

# Vetores harmônicos: Ensaio de uma sistemática das progressões harmônicas

Harmonic Vectors: essay for a systematics of harmonic progressions

*Nicolas Meeùs*  
(University Paris-Sorbonne)

*Tradução e comentários de*  
*Marília do Espírito Santo Carvalho (PPGMUS / UDESC)*<sup>1</sup>  
*marilia.carvalho@edu.udesc.br*

*Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (DMU, PPGMUS / UDESC)*<sup>2</sup>  
*sergio.freitas@udesc.br*

---

1 Marília do Espírito Santo Carvalho, aluna do Mestrado em Música na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), é formada em flauta doce, flauta transversal e arranjo pela Escola de Música de Brasília (CEP/EMB). É licenciada em Educação Artística – Música pela Universidade de Brasília (UnB). É professora efetiva do CEP/EMB, onde coordenou o Núcleo de Música Antiga e leciona Flauta Doce e Música de Câmara. Desde 2007, atua na produção de trilhas sonoras de espetáculos de teatro de grupos de Brasília, tais como a Andaime Cia de Teatro e a Cia Os Buriti.

2 Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas é professor nos cursos de graduação e pós-graduação em Música na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Possui mestrado e doutorado no campo da teoria e análise da música popular e é membro dos grupos de pesquisa "Processos Músico - Instrumentais" (UDESC) e "Música Popular: história, produção e linguagem" (UNICAMP). Sua atuação docente, pesquisas e publicações se desenvolvem nas áreas da teoria e análise musical. Atualmente desenvolve o projeto de pesquisa "Para tudo na vida tem um acorde? Da persistência das ideias românticas na apreciação valorativa da música popular".

## Resumo

Apresenta-se aqui uma versão em português daquele que é considerado por seu autor, o musicólogo belga Nicolas Meeùs (1944-), como o ensaio fundador da teoria dos vetores harmônicos. O texto foi originalmente publicado em francês em 1988 pela revista *Fascicules d'Analyse Musicale* e, na presente tradução, recebe alguns adendos e comentários. Neste ensaio, Meeùs retoma o debate acerca da classificação das progressões harmônicas, revