do material sonoro, mas em circunstâncias históricas e étnicas diversas.³⁷ (Dahlhaus, 1990, p. 07, tradução nossa)

Em resumo, Fétis entende que a tonalidade seria resultado de consequências culturais enquanto Riemann ancora seu pensamento em uma premissa natural (físico-acústica). Claro que para Riemann a tonalidade não é apenas uma reação física, é também o significado dado em relação entre os tons, a sintaxe, todavia a natureza contém os elementos necessários para a coerência sintática. Já para Fétis, o

³⁶ Texto original: Riemann took over the thesis that tonality is based on acoustical fact from a tradition of "physicalism" (Jacques Handschin) extending back to Rameau. (Dahlhaus, 1990, p. 07, tradução nossa)

³⁷ Texto original: Fétis seized on the word "tonality" so as to have at hand a term expressing his view that scales and tonal systems are based not on the nature of sonic material but on diverse historical and ethnic circumstances.

significado é explicado pela metafísica, que para Fétis é antropológica. Fétis não nega os fenômenos acústicos, mas os comprehende isoladamente, o sentido é dado através da complexidade cultural (Dahlhaus, 1990, p. 14).

Schenker, assim como Riemann, traz também a virtualmente incontornável teoria dos harmônicos para explicar parte dos fenômenos da harmonia. Schenker conhecia a tradição e suas limitações. O Calcanhar de Aquiles – ou um dos deles – da teoria que busca explicar a harmonia pelo viés da física (fiscalismo) é explicar o surgimento da tonalidade menor: o tom artificial, oposto ao tom maior, natural. O tom maior, refletiria, então, a natureza – possibilitada pela fundamentação dos harmônicos –, enquanto o tom menor seria digno da arte humana – já que na série harmônica não é possível sustentar confortavelmente a tonalidade menor –, seria uma construção da cultura humana. Se Rameau, por exemplo, se esforça ao máximo para explicar a tríade menor³⁸ pela via fiscalista (especulativa), Schenker vê a possibilidade da tríade menor, entre outros fenômenos, ser resultado das relações entre a natureza e o artista:

(...) vimos como a alegria dessa primeira descoberta seduziu teóricos modernos a insistirem obstinadamente em derivar tudo (por exemplo, a quarta, a sexta, a sétima, o acorde menor, etc.) da Natureza. Ninguém teria sequer suspeitado que uma parte considerável do sistema pertence ao artista como sua propriedade original e inalienável: por exemplo, a inversão e suas consequências, como a primeira quinta descendente ou subdominante, e o resultado do sistema; e que o sistema deve ser considerado, portanto, como um compromisso entre Natureza e arte, uma combinação de elementos naturais e artísticos, embora os primeiros, como o início de todo o processo, permaneçam avassaladores em sua influência.³⁹ (Schenker, 1954, p. 44, tradução nossa)

Schenker certamente pode escrever estas palavras, pois seu tempo lhe permitia, o que, decerto, não era permitido à Rameau, ou, ao menos, para as ambições de Rameau. Podemos ver em algumas críticas feitas à Rameau que o

³⁸ Ver Revisions of acoustical generation: the minor triad em Christensen, 1993, p. 162.

³⁹ Texto original: But we have seen how the joy of this first discovery has seduced modern theorists obstinately to insist in deriving everything (e.g., the fourth, the sixth, the seventh, the minor triad, etc.) from Nature. No one would have even as much as suspected that a considerable part of the system belongs to the artist as his original and inalienable property: e.g., inversion and its consequences, as the first descending or subdominant fifth, and the outcome of the system; and that the system is to be considered, accordingly, as a compromise between Nature and art, a combination of natural and artistic elements, though the former, as the beginning of the whole process, remain overwhelming in their influence.

exagero de seus cálculos não o ajudava muito e que aparentemente existia uma certa abertura para explicações dos fenômenos acústicos pelas vias da arte, da cultura:

Quão fortemente se deve desaprovar certos músicos que empregam em seus escritos cálculo sobre cálculo, e acreditam que todo esse aparato é necessário à sua arte? O impulso de dar às suas produções uma aparência científica falsa, que só poderia enganar os ignorantes, os levou a esse erro, o qual torna seus tratados muito menos úteis e muito mais obscuros. Acredito que, como geômetra, serei perdoado por protestar aqui (se posso me expressar assim) contra esse uso ridículo da geometria na música.⁴⁰ (d'Alembert *apud* Christensen, 1993, p. 14, tradução nossa)

Schenker estava ciente das limitações que as teorias especulativas, físicas e matemáticas tinham para contribuir com a explicação dos fenômenos harmônicos. Inclusive os exemplos que Schenker traz em seu livro de harmonia são retirados da literatura. Outros autores parecem observar os fenômenos musicais e isola-los, como um cientista que observa um dado fenômeno da natureza e tenta replicá-lo em seu laboratório, o que é muito sintomático. Uma honrosa exceção aqui é Sechter, que não traz exemplos diretos da literatura para ilustrar sua teoria, mas não se preocupa em explicá-los à luz das teorias especulativas.

Parece que neste momento histórico – na transição do século XIX para o XX – tudo o que a física poderia contribuir para explicar os fenômenos musicais já estava consolidado e os argumentos que não se sustentavam já estavam sendo abandonados. É nesse contexto que Schoenberg escreve seu livro de harmonia.

4.4 SCHOENBERG E O INCIPIENTE PENSAMENTO MODERNO E SUAS CONTRADIÇÕES

Schoenberg é um dos nomes para o qual a história da música reservou um lugar especial: ele é lembrado tanto pelos seus escritos sobre música – incluindo suas obras teóricas e demais escritos – quanto pelas suas composições. Talvez sua contribuição com a música moderna deva-lhe ter rendido capital cultural suficiente para que seus escritos tivessem a importância que tem, diferentemente de outros

⁴⁰ Texto original: How much ought one disapprove of certain musicians who employ in their writings calculation on top of calculation, and believe that all this apparatus is necessary to their art? The urge to give their productions a false scientific air which could only fool the ignorant has led them into this error which renders their treatises much less useful and much more obscure. I believe that as a geometer, I will be forgiven for protesting here (if I may express myself in this way) against this ridiculous abuse of geometry in music.

teóricos onde a importância de suas obras teóricas tenha feito suas músicas sobrevivido. De todo modo, Schoenberg desfruta de uma posição privilegiada na história da música.

Schoenberg é uma figura complexa, tanto pelas idiossincrasias quanto pelos papéis que assume. É comum ver textos dramáticos fazendo analogias a conflitos extramusicais para explicar suas ideias musicais, assim como ver Schoenberg se dividindo entre o compositor, o filósofo⁴¹ e o professor. A afirmação de Dudeque (2016) pode ser encarada como uma excelente síntese de como Schoenberg entendia a tonalidade frente aos argumentos naturalistas de seus antecessores:

De acordo com a argumentação de Schoenberg, ele rejeitava a noção de tonalidade como um sistema natural que permeia toda a música e, em vez disso, caracterizava a tonalidade como um efeito e um sistema artificial dependente de uma sintaxe específica.⁴² (Dudeque, 2016, p. 08, tradução nossa)

Apesar de sempre deixar claro que “talvez seja insustentável querer derivar de um só dos componentes, por exemplo, do som, tudo o que constitui a física da harmonia” (Schoenberg, 2001, p. 56), algumas questões podem ser explicadas por este viés. Por exemplo, Schoenberg não concorda com as expressões “consonância” e “dissonância” e, apesar disso, não vê propósito em rever tais conceitos. Ele observa e define “consonância como as relações mais próximas e simples com o som fundamental” e da mesma maneira avalia que as dissonâncias são “as relações mais afastadas e complexas”, todavia utiliza os harmônicos superiores para estabelecer que “as consonâncias originam-se dos primeiros harmônicos e são tão mais perfeitas quanto mais próximas estiverem do som fundamental” (Schoenberg, 2001, p. 59). Ele segue afirmado que “a nossa escala maior (...) pode ser explicada como uma imitação da natureza” e faz outras relações com os “harmônicos superiores” e a escala (Schoenberg, 2001, p. 61).

⁴¹ Em seu primeiro texto (Teoria ou sistema expositivo [*Darstellungssystem?*]) do seu livro de harmonia, Schoenberg nos dá uma amostra de seu pensamento crítico acerca da harmonia, das “leis naturais”, dos juízos de valores comuns a outros teóricos, entre outras críticas à tradição teórica musical. (Schoenberg, 2001, p. 41-7)

⁴² Texto original: According to Schoenberg's argumentation, he rejected the notion of tonality as a natural system which pervades all music and instead characterized tonality as an effect and artificial system dependent upon a specific syntax.

O interessante no tratamento do assunto por Schoenberg, não está na negação do naturalismo ou fisicalismo da harmonia ou no uso de alguns argumentos físicos que explicam alguns fenômenos harmônicos, o interessante está na contradição, se é que podemos afirmar com esta força, de que, embora saibamos que Schoenberg rechace a tradição fisicalista e eventualmente especulativa, ele se apega com muito fervor a estes argumentos para explicar determinados assuntos. Isso pode refletir a disputa entre o Schoenberg compositor/filósofo – o vanguardista – e o professor, que necessita trazer algumas bases e/ou origens para suas estruturas pedagógicas, mesmo que estas tenham algumas falhas como ele mesmo comenta:

Sob esse enfoque, pouco importa, para a explicação dos problemas da harmonia, que a função dos harmônicos superiores tenha sido rechaçada ou posta em dúvida pela ciência. Se conseguíssemos explicar os problemas de maneira a obter um sentido e assim expô-lo com clareza, ainda que seja falsa esta teoria dos harmônicos superiores, seria então possível alcançar um resultado positivo mesmo se, passado certo tempo, fosse demonstrado - o que não necessariamente deve ocorrer - que tanto a teoria dos harmônicos como a interpretação que dela se deu estavam erradas. (Schoenberg, 2001, p. 57).

E segue mais à frente: “Portanto, partirei em minhas observações, da teoria, quiçá insegura, dos harmônicas superiores, pois o que dela se pode deduzir parece corresponder ao desenvolvimento dos meios da harmonia” (Schoenberg, 2001, p. 59). Assim como nota Dudeque (2016, p. 37), apesar de Schoenberg afastar as ideias naturalistas e suas bases para as explicações dos fenômenos da harmonia, isso não o impede de teorizar sobre este assunto e extrair dele alguns argumentos.

4.5 PREMISSAS DA DOMINANTE ENTRE RAMEAU E SCHOENBERG

Como relatado de forma superficial anteriormente, Schoenberg faz um comentário sobre a *dominante*:

A expressão “dominante” para o V grau não é, a bem dizer, inteiramente correta. ‘Dominante’ quer dizer “que domina” (*Beherrschende*), entendendo-se assim que o V grau “domina” outro ou outros graus. Obviamente, isso só pode ser uma imagem; contudo, nem como tal parece-me adequada. (Schoenberg, 2001, p. 76)

Schoenberg (2001, p. 76-7) desaprova essa concepção de dominante pois, argumenta, na série harmônica, o “quinto som da escala”, que também é a quinta da

tríade da tônica, tem menor importância no “complexo sonoro” do que a fundamental. Além disso defende que a quinta é quem dependeria da fundamental e não o contrário. E segue:

Se algo “domina”, tal só poderá ser a fundamental, e se esta pode estar, por sua vez, dominada pelo som situado uma quinta abaixo dela, visto que a fundamental, assim como qualquer som, aparece em segundo lugar na série dos harmônicos superiores de uma quinta inferior. Para que a imagem fosse correta não deveria se chamar “superior” a um som que é, na realidade, apenas subordinado. Com o nome “dominante” haver-se-ia, então, que designar a fundamental. (Schoenberg, 2001, p. 77)

Schoenberg, apesar de seu descontentamento com os termos, prefere não propor outra nomenclatura para “não causar confusão”.

Essa ideia de centro tonal, de que a tônica ou o acorde de tônica é que domina outros acordes (principalmente o V grau); onde a tônica atrairia o V grau e não o V grau remeteria à tônica, passa a ideia de um centro, como um centro de gravidade. Com o devido cuidado, podemos encontrar eco deste modelo em uma observação perspicaz de Thomas Christensen⁴³ que analisa o contexto em que o *Génération harmonique* foi escrito por Rameau. Apesar de Christensen (1993, p. 187) admitir que é arriscado fazer uma analogia da teoria da gravidade de Newton com a teoria de Rameau, algumas relações parecem óbvias demais para serem ignoradas. Rameau alterou alguns conceitos ao longo de suas publicações e "muitas dessas revisões foram iniciadas primeiro no *Nouveau système* de 1726, muito antes de Rameau provavelmente ter ouvido qualquer coisa sobre a teoria de Newton"⁴⁴ (Christensen, 1993, p.190, tradução nossa). Apesar disso são perceptíveis, segundo Christensen (1993), os "métodos experimentais newtonianos" e sua grande descoberta, a gravidade, no *Génération harmonique* ocorridos, possivelmente, pelos contatos que teve com Voltaire e Mairin, que compartilhavam das ideias de Newton. Christensen resume da seguinte forma:

Nota de tradução: a palavra *Beherrschende* é frequentemente utilizada no sentido de dominar para Schoenberg e Sechter, embora quando se nomeia o acorde, utiliza-se o termo dominante e suas variáveis.

⁴³ Ver Newtonian Gravity and Tonal Attraction em Christensen, 1993.

⁴⁴ Texto original: Many of these revisions were begun first in the *Nouveau système* of 1726, long before Rameau would have been likely to hear anything concerning Newton's theory.

no *Traité*, Rameau estava preocupado principalmente com a função das “dominantes”, enquanto na *Génération harmonique* ele estava preocupado com a função da tônica. Em outras palavras, enquanto as forças tonais primárias descritas no *Traité* originam-se nas harmonias dominantes por meio da agitação percussiva da dissonância, na *Génération harmonique* a força tonal primária reside na tônica, por meio de seu poder de gerar, coordenar e atrair todas as subfunções dominantes.⁴⁵ (Christensen, 1993, p. 190 tradução nossa)

Antes de Rameau expor a ideia de que “a força tonal primária reside na tônica”, que esta teria um poder de atração, a dominante era a responsável por induzir o aparecimento da tônica. Analisando as ideias de Rameau e Schoenberg percebemos que chegam a conclusões semelhantes, embora as premissas sejam bem diferentes. Schoenberg atribui a capacidade de a dominante determinar a cadência não à própria dominante, mas por força da atração da tônica, já que ela detém os harmônicos que gerariam a coerência do sistema - uma visão bem ligada à ideia naturalistas/fiscalista e até, de certa forma, especulativa, que tanto quis se afastar. Este fato nos mostra que, apesar do discurso, o tratamento que dá, neste caso, à explicação da dominante, acaba criando alguns argumentos muito próximos a seus antecessores. Já Rameau, que baseia seu sistema, inicialmente, todo em uma teoria especulativa – muito ligado às ideias de Pitágoras e sua escola e, portanto, ligada ao corpo sonoro e razões da divisão da corda –, em seu tratado não explica o fenômeno da dominante por este mesmo ângulo. Apesar de qualificar o acorde de sétima — neste caso, maior com sétima menor — como o mais adequado para dominantes, não há explicação especulativa para explicar o porquê da dominante necessitar ser precedida idealmente pelo acorde de tônica. A explicação é principalmente musical e ligada à condução das vozes.

O acorde, para Rameau, vem da razão da divisão da corda e são possíveis três intervalos: a oitava, a quinta, a terça maior e a terça menor. Os acordes são, então, provenientes da organização destes três intervalos cuja importância segue a ordem de oitava (ou fundamental), a quinta justa, a terça maior e então a terça menor. Rameau representa esses fatores segundo razões oriundas de frações da corda. Podemos observar essas premissas na seguinte citação:

⁴⁵ Texto original: in the *Traité* Rameau was concerned mainly with the function of ‘dominants’, while in the *Génération harmonique* he was concerned with the function of the tonic. In other words, whereas the primary tonal forces described in the *Traité* originate in dominant harmonies by means of the percussive agitation of dissonance, in the *Génération harmonique* the primary tonal force resides with the tonic by means of its power to generate, coordinate, and draw all dominant subfunctions.

A divisão harmônica, que segundo nosso sistema é a mesma que a divisão aritmética, produz como meios harmônicos apenas a quinta e as duas terças. A quarta e outros intervalos também são encontrados, mas apenas por meio da oitava. Todas as diferenças perceptíveis na harmonia surgem das diferentes disposições dos sons que formam essa quinta e essas terças, de modo que a mistura arbitrária de sons que a harmonia nos apresenta, com o objetivo de enfatizar através dessa diversidade sua própria perfeição, não deve nos fazer perder de vista uma fonte que está sempre presente. A quinta e as terças não apenas dividem todos os acordes principais, mas também os criam, seja por seus quadrados ou por sua adição. Se as regras de multiplicação e subtração forem aplicadas a esses últimos intervalos, podemos derivar deles todos os acordes harmoniosos.⁴⁶ (Rameau, 1971, p. 131, tradução nossa)

Esta definição certamente encontra respaldo em sua linha de raciocínio ligada aos aspectos da música especulativa. O acorde de sétima — que para Rameau (1971, p.158) é o acorde perfeito para dominantes — tem sua construção baseada na sua fundamental, no 5º grau e na sua divisão pela terça maior, o que forma o acorde perfeito maior, e sobre este, a sobreposição de uma terça menor. Ainda enfatiza Rameau diversas vezes (1971, p. 254), que a sétima é “a origem de todas as dissonâncias” e o acorde de sétima “é a origem de todos os acordes dissonantes”. O acorde da dominante, cuja fundamental é o 5º grau, é um acorde consonante (perfeito). Quando é colocada uma terça menor sobreposta ao acorde de dominante, surge a 7º que torna este acorde dissonante. A dissonância maior, a qual Rameau muitas vezes se refere, é a terça maior, que agora é uma dissonância, pois a 7ª adicionada o tornou uma dissonância, e a 7ª menor do acorde é considerada a dissonância menor. A dissonância maior (3ª maior) deve subir um semitom e ir para a tônica enquanto a dissonância menor (7ª menor) deve descer um semitom, indo para a 3ª maior da tônica ou descer um tom e fazer a 3ª menor do acorde de tônica (Rameau, 1971, p. 178-80). O baixo deve saltar uma 5ª descendente pois

⁴⁶ Texto original: Harmonic division, which according to our system is the same as arithmetic division, produces as harmonic means only the fifth and the two thirds. The fourth and the other intervals are also found, but only by means of the octave. All perceptible differences in harmony arise from the different arrangements of the sounds which form this fifth and these thirds, so that the arbitrary mingling of sounds which harmony presents to us, in order to emphasize by this diversity its own perfection, should not make us lose sight of a source which is always present. The fifth and the thirds not only divide all the principal chords but also create them, either by their squares or by their addition. If the rules of multiplication and subtraction are applied to these last intervals, we may derive from them all the harmonious chords. (Rameau, 1971, p. 131)

de fato, nunca ouvimos uma cadência final ou o término de uma peça na qual essa progressão não seja o elemento principal. Basta consultar sobre esse ponto aqueles que são sensíveis à harmonia. Eles jamais ouvem o final de uma peça sem se sentirem compelidos a fazer o baixo progredir por esse intervalo.⁴⁷ (Rameau, 1971, p. 63, tradução nossa)

Claro que isso quando estivermos falando de cadências perfeitas, outros tipos são oriundos de outras conduções de voz.

Percebe-se que, embora a origem dos componentes que formam a harmonia, i.e., as notas, os intervalos e a própria formação dos acordes, tem origem especulativa, o tratamento deles na *musica prática* não necessariamente está relacionado às especulações e relações da teoria clássica. Há um apelo à questões estéticas e até de autoridade como podemos ver na citação acima: "Basta consultar sobre esse ponto aqueles que são sensíveis à harmonia."⁴⁸ (Rameau, 1971, p. 168). A literatura demonstra esse movimento de 5^a descendente ou 4^a ascendente nas cadências, principalmente nas finais.

Há, no *Harmonie (Harmonielehre)* de Schoenberg, uma explicação do fenômeno do acorde 6/4 baseada nas relações dos harmônicos. O problema aparece a Schoenberg ao explicar o acorde se sexta. O acorde de sexta, escreve Schoenberg, "dificilmente apresenta problemas", porém vê algumas limitações para o acorde de quarta-e-sexta. Na teoria que Schoenberg apresenta nesta seção – O acorde de sexta – (Schoenberg, 2001, p. 104), ele dá muito valor à sequência dos harmônicos superiores⁴⁹ produzidos pelo baixo. Quando o acorde não está em sua posição fundamental, ou seja, está invertido, "a disposição [das notas do acorde] contradiz os harmônicos do baixo" (Schoenberg, 2001, p. 106). Schoenberg não aceitava muito bem julgamentos de valores tradicionais relacionados à dissonância, para ele a base não poderia ser especulativa. O argumento de Schoenberg, neste caso, era de que como o acorde estava invertido, os harmônicos do baixo não estariam sendo repetidos pelo restante das notas do acorde, o que, de certa forma, afastaria o acorde de seu estado ideal, ou seria menos satisfatório, todavia, sem problemas para a

⁴⁷ Texto original: in fact, we never hear a final cadence or the end of a piece in which this progression is not the primary element. We need only consult on this point those who are at all sensitive to harmony. They can never hear the conclusion of any piece whatsoever without feeling compelled to make the bass proceed by this interval.

⁴⁸ Texto original: We need only consult on this point those who are at all sensitive to harmony.

⁴⁹ Quando se fala em harmônicos superiores, para Schoenberg, estamos falando dos cinco primeiros harmônicos, a saber, 8^a, 5^a, 8^a, 3^a maior e 5^a. Obviamente os intervalos citados são compostos. A partir do 6º harmônico a afinação é imprecisa.

inteligibilidade da sintaxe, "pois exclusivamente nas fundamentais expressam-se o impulso do som e sua capacidade de gerar sucessões" (Schoenberg, 2001, p. 105). Schoenberg analisa o acorde na primeira inversão e observa a distância que os harmônicos gerados pelo baixo têm em relação aos harmônicos gerados pelas outras notas do acorde, em seguida compara com o acorde na segunda inversão e observa que os harmônicos do baixo estão mais próximos dos harmônicos gerados pelo restante das notas do acorde se comparado com o acorde de primeira inversão, como é possível observar na imagem⁵⁰ (fig. 18):

FIGURA 18

e g c	e g c	h d e	e g g	gis h c	h d e	}
g c e	g c e	d g e	g g h	h c e	d e gis	}

FONTE: *Harmonielehre*, 1922, p. 70

A conclusão que Schoenberg tira desta análise é de que o acorde de quarta-e-sexta (segunda inversão), pela disposição dos harmônicos do baixo em relação aos harmônicos gerados pelo restante das notas do acorde, está mais próximo de um alinhamento no acorde de quarta-e-sexta do que no acorde de sexta (primeira inversão): "ambas são, propriamente, dissonâncias. Porém, o problema do acorde de quarta-e-sexta tem maiores perspectivas de resolver-se; por isso é *mais intenso, mais chamativo.*" (Schoenberg, 2001, p. 107). No caso do acorde de quarta-e-sexta o baixo tem maior possibilidade de se tornar fundamental do que no acorde de sexta; os demais sons do acorde tem "*menos resistência à sua [do baixo] vontade*" ou ainda estão "*mais inclinados a reconhecer a supremacia do baixo*" do que no acorde de sexta. O acorde de quarta-e-sexta (ex. Sol 6/4 – V6/4) é mais semelhante ao acorde

⁵⁰ Na notação alemã, letras minúsculas geralmente significam notas que estão 8ª acima; "h" representa Sí natural e "gis", Sol#; e Sextakkord, acorde de sexta e Quartsextakkord, acorde de quarta-e-sexta.

do baixo como fundamental (Sol) e por isso a necessidade de resolução no acorde do baixo (Sol) é maior do que no caso do acorde de sexta (Mi 6 – III6). Essa argumentação muito interessante - com um apelo à física, também, muito intenso -, no entanto, não se aplica ao acorde de sétima de dominante.⁵¹

Em uma nota de rodapé (Schoenberg, 2001, p. 108-9) Schoenberg conta uma objeção a que foi submetido por um “jovem historiador”:

Se o acorde de quarta-e-sexta é uma dissonância maior do que o de sexta porque notas do acorde reforçam os harmônicos do baixo, isto significará que um acorde será tão mais dissonante quanto maior for sua possibilidade, com este reforço, de converter-se em fundamental. E vice-versa: quanto menor for esta possibilidade, menor será a dissonância. Logo, um acorde de sétima da dominante, cujo baixo não pode se converter em tônica, será uma dissonância menor do que um acorde de quarta-e-sexta. (Schoenberg, 2001, p. 108-9)

A explicação que Schoenberg deu é que o acorde de sétima de dominante

é uma dissonância pelos sons que o constituem, não havendo necessidade, portanto, de explicar seu caráter dissonante por meio dos harmônicos. É uma dissonância maior do que o acorde de quarta-e-sexta, pois os sons que o constituem, audíveis como fundamentais, divergem entre si; ao passo que nos acordes de sexta e de quarta-e-sexta os elementos dissonantes são os harmônicos, dificilmente audíveis (Schoenberg, 2001, p. 109)

Schoenberg complementa com outras explicações - que na hora da indagação não lhe veio à mente - como de que não havia dito que a dissonância do acorde de quarta-e-sexta não era “maior ou menor” e que tais acordes não são exatamente consonâncias, o são em determinada posição, mas em outras não e que isso seria “enigmático”; não se trata de que um acorde seja mais dissonante que outro, mas de que um deles tem uma perspectiva de resolução; e que o acorde de sétima de dominante não tem tendência de resolver-se em fundamental pois já está na fundamental, as notas do acorde estariam alinhadas com os harmônicos que o baixo produz.

Depois de uma argumentação sobre o acorde de quarta-e-sexta com roupagem científica tão elaborada que flerta com a teoria especulativa, poderíamos imaginar que as explicações sobre os fenômenos musicais envolvendo a dominante

⁵¹ A nível de comparação, Riemann considera o acorde de quarta-e-sexta sobre o 5º grau como dominante.

(ou o acorde de sétima de dominante) passariam pelo mesmo processo. Mas isso não acontece.

Quando Schoenberg aborda os acordes de sétima – não apenas o de dominante – a sua explicação se baseia praticamente no tratamento da condução das vozes, assim como em Rameau: as resoluções do sétimo grau deveriam seguir idealmente a terça do acorde e a sensível a fundamental, ou a tônica, portanto, uma condução de vozes mais rígida – inclusive comum em vários livros de harmonia. Schoenberg entende, porém, que “não existem condições imprescindíveis” (Schoenberg, 2001, p. 137), e aqui podemos ver o Schoenberg lutando entre o compositor e o professor. Schoenberg, apesar de discursar sempre em favor da liberdade em relação aos dogmas harmônicos impostos pela tradição – que ressalta seu lado de compositor moderno –, instrui em seu livro que tais encadeamentos de notas devem acontecer, inclusive com a preparação das dissonâncias – o que reforça seu papel como professor, portanto, preocupado com a técnica, a história, a estética e a sequência didática do livro. As resoluções para os eventos musicais são mais artísticas do que parecem ser quando observamos as digressões que Schoenberg faz acerca do sistema tonal, harmônicos e acorde de sexta-e-quarta.

4.6 AS PREMISSAS DA HARMONIA EM RELAÇÃO À DOMINANTE PARA RIEMANN

Na introdução do *Harmonia Simplificada*, Riemann (1896) demonstra a estruturação do seu pensamento baseado, como vimos, em premissas não apenas naturais ou físicas, mas também na ideia de uma sintaxe. Ele cita que o ouvido assimila melhor os intervalos cuja razão seja mais simples (Riemann, 1896, p. 02), e isso, de certa forma, prova sua tese: de que intervalos de razões simples, ou simplesmente aqueles produzidos através dos harmônicos superiores, são naturalmente melhor compreendidos. Certamente esta é uma posição especulativa muito próxima de Rameau. Esta proximidade - segundo a razão simples - é o que, de outra maneira, faz o ouvido compreender o som mais facilmente.

Como sabemos, a razão mais simples da divisão da corda ou o primeiro harmônico⁵² é justamente a oitava e em segundo lugar é a quinta. A relação da oitava e o primeiro (*Prim*), ou fundamental é, obviamente, a relação mais próxima, em segundo lugar ficaria a relação de quinta superior (*Oberquint*), superdominante ou apenas dominante e quinta inferior (*Unterquint*)⁵³ subdominante. Riemann alega que o ouvido comprehende um som, ou um tom, com seus parentes (*Verwandten*), que são as terças e as quintas superiores e as inferiores e a isso dá o nome de *Klang*⁵⁴:

*O ouvido comprehende um tom com seus parentes diretos (terça e quinta ou suas oitavas) no mesmo lado — portanto, tônica, sobre-terça e sobre-quinta, ou tônica, sub-terça e sub-quinta — como pertencentes a uma unidade mais próxima, e os distingue de todos os parentes mais distantes como formando um som composto, que chamaremos de “CLANG”; cada um dos três tons⁵⁵ pode representar o “clang”, e mesmo que o Primeiro não seja soado por si só, é possível entender a terça ou a quinta como representantes do “clang”.*⁵⁶

(Riemann, 1896, p. 07, tradução nossa)

A análise que podemos fazer é a de que a dominante (*oberklang*) - assim como a subdominante -, por ser o mais próximo do *Klang* (tônica), tem relação mais próxima com a tônica e, devido a esta proximidade, a relação entre estes acordes poderia ser mais satisfatória⁵⁷. Apesar destas explicações e do raciocínio exposto, muitas vezes de forma arbitrária, não fica claro a obrigação da dominante em relação à tônica (e vice-versa), se levarmos os fenômenos físicos expostos em consideração. Porém podemos pensar que tais lógicas podem ter como pano de fundo uma orientação pedagógica, dando sentido à organização da linguagem musical.

⁵² Riemann utiliza tanto a divisão racional da corda quanto os harmônicos como base de vários de seus argumentos, embora o segundo seja muito mais utilizado.

⁵³ Um dos argumentos utilizados por Riemann para a construção da sua teoria são os harmônicos inferiores. Este é um dos pontos mais questionados de sua teoria, pois, fisicamente, um harmônico mais grave não pode ser gerado por um som mais agudo.

⁵⁴ *Klang* pode ser entendido como algo que vai além de uma nota ou um acorde. Existe quase uma ideia de essência do som que se relaciona com o ouvido. Ou seja, há aí uma questão psicológica. Riemann escreve um longo verbete sobre o assunto em seu dicionário de música. Ver o verbete Clang, Sound. (Riemann, 1896?, p. 143)

⁵⁵ Tônica, subdominante e dominante.

⁵⁶ Texto original: “*The ear comprehends a tone with its direct relatives (third and fifth or their octaves) on the same side—therefore prime, over-third, and over-fifth, or prime, under-third, and under-fifth,—as belonging together in closer unity, and distinguishes them from all more distant relatives as forming one compound sound, which we will call a CLANG; each of the three tones can represent the clang, and even if the prime be not sounded itself, it is possible to understand the third or fifth as representing the clang.*”

⁵⁷ A palavra satisfatória, todavia pode não ser muito adequada a este contexto, mas ela explica a ideia de que tais sequências de sons são amplamente utilizados pelos compositores.

Outro aspecto importante do pensamento riemanniano, e que complementa as razões fisicalistas que evoca, é a função que está ligada a uma sintaxe. A ideia de sintaxe resumidamente é a de que um elemento da harmonia deve ser analisado segundo sua relação com os demais elementos, ou seja, o significado de um acorde depende do contexto em que ele está inserido. Como já mencionado, Riemann vai significar os acordes, segundo sua teoria do *Klang*, em apenas três funções: Tônica, subdominante e dominante. Dahlhaus coloca da seguinte maneira:

A teoria das funções de Hugo Riemann é uma tentativa de explicar a conexão tonal entre acordes. Subjacente ao seu complexo sistema está o axioma simples de que acordes que representam uma tonalidade podem ser reduzidos a três funções — tônica, dominante e subdominante — e que se deve buscar a razão para as relações entre acordes como acordes (e não como meros resultados da condução de vozes) nas funções que os acordes representam.⁵⁸ (Dahlhaus, 1990, p. 49, tradução nossa)

Na teoria de Riemann, além dos argumentos fisicalistas e naturalistas, observamos também uma abordagem onde a escuta musical é um ato “fisiológico e psicológico” (Dahlhaus, 1990, p. 47) e, portanto, não é passivo e sim ativo.⁵⁹ A dominante pode ser compreendida primeiramente como um fenômeno natural – pois sua origem vem da relação do *Klang* (tônica) com o *Oberklang* (*Klang* superior ou dominante) e tudo isso vem da análise de Riemann com os harmônicos – e psicoacústico – pois a escuta do ser humano é ativa, logo a representação que faz do fenômeno sonoro é compreendido em seu contexto. Qualquer acorde, então, pode ser representado como dominante a depender da forma musical. Não fica claro, no entanto, se a interpretação dos fenômenos acústicos, segundo Riemann, são subjetivos ou objetivos. A impressão que fica é que, por mais que a escuta seja ativa e exista aí um elemento psicoacústico, as questões físicas do som imperam sobre as culturais – no caso de Riemann –, ao contrário do que Fétis entendia (Dahlhaus, 1990, p. 14).

⁵⁸ Texto original: Hugo Riemann's theory of functions is an attempt to explain the tonal connection between chords. Underlying his complicated system is the simple axiom that chords representing a key can be reduced to three functions—tonic, dominant, and subdominant—and that one should seek the reason for the relationships between chords as chords (and not as mere results of voice leading) in the functions that the chords represent.

⁵⁹ As ideias ligadas à função serão melhor discutidas posteriormente.

4.7 SCHENKER E SUAS PREMISSAS NATURAIS E ARTISTICAS PARA A DOMINANTE

Schenker (1954) se afasta no que pode das ideias relacionadas à *musica theorica*. No prefácio de seu livro de harmonia ele traça várias críticas contundentes relacionadas à tentativa de enquadrar a música em uma teoria, em vez de fazer o contrário, e aponta alguns problemas nas premissas teóricas de seus precursores e contemporâneos. Schenker separa aquilo que seria da natureza e aquilo que seria da arte humana. E essa é, de fato, uma posição muito confortável, pois aquilo que não pode ser explicado pela ciência, poderia ser explicado dentro da própria literatura musical, o que configura um grande avanço: explicar a música pela música. Apesar disso, Schenker eventualmente demonstra um dualismo entre as forças da natureza e a arte humana, com alguma vantagem para a natureza.

A "relação de quinta" é para Schenker a mais importante, assim como para outros autores e as razões acabam sendo as mesmas: a série harmônica. Schenker usa a "relação de quinta", neste caso, porque elas são mais "potentes" e continuam se relacionando mesmo quando "C" encontra "G" como um tom independente (Schenker, 1954, p. 29). No caso deste argumento, a natureza relaciona Dó com Sol e não Sol com Dó, o ciclo é das quintas ascendentes, que estão presentes nos harmônicos. Mas o contrário também é possível, dentro da arte humana – possibilitada pela natureza, mas não presente nela –, podemos inverter essa relação de quintas (Schenker, 1954, p. 31).

Dahlhaus observa que o mesmo tratamento ou mesma lógica que Schenker dá para as notas, dá para os acordes: "Heinrich Schenker define I-V como uma progressão "natural" prescrita pela série harmônica, mas V-I como uma "inversão artificial"⁶⁰ (Dahlhaus, 1990, p. 40, tradução nossa). Schenker (1954, p. 34-7) demonstra esta teoria com exemplos musicais permeados por comentários, no entanto outros teóricos poderiam muito bem ter ilustrado suas teorias da mesma forma sem, necessariamente, refletirem a essência dos fenômenos musicais.

Sobre o acorde de sétima, no livro de harmonia, Schenker (1954, p.188) o considera como um acorde que "ultrapassa as diretrizes dadas pela natureza", ou seja,

⁶⁰ Texto original: Heinrich Schenker defined I-V as a 'natural' progression prescribed by the harmonic series, but V-I as an "artificial inversion.

é considerado um acorde relacionado à arte. Além desta classificação, ele escreve que

O artista obviamente achou desafiador ofuscar temporariamente o efeito puro e natural da tríade, gerando assim uma certa tensão e tornar mais eficaz o retorno da tríade pura, confirmando, por assim dizer, a Natureza como a madrinha autoritariamente reconhecida da tríade.⁶¹ (Schenker, 1954, p.188).

Isso lembra muito a colocação de Rameau (1971) citada anteriormente: “este acorde parece existir para tornar a perfeição dos acordes consoantes mais maravilhosa”. E vai além, tecendo uma retórica que poderia ter sido escrita por Schoenberg (pela idiossincrasia de seus textos, não pelo conteúdo!):

Cada acorde de sétima representa basicamente um conflito entre duas tríades [ex. Sol maior e Si diminuto], do qual, no entanto, apenas uma tríade pode emergir como vencedor e, eventualmente, como pacificador. Na medida em que o acorde de sétima deve ser considerado um grau da escala, é evidente que é a fundamental da tríade inferior [Sol], e não o da tríade superior [Si], que determina o grau da escala [neste caso como dominante]. O tom fundamental inferior, então, é decisivo para todo o acorde de sétima.⁶² (Schenker, 1971, p. 189)

Nesta obra Schenker sustenta que a origem do acorde de sétima (não apenas o de dominante) é o resultado de duas tríades sobrepostas, como a tríade de Dó maior e a de Mi menor. Apesar disso, o editor da obra citada em inglês, Oswald Jonas⁶³ – que também fez as devidas anotações –, observou que, na época em que escreveu o *Harmonielehre*, Schenker ignorava a nota de passagem como um possível causador do acorde de sétima, o que veio a ser descrito anos mais tarde em outra obra “(*Counterpoint, I*, 366)”. Jonas ainda anota que provavelmente Schenker não revisou seu livro de harmonia e que se o fizesse, provavelmente mudaria substancialmente essa parte do texto.

⁶¹ Texto original: The artist obviously found it challenging to obfuscate temporarily the pure, natural effect of the triad, to generate thereby a certain tension, and to render the more effective the return of the pure triad, confirming, as it were, Nature as the authoritatively recognized godmother of the triad.

⁶² Texto original: Every seventh-chord basically represents a conflict between two triads, from which conflict, however, only one triad can emerge as victor and, eventually, as peacemaker. In so far as the seventh-chord has to be considered a scale-step, it goes without saying that it is the root tone of the lower triad, not that of the upper one, which determines the scale-step. The lower root tone, then, is decisive for the entire seventh-chord.

⁶³ Ver nota de rodapé em Schenker, 1971, p 188 e na introdução (p. VIII).

4.8 CONCLUSÃO E SEUS CUIDADOS

Como se observa, autores que têm seus trabalhos baseados em determinados argumentos nem sempre conseguem os utilizar para explicar todos os fenômenos vistos na produção musical de sua época, em alguns autores percebemos a necessidade de explicar um assunto por uma maneira eventualmente divergente de suas inclinações artísticas. Schoenberg, embora questione os cânones da teoria musical, precisa se dobrar a eles para explicar, por exemplo, a lógica por trás da condução das vozes do acorde de sétima. A explicação de Schoenberg, para a passagem da sétima da dominante para a terça da tônica, assume uma dimensão épica:

O fá, convertendo-se em uma dissonância [tríade de Sol recebendo uma nota Fá], adquire uma predominância sonora que obriga, para conseguir-se a resolução, a conduzir a harmonia com tal força que o ímpeto, com o qual parece seguir seu próprio instinto, possa ser responsabilizado por todo o conjunto harmônico, e portanto, também pela dissonância (Schoenberg, 2001, p.137)

É claro que o Schoenberg compositor jamais concordaria com isso, pois logo no próximo parágrafo ele anota que o movimento do Fá para o Mi em uma relação de V7-I em Dó maior não é imprescindível: “não existem condições imprescindíveis”. Mas Schoenberg também é um professor, e por isso precisa estabelecer um processo pedagógico coerente que concorre com o estritamente técnico. Assim também são as suas premissas para o sistema harmônico, uma luta entre os vários Schoenberg.

Os teóricos normalmente mudam opiniões ou refinam seus argumentos sobre suas teorias. Não é raro uma alteração nas premissas que compõem os sistemas e como os autores encaram a dominante. Schenker, como já citado, separa o que é da natureza e o que é do espírito criativo humano, sua arte. Embora considere a “relação de quinta” algo relacionado à natureza – e, por isso, sua íntima ligação com a tônica e, no acorde, com a fundamental –, entende primeiramente o acorde de sétima como a sobreposição de tríades – portanto algo que foge da natureza –, sua explicação se abriga nas coisas da arte. Em obras posteriores ao seu *Harmonielehre*, como já mencionado na observação de Jonas, Schenker teria considerado a sétima oriunda da nota de passagem, assim como faz Schoenberg, podendo, pela lógica aqui traçada, devolver o acorde de dominante à natureza.

Rameau é outro personagem que demonstra uma mudança notável em sua argumentação. Podemos ver a sumarização que Dahlhaus faz:

A semelhança dessas formulações esconde uma diferença nas premissas nas quais se baseiam. No *Traité de l'harmonie*, a tese de Rameau é matemática; no *Nouveau système*, física e acústica. A origem para a qual a quinta retorna no *Traité de l'harmonie* é a oitava (cuja divisão harmônica resulta na quinta), enquanto no *Nouveau système*, é a tônica (cuja série harmônica inclui tanto a quinta quanto a tríade dominante).⁶⁴ (Dahlhaus, 1990, p. 39-40, tradução nossa)

O cuidado aqui precisa ser tomado em relação ao que Rameau poderia ou não conhecer em cada época. No *Traité de l'harmonie* Rameau não tinha contato com a teoria dos harmônicos. Sua teoria era essencialmente especulativa e baseada na tradição clássica. No *Nouveau système* Rameau já tem contato com a acústica citando Joseph Sauveur⁶⁵ (1653-1716) em algumas passagens do seu trabalho. Thomas Christensen (1993) nota que no ambiente em que Rameau estava inserido, próximo de 1730, transitavam vários newtonianos que possivelmente tornaram o contato de Rameau com as teorias de Newton intensas. Um deles, Dortsous de Mairan (1678 - 1771), ajudou Rameau com o último capítulo do *Génération harmonique* - um livro com um "acento nitidamente newtoniano" (Christensen, 1993, p. 187-9). É possível que a nova concepção de Rameau em afirmar que a tônica (o som principal, o centro do modo) é quem atrai "nossos desejos", "retorna ao som principal" (Rameau *apud* Christensen, 1993, p.189), tenha surgido através deste contexto.

Em tempo, é importante ter em mente as questões relacionadas à época em que cada teórico escreveu sua obra, pois esta é determinada pelas experiências e tecnologias ao alcance destes personagens. Se a Rameau é quase impossível escapar da teoria especulativa, para Riemann, Schenker e Schoenberg praticamente já não é mais permitida uma teoria especulativa devido ao estado científico da acústica. Se para Rameau as ideias iluministas eram uma necessidade à sua teoria, ao seu campo pretendido, Sechter só precisava abstrair da arte suas regras, Riemann poderia se ocupar em dar significados metafísicos, assim como Fétis já anunciaava.

⁶⁴ Texto original: "The similarity of these formulations conceals a difference in the premises on which they are based. In the *Traité de l'harmonie*, Rameau's thesis is mathematical, in the *Nouveau système*, physical and acoustical. The source to which the fifth returns in the *Traité de l'harmonie* is the octave (whose harmonic division results in the fifth), while in the *Nouveau système*, it is the tonic (whose harmonic series includes both the fifth and the dominant triad)." (Dahlhaus, 1990, p. 39-40)

⁶⁵ Sauveur foi uma das figuras mais importantes da história da acústica, principalmente dos harmônicos. O que será de muita importância para os trabalhos posteriores de Rameau. (Christensen, 1993, p.137)

Fétis com as referências antropológicas, Riemann com a sintaxe, Schenker com a arte e Schoenberg com sua rejeição aos dogmas impostos pela tradição, pois, para Schoenberg, uma lei – para a harmonia – só pode existir se for objetivamente (ou cientificamente) determinada pela natureza.

Para a leitura correta dos textos de autores tão distintos devemos ter em mente que cada um destes sujeitos são pessoas de seu tempo. Podemos, eventualmente, observar colocações anacrônicas ou presentistas, mas cada um teve seus motivos para o fazer. Rameau escreveu no momento do nascimento da harmonia como conhecemos. Embora Schenker tenha certa razão no momento que argumenta que a prática musical segue horizontalmente durante a história, a despeito do que outros teóricos normalmente afirmam, o momento de Rameau é chave na consciência das possibilidades verticais, mesmo que os compositores ainda pensem melodicamente, estes precisam se adequar à verticalidade musical. Sechter viveu no auge do sistema harmônico. Do outro lado da história Riemann, Schenker e Schoenberg batalham pela síntese do sistema harmônico. Esses três últimos, diferentemente de Rameau, têm à sua frente a história da harmonia percorrida e uma literatura musical repleta de fenômenos reais para serem estudados. Os três escrevem sobre harmonia onde esta começa a dar espaço para uma nova música cuja as bases tendem a contrariar o sistema harmônico no que tem de mais caro: sua hierarquia, sua pretensa relação com a ordem natural e sua tendência à beleza clássica e depois romântica. Analogamente falando, estes três escrevem como um pintor que tenta explicar os fenômenos da perspectiva, das proporções do corpo humano enquanto a pintura vai se tornando abstrata em um caminho sem volta. No entanto, são textos necessários, pois a música tem questões próprias, muitas, ainda, sem respostas.

5.FUNÇÃO

5.1 FUNÇÃO DA DOMINANTE ANTES DE RIEMANN

Como observado no capítulo 2 (sobre a construção etimológica da dominante na música) a construção das ideias musicais, assim como os seus significados, suas representações, sentimentos etc. passam por modificações ao longo da história. Essa obviedade, mais do que um processo que parece ser cronológico e linear, se desenrola, todavia, como um processo de acumulação de significados onde as várias perspectivas teóricas se desenvolvem e convivem simultaneamente.

É possível que, se perguntássemos para os teóricos da época de Rameau – tanto os anteriores como os posteriores – se existe alguma função para os acordes, ou se os acordes exercem algum tipo papel específico na composição musical a resposta seria afirmativa. Mesmo os autores que não escreveram objetivamente sobre a função dos acordes nos deixaram pistas de uma concepção de função harmônica. Não podemos excluir antecipadamente a teoria dita dos “graus” em detrimento da “funcional”, como se na teoria dos graus não houvesse a possibilidade dos acordes se relacionarem funcionalmente. Dahlhaus (1990, p.37, tradução nossa) anota que em Sechter “a diferenciação entre aparência e significância, entre o que é apresentado e o que é representado”⁶⁶ é um passo importante em direção à teoria das funções, i.e., o que falta dentro de um acorde pode ser preenchido pela mente e o que está escrito pode portanto ter conotações diferentes. No entanto alguns autores se dedicaram mais que outros na busca destes significados.

Quando falamos da etimologia da dominante no segundo capítulo, observamos que era chamada de dominante a parte do canto sustentado após a entonação. As notas eram frequentemente repetidas com alguma variação. Chamar este trecho de dominante, por óbvio, traz a ela uma função. Então a função pode significar uma gama vasta de significados musicais. Mas é óbvio também que o termo é empregado especialmente para nomear acordes em um período posterior ao da música medieval e esta função apresentada nesse exemplo dado é marginal.

Gut (1972-2006, p.5) demonstra que

⁶⁶ Texto original: the differentiation between appearance and significance, between what is presented and what is represented.

No decorrer do início do século XVIII, torna-se perceptível um pensamento harmônico que busca integrar o acorde, antes geralmente considerado de forma isolada, em uma "lógica" do encadeamento de acordes. Nesse contexto, a perspectiva analítica se desloca, especialmente a partir de Rameau – inicialmente em 1722, mas formulada com maior precisão em 1726 –, de uma visão baseada nos graus de uma tonalidade, que são relacionados à *Finalis (sons principaux)*, para os movimentos do baixo fundamental como um todo. Esse deslocamento reflete-se terminologicamente em duas configurações do conceito de "dominante", que por vezes se sobrepõem em conteúdo. Tanto a teoria dos graus quanto a teoria funcional, que se separaram definitivamente apenas no final do século XIX, têm aqui suas bases.⁶⁷ (Gut, 1972-2006, p.5, tradução nossa)

Logo na primeira metade do século XVIII, como citado anteriormente, o nome dominante já é utilizado corriqueiramente para se referir a uma nota que fica no quinto grau da escala e também ao acorde gerado por esta posição na escala. Este acorde chamado então de dominante, assim como o de subdominante e tônica, serão nomeados desta maneira não apenas pelo lugar que ocupam no campo harmônico ou na escala, mas pelo lugar que ocupam na composição musical, ou seja, pela sua função na progressão harmônica. A função será tratada sem muita elaboração pelos teóricos que desenvolvem a teoria das progressões fundamentais, teoria dos graus, porém terá em Riemann seu auge.

Antes de chegar a Riemann é justo comentar brevemente alguns autores que tiveram papel importante no desenvolvimento da consciência funcional.

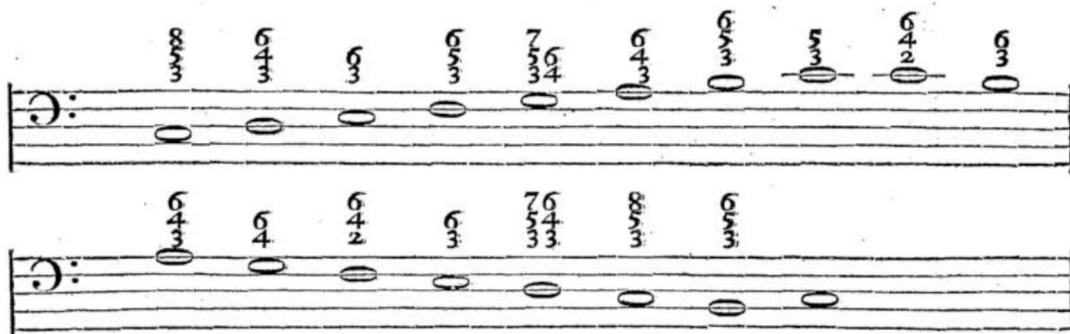
Daube, como já citado, escreve em meados do século XVIII, um livro intitulado *Generalbaß in drei accorden* (1756 - Baixo contínuo em três acordes), a princípio, com foco na execução para teclas (ele cita o órgão). Em sua perspectiva há apenas três tipos de acordes, sem citar tônica, subdominante e dominante, como demonstrado no capítulo 2, mas citando, além da palavra acorde, a nota [do baixo] e seu acompanhamento, que seria o baixo dado e quais notas formariam o acorde que seria

⁶⁷ Texto original: Im Laufe des früheren 18. Jh. wird eine harmonische Denkweise greifbar, die sich bemüht, den zuvor meist isoliert betrachteten Akkord in eine „LOGIK“ DES AKKORDSATZES hineinzustellen. Hierbei verschiebt sich, systematisch reflektiert seit Rameau - in Ansätzen seit 1722, präziser formuliert seit 1726 -, der Blickwinkel der Betrachtungsweise von den Stufen einer Tonart, die auf die Finalis bezogen sind (*sons principaux*), zu den Schritten des Fundamentalbasses überhaupt. Diese Verschiebung findet ihren terminologischen Niederschlag in zwei Ausprägungen des Dominant-Begriffs, die einander inhaltlich wieder überschneiden. Sowohl die Stufen- als auch Funktionstheorie, die als solche erst im späten 19. Jh. definitiv auseinandergetreten sind, haben hier ihre Grundlagen.

realizado e eventualmente em intervalo. A nomenclatura parece não ter uma padronização e por vezes pode parecer confusa.

O terceiro capítulo (Daube 1756, p. 14-24), da qual tiro as observações do parágrafo anterior o autor (Daube) demonstra os três acordes principais que são o de fundamental (tríade maior do primeiro grau e suas inversões), o segundo acorde principal é o do quarto grau a partir da nota fundamental (ele considera o acorde de 5^a e 6^a e suas inversões) e o terceiro acorde principal é o “5º acorde”(considera o acorde feito sobre o 5º grau com a sétima e suas inversões). Em cada seção que explica estes acordes ele os traz escritos, discute algumas especificidades e depois escreve a escala com os acordes como acompanhamento (aqui uma das variantes da Regra da Oitava):

FIGURA 19



Exemplo em Daube, 1756, p. 20.

Com isso podemos perceber que para cada nota da escala, no baixo, podemos acompanhar com os três acordes apresentados e

Deve-se notar também que sempre que a tonalidade muda, ou a melodia muda para outra tonalidade, deve-se imaginar os três acordes da mesma tonalidade e não usar mais os anteriores, a menos que a melodia volte novamente.⁶⁸ (Daube, 1756, p. 23, tradução nossa)

⁶⁸ Texto original: Man merke auch: daß, so oft die Tonart ausweicht, oder die Melodie sich in eine andere Tonart begiebt; so oft muß man sich die drei Accorde derselbigen Tonart vorstellen, und nicht mehr die vorhergehenden gebrauchen, es sei denn, die Melodie gieng wieder zurück.

No próximo capítulo, onde Daube trata de notas estranhas aos acordes e outros tipos de acordes ele analisa que “a resolução também ocorre através do 7 do acorde de 5^a, como mostrado no capítulo anterior. e) Por exemplo: Se alguém colocar o 7 sobre A, então este 7 nos mostra que ele pertenceu ao acorde de 5^a de D. D é, portanto, sua nota fundamental.”⁶⁹ (Daube, 1756, p. 31, tradução nossa).

Aí está, na prática, o resumo do que poderia ser a incipiente ideia de função: um acorde é interpretado segundo sua posição no texto – levando em conta o que chamaremos de tônica, subdominante e dominante –, inclusive dentro de uma região (Daube, 1756, p. 23). Todavia a teoria que é elaborada posteriormente tem fundamentos muito mais complexos, que nos levam além da prática. Claro que Daube não foi, necessariamente, o inventor desta ideia, e também não será o mais proeminente teórico destas ideias, no entanto podemos ver uma pequena cisão no pensamento harmônico se iniciando logo nessa época. Por exemplo, “o núcleo da teoria da harmonia de Vogler é sua noção de *Redukzion*: o processo pelo qual uma textura musical é reduzida a acordes ‘fundamentais’ (*Stammakkorde*).”⁷⁰ (Wason, 1985, p.12, tradução nossa) onde “Só existe uma harmonia: a tríade. O quarto tom essencial [a sétima] já é uma dissonância.”⁷¹ (Vogler *adud* Wason, 1985, p.12, tradução nossa). Segundo Wason (1985, p. 13, tradução nossa) a negação do baixo fundamental e do acorde de sexta adicionada, junto com a invenção da notação dos acordes em algarismos romanos, foi uma importante peça no quebra-cabeça da história da função ou mais precisamente da “identidade dos acordes”, pois podemos perceber a importância do acorde em seu contexto em detrimento de seu significado particular, embora Daube já traga boa parte destas ideias, como mencionado. Jacob Gottfried Weber (1779 –1839), aluno de Vogler, também se preocupou com “a qualidade do acorde” (Wason, 1985, p. xi, 33) e será, entre outros, o caminho até as ideias de Riemann.

⁶⁹ Texto original: Die Auflösung geschieht gleichfalls durch die 7 des Accordes der 5, wie im vorigen Capitel gezeigt worden. e) Zum Exempel: man setzte über A die 7; so zeigt mir diese 7, daß sie dem Accorde der 5 von D zugehört. D ist demnach sein Grundton.

⁷⁰ Texto original: The core of Vogler's theory of harmony is his notion of *Redukzion*: the process by which a musical texture is reduced to "fundamental" chords (*Stammakkorde*).

⁷¹ Texto original: There is only one harmony: the triad. The essential fourth tone [the seventh] is already a dissonance.

5.2 FUNÇÃO DA DOMINANTE EM E APÓS RIEMANN

Riemann é o teórico que parece dar o passo mais alto em relação à função, sintetizando algumas ideias de importantes teóricos, como os já mencionados. Segundo Dahlhaus (1990) Riemann tinha como ideia uma “amalgamação” das ideias de Moritz Hauptmann, Hermann Helmholtz e Arthur von Oettingen: “a ideia de combinar o empirismo helmholtziano — a dedução das leis musicais a partir da série harmônica — com a dialética de Hauptmann serviu de base para a interpretação de Riemann da cadência no ensaio sobre ‘lógica musical’”⁷² (Dahlhaus, 1990, p.51, tradução nossa) somados ao “dualismo” herdado de Oettingen.

Como já citado no capítulo 3, Riemann não considerava a audição um ato passivo; existe uma participação da lógica na mente humana. A teoria das funções de Riemann, então, tenta teorizar sobre as representações destes acordes e seus significados na música e no intelecto, observando questões objetivas e subjetivas (Dahlhaus, 1990, p.47 e 49; Harrison, 1994, p.261-2). No *Musik-Lexikon* de 1909: “A designação funcional das harmonias é a indicação dos diversos tipos de significado (função) que um acorde tem para a lógica de uma composição, de acordo com sua posição em relação a uma tônica dada.”⁷³ (Riemann *apud* Harrison, 1994, p. 266).

A teoria de Riemann não é estática. Riemann foi um dos vários teóricos que escreveu muito e também reformulou muito as suas teorias. Nesse sentido, Harrison escreve sobre alguns momentos importantes na concepção das funções em Riemann. Primeiro a relação das funções com a lógica dialética e depois seu relativo abandono.

O texto de Platão (*Hípias Maior*) apresentado no primeiro capítulo é um exemplo de dialética. Mesmo que não seja exatamente a dialética que Riemann tinha em mente (a dialética de Hegel através das ideias teóricas de Hauptman), temos um bom exemplo do pensamento dialético. No diálogo com Hípias Maior, Sócrates pergunta a Hípias o que é o belo. Hípias responde que o belo é uma bela jovem (Angioni, 2019, p.15). Na sequência (p.18) Sócrates indaga a Hípias que, se comparada ao gênero das deusas, os gêneros das belas jovens (mortais) é feia,

⁷² Texto original: The idea of combining Helmholtzian empiricism — the deduction of musical laws from the harmonic series — with the dialectics of Hauptmann served as the basis for Riemann's interpretation of the cadence in the essay on “musical logic.”

⁷³ Texto Original: Functional designation of harmonies is the indication of diverse kinds of meaning (function) that a chord has for the logic of a composition according to its position with respect to a given tonic.”

fazendo Hípias concordar (p.19), assumindo uma nova tese: a de que as deusas são mais belas que as jovens. Assim segue o diálogo sendo Hípias a tese, Sócrates fazendo a antítese, e Hípias fazendo síntese, que se transforma, na sequência, uma nova tese em um movimento contínuo.

No caso da progressão harmônica, a “tese” seria o I, a “antítese” o IV indo para o I 6/4 e a “síntese” a progressão V – I (Harrison, 1994, p. 267). Observa-se, aqui, que não são os acordes que recebem as nomenclaturas tradicionais da dialética de Hegel, mas o movimento harmônico, não, necessariamente, ao acorde estático. Citado ainda por Harrison, Riemann declara: “esta estrutura cadencial é o protótipo de toda a forma musical⁷⁴ (Riemann *apud* Harrison, 1994, p. 267).

Ainda sobre esta estrutura, demonstrada também por Harrison, que recebe o nome de “tese” (I), “antítese” (IV – I6/4) e “síntese” (V – I) é nomeada também de “téxico” – “téxico” (referente à tese – tônica), “antítese” (referente à subdominante) e sintético (referente à síntese – Dominante). A nomenclatura eventualmente é modificada, porém com o mesmo significado demonstrando uma cadênciа em três momentos.

Outra ideia predominante no pensamento riemaniano está ligada à sintaxe. Por sintaxe podemos entender, analogamente, como a estrutura gramatical da linguagem, especialmente a falada e a escrita. Aproveitando o exemplo praticamente inescapável da linguagem, podemos entender o que som de uma vogal junta (ou eventualmente junta) com a articulação de uma consoante só começará a ter sentido na medida que tais sons se agruparem de forma que o sujeito reconheça tais símbolos relativos à sua cultura e estes símbolos se ordenem no que chamamos, por exemplo, de frases. Ou seja, os elementos da linguagem precisam estar ordenados em uma determinada forma para que o entendimento ocorra e que, na alteração desta forma, o sentido pode ser alterado ou eventualmente perdido. A sintaxe é determinada pela cultura do sujeito.

A ideia de sintaxe utilizada no contexto musical ajuda a explicar, na música, o fenômeno de um acorde ser considerado dominante em um momento e tônica em outro, assim como vários outros acordes possíveis:

⁷⁴ Texto original: This cadential structure is the prototype of all musical form.

Para definir o conteúdo dos conceitos funcionais e explicar a conexão entre acordes da mesma função, Riemann alternou entre relações de acordes e características de acordes. As funções baseiam-se na "orientação para a tônica atual"⁷⁵ (Dahlhaus, 1990, p.54, tradução nossa)

Claro que isto não é novidade na época em que Riemann escreve, mas buscar na sintaxe a explicação para o fenômeno musical permite dar uma explicação lógica que, aliada à dialética, poderia explicar tais fenômenos musicais. Todavia a sintaxe é produto da cultura humana e Riemann não tinha exatamente uma visão onde a cultura determinava os fenômenos musicais. Estava muito mais inclinado a um sistema onde a lógica da natureza determinava os fenômenos da harmonia.⁷⁶

A próxima etapa do desenvolvimento do pensamento de Riemann envolve a sua abordagem com a teoria dualista de Oettingen:

A cadência no modo maior foi o modelo no qual Riemann desenvolveu a dialética dos acordes em sua "Lógica Musical". Somente em sua "Sintaxe Musical" de 1877, dedicada a Arthur von Oettingen, o fundador do "dualismo" na teoria harmônica, Riemann analisou não apenas a cadência no modo maior, mas também no modo menor. As cadências são analisadas, de fato, em um sentido rigorosamente "dualístico". O modo maior baseia-se na série de harmônicos, o modo menor na série de subharmônicos.⁷⁷ (Dahlhaus, 1990, p.52, tradução nossa)

Com isso os harmônicos superiores gerariam os graus V, mas não o IV e os harmônicos inferiores gerariam o iv, mas não o v (Dahlhaus, 1990, p. 53). Isso, segundo Harrison (1994, p. 272) enfraquece a ideia de função em termos das ideias dialéticas pois, no modo menor, o v seria antitético e o iv o sintético e não o contrário, como no modo maior. O problema deste pensamento é que ele não se manifesta na literatura, ou seja, na prática, pois a cadência, mesmo em menor, segue o i – iv – V – i, e para dar conta deste fenômeno Riemann precisaria alterar o significado das

⁷⁵ Texto original: To define the content of functional concepts, and to explain the connection between chords of the same function, Riemann alternately relied on both chordal relationships and chordal features. Functions are based on the "orientation toward the current tonic".

⁷⁶ Ver a discussão que Dahlhaus (1990 p. 7-13) faz sobre a concepção de tonalidade e harmonia para Fétis e Riemann.

⁷⁷ Texto original: The major-mode cadence was the model on which, in his "Musical Logic," Riemann developed the dialectic of chords. Only in his "Musical Syntax" of 1877, dedicated to Arthur von Oettingen, the founder of "dualism" in harmonic theory, did Riemann analyze not only the major-mode, but also the minor-mode cadence. The cadences are analyzed, in fact, in a rigorously "dualistic" sense. The major mode is based on the overtone series, the minor mode on the undertone series.

relações dialéticas para concordar com sua teoria, i.e., dizer que depois da tese (i) teríamos a síntese (i - iv) e só então a antítese (V [maior!] - i).

A complexidade do pensamento harmônico de Riemann (Harrison, 1994, p.281) não condizia com a realidade dos estudantes:

Harmonia Simplificada representa assim uma espécie de capitulação às exigências da sala de aula, um reconhecimento de que é muito mais fácil ensinar aos alunos como eles devem rotular algo harmônico do que ensiná-los sobre as relações entre essas coisas.⁷⁸ (Harrison, 1994, p.282)

Antes de ele publicar seu *Harmonia Simplificada*, Riemann retornou a formular sua cadência, porém, agora, em quatro estágios e se desliga da terminologia hauptmaniana, segundo Harrison (1994, p.278).

Os quatro estágios principais que formam a cadência tonal são os seguintes:

- I. Tônica (afirmação inicial [*erste Aufstellung*]).
- II. Subdominante (conflito).
- III. Sobredominante (resolução do conflito).
- IV. Tônica (confirmação [*Bestätigung*], conclusão).⁷⁹

Além desta aproximação com a notação tradicional, logo ficará estabelecida a notação com as letras que indicam a função:

"A teoria das funções tonais dos acordes" fez sua estreia oficial em *Vereinfachte Harmonielehre*. Com ela, Riemann reintroduziu em seus escritos as questões da "lógica" e do "significado" harmônico que haviam motivado o "*Musikalische Logik*" e o "*Musikalische Syntaxis*" e que era uma ideia forte, embora menos vocal, em *Systematische Modulationslehre*. Essas ideias agora estavam firmemente ligadas às três tríades primárias, indicadas pelos familiares T, D e S. Estas, por sua vez, foram libertadas dos protótipos cadenciais e permitidos a vagar livremente pela superfície musical com apenas a mais básica restrição sintática.⁸⁰ (Harrison, 1994 p. 279-280, tradução nossa)

⁷⁸ Texto original: *Harmony Simplified* thus represents a kind of capitulation to classroom exigencies, an acknowledgment that it is far easier to teach students how they should label some harmonic thing than it is to teach them about relationships between those things.

⁷⁹ Riemann apud Harrison, 1994, p.278. Pode ser observado também em Riemann: *Systematische modulationslehre als grundlage der musikalischen formenlehre*, p.16, 1887.

⁸⁰ "The theory of the tonal functions of chords" made its official debut in *Vereinfachte Harmonielehre*. With it, Riemann reintroduced into his writings the issues of harmonic "logic" and "meaning" that had motivated "*Musikalische Logik*" and "*Musikalische Syntaxis*" and that were a strong if less vocal force in *Systematische Modulationslehre*. These ideas were now attached firmly to the three primary triads, indicated by the familiar T, D and S. These, in turn, were liberated from cadential prototypes and allowed to roam freely over the musical surface with only the barest syntactic constraint.

Como podemos perceber na complexa trajetória do pensamento harmônico de Hugo Riemann, a dominante, assim como as outras funções, passaram por elaboração onde a dialética serviu como base explicativa. Os nomes dados a cada momento da cadência (ex. tese, antítese e síntese) estavam ligados à progressão entre os acordes e não ao acorde propriamente dito. O segundo momento, resumindo, é a utilização da nomenclatura clássica (tônica, subdominante e dominante) na análise da cadência, mas ainda com elementos sintáticos como conflito, resolução do conflito e conclusão e etc. como demonstrado acima. Com a utilização das ideias dualistas de Oettingen, Riemann teve a possibilidade de explicar seus conceitos através dos harmônicos inferiores e suas possibilidades. Um ponto que poderia ser considerado fraco é que, pelo sistema dualista, a cadência em modo menor deveria ser explicada pela sucessão i – v – iv – i. Mas parece que Riemann não dá à dominante o privilégio que outros autores dão: a necessidade da dominante ao final das cadências. Riemann, claro, não nega que a tradição seja esta, mas a cadência em modo maior, por exemplo I – V – iv – I é tão possível quanto i – iv – V – i, i.e., o empréstimo do acorde do quarto grau de dó menor para dó maior tem capacidades conclusivas semelhantes ao empréstimo do acorde de quinto grau de dó maior para a cadência em dó menor (Riemann, 1896, p.45). Este esquema dual de Riemann nos leva a acreditar que a dominante (V maior da tonalidade maior e menor) não é – em teoria – hierarquicamente superior que a subdominante menor (do modo menor ou emprestada do modo menor ao maior homônimo) em termos de resolução, ou de cadência.

As funções harmônicas, no livro de harmonia (*harmonielehre*) de Schoenberg, aparecem de forma orgânica. Fica claro que Schoenberg considera dominante uma função que direciona à tônica ou a alguma tônica de passagem, porém não temos um momento dentro dos textos consultados onde ele estabelece exatamente o que chama de função. A função, então, para Schoenberg, se restringe a entender a subdominante, dominante e tônica nas diversas regiões⁸¹ de passagem de uma composição. Para Schoenberg (2004, p.17 e 19) uma sequência pode ser eventualmente “afuncional”, “nem expressando inequivocamente uma tonalidade, nem requerendo uma continuação clara”, usadas, segundo exemplo de Schoenberg, frequentemente na música descritiva, além disso cita, Schoenberg, que a harmonia

⁸¹ Ver sobre regiões em Schoenberg, 2004.

“errante”, observada em seções modulatórias, principalmente de peças de “fórmulas livres” pode, também, não expressar inequivocamente uma região ou tonalidade. Ao mesmo tempo Schenker segue caminho parecido com o de Schoenberg: utiliza os termos subdominante, dominante e tônica sem definir função. Em relação à função em Schenker, Wason (2020 p.118) em nota de rodapé, relata que “função” no livro de harmonia de Schenker (1954) é pouco usada e que a ideia de “valor”⁸² passa uma certa ideia de função onde o acorde ganha significado a depender do local onde se encontra na composição. Isso, porém, não impede Schenker de utilizar as funções praticamente como Schoenberg, com um detalhe crucial: a função harmônica é um “subproduto” da condução de vozes e não uma relação com o baixo fundamental⁸³ (Wason, 2020. p. 148).

Em tempo, para Schoenberg (2001, p. 201, 2004, p.30-1 e 2001, p.88-9)⁸⁴, um momento importante da progressão harmônica é a identificação da tonalidade, ou desambiguação dela. Em outras palavras, o IV (como o II) e o V grau tem as notas que rejeitam as tonalidades mais próximas da tônica, a saber, em Dó maior, o IV e o II grau têm um Fá, que impede a ambiguidade com a tonalidade de Sol e o V grau tem um Si que impede a ambiguidade com a tonalidade de Fá. O Acorde de V7 teria uma certa vantagem neste cenário, já que ele sozinho tem as notas que determinariam uma tonalidade, o trítono. Em Schoenberg (2001, p. 203) – o VII é considerado um acorde que pode definir a tonalidade e finalizar na tônica, porém é menos eficaz que o V7. Aqui é indicado a ser utilizado antes do V7. Schoenberg não trata o acorde de VII grau do modo maior automaticamente como um V7 sem fundamental. Além da possibilidade de II grau do modo menor (subdominante) ainda tem, na visão de Schoenberg, uma predisposição a ir para o III grau do modo menor, i.e., no modo maior, o encadeamento ir do VII ao III.

Sem deixar de lado os detalhes expostos no capítulo, a ideia de função começa a ser desenhada juntamente com a teoria do baixo fundamental de Rameau. Esta maneira de interpretar o texto nos concede uma ferramenta importante na análise

⁸² “Valuation Theory” em alemão “Werttheorie” ver Schenker 1954, p.251-5.

⁸³ Na verdade Schoenberg em Harmonia (2001) analisa a condução de vozes, principalmente quando as dissonâncias começam a ser inseridas no estudo, porém Schoenberg considera a verticalidade enquanto Schenker se apoia na horizontalidade do sistema.

⁸⁴ No Harmonia (2001, p. 193-206), Schoenberg apresenta uma longa digressão sobre conclusões e cadências, passando por questões estéticas, expondo seu pensamento e ao final instruindo o aluno aos exercícios.

musical que é a possibilidade entender o acorde mesmo que a nota fundamental não esteja escrita, esteja implícita. Daube trouxe uma importante contribuição de resumir os acordes em apenas três que serão conhecidos como tônica, subdominante e dominante e que as demais notas são oriundas de passagens, antecipações, apogiaturas entre outras notas estranhas ao acorde e que quando estas notas de ornamentação são colocadas em seu devido lugar, podemos observar os três acordes. Isso entra em consonância com as ideias de redução de Vogler e sua fixação não mais em um baixo gerador de acordes, mas no conjunto de notas e o que elas representam trilhando o caminho até a teoria dos graus de grande importância na teoria de Sechter e posteriormente de Schoenberg. Riemann será o grande catalizador e sistematizador das ideias de função, ainda que Schoenberg vá amalgamar o sistema da teoria dos graus – que possibilita a inclusão de uma série de acordes dentro da função de dominante como os acordes diminuto, meio diminuto, sexta aumentada entre outros, cuja fundamental estaria omitida –, desde que o contexto permita tal interpretação, ou seja, a sintaxe lhe permita atribuir aos acordes determinadas funções.

6.CONCLUSÃO

Racionalizar os fenômenos naturais e até os fenômenos culturais é uma ambição que caracteriza o ser humano. Para tanto, explicações ligadas à mitologia, à filosofia e às ciências foram elaboradas de diversas formas e níveis na história recente da humanidade. No diálogo de Hípias Maior de Platão, apresentado no primeiro capítulo, é demonstrada a preocupação de racionalizar uma sensação humana, a percepção ou sensação do belo. A conversa, inconclusiva, demonstra uma inclinação de Platão para o belo em uma concepção que vai além da forma objetiva; aquilo que é conveniente, o verdadeiro, o justo – no espírito platônico – exerce papel importante na sua retórica. No entanto, a racionalização das práticas musicais parece estar mais alinhada com o pensamento aristotélico (p. 604-5): uma análise do belo baseado no objeto onde as relações matemáticas ideais têm maior espaço no pensamento. Um exemplo concreto da ambição do ser humano na busca racional do belo é o estudo das proporções do corpo humano presentes no tratado *De Architecture* livro III capítulo I (Vitruvius, 1914, p. 73-5). Em um mesmo espírito vitruviano, teóricos parecem se revezar em encontrar o algoritmo dos fenômenos musicais e, talvez, este seja um dos pontos mais interessantes do pensamento musical dos séculos XVIII e XIX. A prática teórica musical deixa as leis – ou os dogmas “religiosos” – da polifonia medieval e renascentista e vai se basear nas ideias iluministas, tentando buscar na natureza as razões para o sistema harmônico.

As ações e as representações do ser humano, aqui, precisam estar claras para que a leitura dos trabalhos dos teóricos mencionados seja a menos enviesada possível. Como citado timidamente no primeiro capítulo, Gramsci alerta para a condição humana quanto à sua situação, ou, relembrando as palavras, que o humano é um ser situado: vive em um espaço e em uma época, portanto está em contato apenas com as tecnologias e os saberes disponíveis em seu ambiente. A leitura dos textos tentou também minimizar problemas de ordem historicista e presentista, buscando uma leitura hermenêutica – como analisa Thomas Christensen – ao demonstrar como os autores concebiam a dominante em seus trabalhos. Há, ainda, a necessidade de citar Bourdieu para nos lembrar que os autores estudados também vivem e disputam por posições na sociedade, ou nas palavras de Bourdieu, disputam posição dentro do *campo*, e o *campo* pode ser uma determinante nas escolhas do modo de pensar dos autores.

A ideia não é analisar o material sob todos estes pontos de vista, mas ao menos estar atento a eles para evitar a leitura rasa e enviesada dos escritos sobre os fenômenos harmônicos e apontá-los quando a necessidade não nos permitir contorná-los.

A análise tomada no segundo capítulo aborda uma relação entre a palavra “dominante” e seu significado. Para além do léxico, a prática musical, relacionada com a escrita dos teóricos, mostrou uma alteração de seu significado na música no decorrer dos tempos.

Notamos que o significado da dominante na música foi se alterando com o transcorrer da história, contudo, os antigos significados não foram, necessariamente, abandonados. Podemos fazer esta leitura com base na dominante relacionada à forma do salmo. O livro utilizado (*Liber Usualis*) para este trabalho tem sua edição de 1961 e é utilizado dentro da tradição do canto litúrgico católico, logo podemos concluir que, dentro deste nicho, a dominante ainda preserva grande parte de seu significado antigo.

A nota dominante – o 5º grau da escala – ficará conhecida por este nome já no início do século XVI, mas terá seu vínculo ao acorde apenas com Rameau na primeira metade do século XVIII em seu Tratado de Harmonia de 1722. Em Rameau o acorde dominante – que será o acorde maior sobre o 5º grau da escala, principalmente com uma 7ª adicionada – é nomeado como “*dominante-tonique*”, pois é aquela dominante que leva à tônica. Para Rameau era nomeado de dominante qualquer acorde (maior ou menor) que fosse sucedido por outro de 4ª acima ou 5ª abaixo, no entanto, a *dominante-tonique* se estabeleceu como o que chamamos hoje corriqueiramente de acorde de dominante.

Como percebemos, este termo – dominante –, de origem latina se tornou o padrão, mas é importante fazer uma observação não abordada no 2º capítulo. Para os povos de língua de origem latina a palavra “dominante” tem um significado extramusical que, inclusive, é mais forte que o significado dentro da tradição musical, i.e., pessoas, cujas línguas-mãe são de origem latina, aprendem o significado da palavra “dominante” antes de aprenderem ela nos termos musicais e, por isso, ela pode suscitar automaticamente um acorde que tem poder sobre os outros. Para os autores de línguas, por exemplo, germânicas, nós precisamos ter cuidado para não incumbir tais significados automáticos em suas obras. Apesar da palavra “dominante”

estar prevista no alemão, outras palavras podem ocupar este lugar na linguagem cotidiana (em termos de dominar algo) como “Beherrschend”⁸⁵.

Simon Sechter dá continuação à teoria inaugurada por Rameau e, de certa forma, sintetiza a teoria harmônica na “teoria dos graus” e estabelece, também, a dominante como um grau e o relaciona a seu acorde, principalmente o maior com sétima.

Além da definição da dominante como um acorde sobre o 5º grau da escala, aparece também a importância deste acorde ser um acorde maior com a sétima menor, inclusive no modo menor, o que causa a necessidade de ele ser “resolvido” no acorde da tônica. Essa necessidade latente pode ser rastreada – é bem verdade – desde as cadências do final da Idade Média e do Renascimento, e trazem consigo a pontuação de uma ideia musical segundo seu posicionamento dentro da forma musical. Cada época fez uso desta “função” segundo a estética musical do tempo em questão, mas é importante observar que, em Rameau, esta ideia de função já tem força, passando por Daube (Damschroder, 2008, p.10) e seus três acordes principais (subdominante, dominante e tônica) e os outros que seriam secundários. Esta perspectiva de a música estar equilibrada entre estes três acordes e especialmente a dominante antes das resoluções, pode ser vista também em Sechter, onde a tríade e o acorde de sétima do 5º grau, chamado de dominante, seria o segundo acorde mais importante (Sechter, 1856, p.12). Podemos afirmar com certa segurança que a ideia de função da dominante – que não recebe este nome de maneira sistematizada por nenhum destes autores – pouco se altera na concepção de Schenker e Schoenberg que é, talvez o grande herdeiro de Rameau e Sechter, apesar de adequar parte da teoria funcional de Riemann.

Observamos que a ideia de função na música e da dominante, passa pela construção da consciência do baixo fundamental e em seguida pela consciência de que alguns acordes têm suas construções semelhantes e, na literatura, são empregados em substituições mutuas, como o acorde de subdominante e suas variações e as dominantes e suas variações. Riemann, contudo, foi o grande

⁸⁵ Na 3ª edição do *Harmonielehre* (1922) Schoenberg escreve assim: Der Ausdruck Dominante für die V. Stufe ist eigentlich nicht ganz korrekt. Dominante heißt die Beherrschende, würde also besagen, daß die V. Marden Maluf em Schoenberg (2001) traduz da seguinte maneira: A expressão “dominante” para o V grau não é, a bem dizer, inteiramente correta. “Dominante” quer dizer “que domina”, entendendo-se assim que o V grau “domina” outro ou outros graus. Sechter também utiliza o termo.

sistematizador de uma ideia de função onde o acorde recebe sua designação (basicamente como S, D e T) segundo o lugar que ocupa na sintaxe musical. Riemann começa atribuindo significados relacionados à sintaxe e também à dialética, porém acaba simplificando seu pensamento em prol de uma provável maior aceitação nos meios musicais, principalmente de estudantes (Harrison, 1994, p. 274 e 280-2). Mais uma vez, segundo Bordieu, podemos perceber a influência do meio e suas necessidades dentro do campo influenciando a obra, neste caso, de Riemann, segundo Harrison (1996, p. 284).

Além da concepção da dominante como uma função, Schoenberg traz a ideia de regiões somando significados e dando novas utilidades à dominante. A ideia de “dominante artificial” não é nova – embora o nome artificial explique que Schoenberg considerava natural a dominante da tonalidade, representando uma objetividade da natureza –, ela era empregada, segundo Schoenberg (2005, p.37) como um passo para uma modulação momentânea em uma nova tonalidade, porém esta passagem é erroneamente nomeada de modulação e Schoenberg traz, a partir dessa argumentação, a ideia de região: uma tonalidade de passagem, efêmera; uma tonalidade onde não há estabelecimento definitivo, ou “por um tempo considerável”. Portanto a própria dominante pode ser, ela mesma uma região, assim como outros graus com suas subdominante e dominantes particulares.

A contribuição de Schenker soma-se a estes significados quando emprega a dominante como parte da *Ursatz* (a estrutura fundamental), em sua ferramenta de análise, que teria sempre a mesma forma: I-V-I. A música tonal, de uma maneira genérica, seria um grande I-V-I e o que temos entre estes graus harmônicos é fruto da elaboração. O V (dominante) não é exatamente um acorde, mas a ideia de que as elaborações (os meandros da composição musical) representam a passagem pela dominante (V), após a partida da região da tônica (I) e a volta após a passagem do V – ao I. Vale relembrar que Schenker prioriza a análise melódica do conteúdo musical e a *Ursatz* representa também essa ideia.

Outra perspectiva analisada no trabalho faz referência à origem do pensamento harmônico e sua relação com a dominante. Aqui, como síntese, vamos dividir as teorias em: especulativa, aquelas que se baseiam nas tradições oriundas da Grécia e dos estudos do corpo sonoro, da corda, monocórdico etc.; fisicalista, aquelas teorias que têm como base os estudos da acústica; e culturais, ou artísticas, que tratam os fenômenos como fruto da cultura humana.

A conclusão que podemos elaborar nessa perspectiva é que o papel da dominante não corresponde imediatamente à estrutura do pensamento teórico dos autores examinados, i.e., não há, necessariamente, relação entre a teoria que significa a dominante à base teórica que dá origem a os sistemas teóricos de cada autor.

Como vimos em Rameau, no início de sua teoria – muito ligada à teoria especulativa –, o acorde de sétima é o mais adequado para dominantes e serve para tornar a perfeição dos acordes consoantes mais maravilhosa – como já relatado. Rameau, neste momento, utiliza um argumento baseado puramente no aspecto estético. Na época que Rameau dava início à sua teoria, primeira metade do século XVIII, esta subjetividade implícita no argumento não seria questionada. Interessante notar distinção entre o acorde de sétima (dominante), e, portanto, dissonante, e os acordes consonantes, como a tônica, representam, neste caso, uma associação entre o feio e o belo, como que, para se perceber a beleza necessitamos da feiura. Mas Rameau, apesar de se esmerar em explicar seu sistema à luz da literatura especulativa de sua época, acaba por explicar os fenômenos da dominante de maneira cultural, pela lógica da arte e até do “bom gosto” dos ouvidos mais sensíveis à harmonia. Nos trabalhos posteriores podemos notar que a função de conduzir a harmonia para a tônica sofre uma modificação, provavelmente devido a possíveis contatos com teorias extramusicais da época como a de Isaac Newton. Parece ficar implícito que a tônica é que assume o papel de destaque, onde esta atrairia o acorde de dominante. Ainda vale destacar que paralelamente ao percurso das teorias de Rameau a acústica também se desenvolverá, dando subsídio físico para a elaboração de alguns argumentos, todavia, não foi encontrado nada muito relevante em relação à dominante em Rameau.

Em Sechter, a dominante é tratada como técnica, ou em termos artísticos. Sechter não faz relações especulativas e nem fiscalistas, apesar do desenvolvimento da acústica já ter disponibilizado conhecimento relevante nesta área, que não estavam disponíveis da mesma forma para Rameau. Na teoria de Sechter as explicações são dadas com base na técnica dos encadeamentos e, eventualmente, se faz algum juízo de valor relatando a importância da dominante perante a progressão harmônica.

Com Riemann o papel da natureza – e leremos aqui como a explicação fiscalista tem grande peso. A ideia que Riemann acaba passando é que a perfeição da natureza pode ser observada na arte, pois a estrutura do som, dada pela natureza – aí devemos lembrar que os harmônicos e as ondas estacionárias estão sendo

desvendados pela acústica – nos remete aos intervalos principais que são a base da harmonia. A relação que a tônica tem com a dominante é dada pela proximidade do harmônico da fundamental da tônica, que resulta no 5º grau da escala, sobre o qual é erigido o acorde de dominante. Percebemos que existe uma carga de concepção fiscalista muito forte, porém Riemann dá ao ouvido um papel fundamental: nossa escuta é ativa. O problema do ouvido como sujeito da escuta musical em Riemann é que ele não disserta sobre a construção da subjetividade, como se nosso ouvido fosse formado apenas de matéria biológica e não estivesse inserida em uma determinada cultura; como se o humano não fosse um sujeito situado. Sendo assim, além das questões de função, as relações entre dominante e a tônica se dão principalmente pela proximidade de seus harmônicos na nota fundamental.

Em relação à Schenker a relação de quintas segue sendo a mais importante e a justificativa é a série harmônica. As razões naturais, fiscalistas, e as artísticas, culturais, são utilizadas para explicar os fenômenos. A literatura musical tem grande peso na teoria de Schenker, todavia boa parte de sua argumentação depende das questões fiscalistas. A natureza, com uma aura romântica que pode ser notada, ainda é a grande origem dos fenômenos musicais – de onde vem o modo maior que seria o padrão –, e os fenômenos “inexplicáveis” poderiam ser considerados relativos à arte (artificial) humana, mas sempre demonstrados na literatura.

Na mesma toada da relação da quinta com os harmônicos, Schoenberg vai dar início ao seu pensamento. A grande diferença na concepção das ideias de Schoenberg é que ele rejeita os dogmas de seus antecessores e muitas das ideias dos seus contemporâneos. Schoenberg acaba utilizando muitos argumentos a contragosto, deixando transparecer a necessidade de explicar eventos por vias que não concorda apenas como recurso didático. Assim é com a dominante. Para Schoenberg a dominante é atraída pela tônica. A força da dominante não está nela, mas na tônica que é aquela que tem a posse dos harmônicos. Embora a concepção entre “quem manda em quem” se altere em Schoenberg, ele não muda a nomenclatura e acaba relacionando o fenômeno da dominante também aos harmônicos da tônica, mas o tratamento da dominante em seu livro acaba sendo praticamente artístico, com certa semelhança a Sechter.

Assim para Riemann, Schenker e Schoenberg a relação entre os harmônicos da tônica é o que dá à dominante a sua propriedade de se relacionar. A importância concedida a este evento é variável em cada um dos teóricos, como ficou analisado no

texto. Sechter não divaga sobre essas questões e Rameau transita em um misto de especulação, fisicalismo e concepções culturais dado o ambiente no qual se insere.

No que tange as funções notamos que a dominante detém o privilégio de ser o penúltimo acorde nas cadências finais de todos os autores analisados com algumas diferenças. Rameau, Sechter, Schenker e Schoenberg analisam a dominante como um acorde maior com sétima menor (e eventualmente outras dissonâncias) sobre o 5º grau que tende a seguir a tônica do modo maior ou menor. Riemann elabora esta relação.

A teoria de Riemann sofre importantes alterações com o passar do tempo e dos trabalhos do autor. Vamos considerar aqui seu apelo à sintaxe e a dialética e ainda uma relação do dualismo e a ideia de dominante. Sob a perspectiva da sintaxe o acorde de dominante depende da estrutura musical para ter a função de dominante. Poderíamos afirmar que os outros autores também entendem desta maneira, a diferença é que Riemann sistematiza esta ideia, ou seja, tem relevância em sua obra. Outra maneira que Riemann comprehende a função está ligada à dialética: em suma, I seria a tese, IV – I6/4 seria a antítese e V – I a síntese. E dentro da ideia dualista teríamos para o modo maior o ideal de cadência como I – IV – V – I e para o modo menor i – v – iv – i. Embora Riemann admita que o V grau maior exerce uma função de dominante mais adequada pelas dissonâncias que este pode ter. Ele entende que o passo iv - i é o natural no modo menor, portanto um passo de com função quase equivalente à dominante do modo maior.

Em Schoenberg percebemos que a função da dominante, de uma maneira geral, em modo maior, é negar a tonalidade do 4º grau, e agiria junto com a subdominante, que negaria a tonalidade do 5º grau: em Dó maior, a nota Si do acorde de Sol nega a tonalidade de Fá maior e a nota Fá do acorde de Fá maior nega a tonalidade de Sol. O acorde de dominante com sétima, neste caso, teria a vantagem de conseguir estabelecer a tonalidade sozinho. Enquanto para Schenker a dominante tem um certo “valor”, que na prática resulta na função do acorde que remete à tônica.

Tudo o que foi colocado neste trabalho, e certo de que haveria muito mais a discutir, é resultado de análise de fenômenos que são gerados externamente ao corpo humano, inclusive a cultura. Poderíamos indagar sobre algum aspecto biológico do ser humano em relação ao que ouvimos? E se nossa audição, em termos musicais, também for uma questão biológica e sofrer ação da homeostase como António Damásio aborda na Estranha ordem das coisas (2018)? Poderíamos dizer que a

relação, por exemplo, dissonância e consonância causam o efeito esperado em nossos sentimentos por causa da homeostase? As relações entre tensão e resolução, dominante e tônica poderiam eventualmente ter impacto cultural por uma predisposição biológica, assim como física e gerar, então uma resposta acumulada em uma determinada cultura. De qualquer maneira, é muito difícil conhecer todos os enigmas que os fenômenos representam. O que podemos fazer neste trabalho é determinar como os teóricos, através dos resquícios de seus pensamentos presentes em seus escritos, concebiam a ideia de dominante de maneira contextualizada.

REFERÊNCIAS

- ANGIONI, L. Plato. Hippias Major. **Revista Archai**, [S. I.], n. 26, p. e02608, 2019. DOI: 10.14195/1984-249X_26_8. Disponível em: https://impactum-journals.uc.pt/archai/article/view/1984-249X_26_8. Acesso em: 1 dec. 2024.
- BARNETT, G. Tonal organization in seventeenth-century music theory. In: CHRISTENSEN, T. (ed.). **The cambridge history of western music theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 407-455.
- BENEDICTINES OF SOLESMES (Ed.). **The liber usualis: with introduction and rubrics in English**. Tournai: Descale & Co. 1961.
- BERGER, K. **Musica ficta**: theories of accidental inflections in vocal polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino. New York: Cambridge University Press, 1987.
- BOURDIEU, P. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, P. **Coisas ditas**. Tradução Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- CAUS, S. **Institution harmonique**. Frankfurt, Norton, 1615; facs. New York, Broude, 1969.
- CHRISTENSEN, T. 1993b. Music Theory and Its Histories. In: **Music Theory and the Exploration of the Past**, ed. Christopher Hatch and David W. Bernstein, 9–39. Chicago: University of Chicago Press.
- CHRISTENSEN, T. A teoria musical e suas histórias. Tradução: Any Raquel Carvalho e de Maria Elizabeth Lucas. Separata de: **Em Pauta**. Rio Grande do Sul. v. 11, n. 16/17, p. 13-46, 2000.
- CHRISTENSEN, T. **Rameau and musical thought in the enlightenment**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- CHRISTENSEN, T. (ed.). **The Cambridge history of western music theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- DAHLHAUS, C. **Studies on the origin of harmonic tonality**. Trasl. Robert O. Gjerdingen. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- DAMÁSIO, A. **A estranha ordem das coisas**. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- DAMSCHRODER, D. **Thinking about harmony**. Cambridge University Press: New York, 2008.

DAUBE, J. F. **Generalbaß in drei accorden.** Frankfurt am Main: Johann Benjamin André, 1756.

DUDEQUE, N. **Music theory and analysis in the writings of Arnold Schoenberg (1874-1951).** New York: Routledge, 2016.

FREITAS, S. P. R. de. **Que acorde ponho aqui?** Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. 2010. Tese [Doutorado] – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2010.

GRAMSCI, A. **Concepção dialética da história.** Tradutor: Carlos Nelson Coutinho. 3º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GUT, S. Dominante - tonika - subdominante. In: **Handwörterbuch der musikalischen Terminologie.** Eggebrecht, H. H. (Herausgeber). Band II. Stuttgart: Franz Steiner, 1972-2006.

HARRISON, D. **Harmonic function in chromatic music:** a renewed dualist theory and an account of its precedents. The University of Chicago Press: Chicago, 1994.

KIRNBERGER, J. Ph. **Grundsätze des generalbasses.** Wien: Franz Anton Hoffmeister, 1791.

MALCOLM, A. **A treatise of musick.** Edinburgh: [printed for the Author]1721.

PARRAN, A. **Traité de la musique théorique et pratique.** Paris: Ballard, 1639.

RAMEAU, Jean-Phillipe. **Treatise on Harmony.** Trans. Philip Gossett. New York: Dover Publications, 1971.

REHDING, A.; RINGS, S. (ed.). **The Oxford handbook of critical concepts in music theory.** New York: Oxford University Press, 2019.

RIEMANN, H. **Dictionary of music.** Trans. J. S. Schedlock. London: Augener & Co, 1896(?).

RIEMANN, H. **Harmony simplified:** or, the theory of the tonal functions of chords. London: Augener, 1896.

SADIE, S. (ed.) **Dicionário Grove de música:** edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SCHENKER, H. **Free Composition.** Trans. and Ed. Ernst Oster. New York: Pendragon Press, 1977.

SCHENKER, H. **Harmony.** Trans. Elisabeth Mann Borgese. Chicago: The University of Chicago Press, 1954.

SECHTER, S. **Der Grundsätze der musikalischen Komposition.** Breitkopf und Härtel: Leipzig, 1856.

- SCHOENBERG, A. **Exercícios preliminaries em contraponto.** Trad. De Eduardo Seicman. São Paulo: Via Lettera, 2001.
- SCHOENBERG, A. Funções estruturais da harmonia. Ed. e prefácio Leonard Stein. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.
- SCHÖNBERG, A. **Harmonielehre.** 3a edição. Viena: Paul Gerin, 1922.
- SCHOENBERG, A. **Harmonia.** Prefácio, tradução e notas de Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- STRUNK. O. **Source readings in Music History.** New York: W·W·Norton& Company, 1950.
- VITRUVIUS. **Vitruvius: the ten books on architeture.** Trans. Morris Hicky Morgan. Cambridge: Harvard University Press, 1914.
- WASON, R. W. **Wiennese harmonic theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg.** Michigan: UMI Research Press, 1985.
- WASON, R. W.; BROWN, M. **Heinrich Schenker's conception of harmony.** Rochester: University of Rochester Press, 2020.

ANEXO I – EL GRILLO

IOSQ VI IN DASCANIO.

The manuscript page features two staves of music. The top staff is labeled 'Tenor' and the bottom staff is labeled 'Bassus'. The music is written in a traditional musical notation system with vertical stems and dots. The lyrics are in Spanish and Italian, alternating between the two staves. The lyrics describe a cricket's singing habits and its relationship with the sun and heat. The page is numbered '105' at the top right.

L grillo el grillo e bō cátore Che tiene lógo uerso Dale beue grillo canta Dale dale beue beue grillo grillo
 cátá cátá El grillo el grillo e bon cátore Ma nō fa como gialtri ocelli Come li hā cátato un poco Q n la magior
 Van de fatto i altro loco Sempre el grillo sta pur saldo
 el caldo Alhor cátá sol per amore A capite

El grillo el grillo e bō cátore Che tiene lógo uerso Dale beue grillo cátá Dale dale beue
 beue grillo grillo cátá cátá El grillo el grillo e bō cantore Ma non fa como gialtri ocelli Come li hā cátato un poco
 Van de fatto i altro loco Sempre el grillo sta pur saldo
 Quando la magior el caldo Alhor canta sol per amo

111

The manuscript page features two staves of music. The top staff is labeled 'Tenor' and the bottom staff is labeled 'Bassus'. The music is written in a traditional musical notation system with vertical stems and dots. The lyrics continue the narrative of the cricket's singing and its environment. The page is numbered '111' at the top right.

El grillo el grillo e bō cátore Che tiene longo uerso Dale beue grillo cátá Dale dale beue beue
 grillo grillo cátá cátá El grillo el grillo e bō cátore Ma nō fa como gialtri ocelli Come li hā cátato un poco Q n la magior
 Van de fatto in altro loco Sempre el grillo sta pur saldo
 el caldo Alhor canta sol per amore

El grillo el grillo e bō cátore Ch tiene lógo uerso Dale beue grillo cátá Dale dale beue beue grillo grillo cátá cátá
 El grillo el grillo e bō cantore Ma nō fa como gialtri ocelli Come li hā cátato un poco Q n la magior el caldo
 Van de fatto in altro loco Sempre grillo sta pur saldo
 Alhor canta sol per amore

ANEXO II – TRANSCRIÇÕES PSALMOS (P. 29 E 30)

Psalm 118, I

Liber Usualis, Adendix II, p. 14

Be-á - ti quó-rumim-ma-cu-lá-ta est ví - a, quiam-bu-lantin *le-ge* Dó - mi - ni.

Transcrição - Liber Usualis (1961) - recorte pg. 1769

Canticle of Zachary.

Be - ne - díc - tus Dó - mi - nus Dé - us Is - ra - el:

Luc. I, 68-69.

qui - a vi - si - tá vit, et fé - cit re - dem - pti - ó - nem plé - bis sú - ae.

ANEXO III – TRANSCRIÇÕES CADÊNCIAS DE PARRAN (P. 32)

Transcrição - Parran (1639, pg. 129), recorte.

Dominante. Mediante. Finale.

Transcrição - Parran (1639, pg. 131), recorte.

Mediante. Dominante & Finale.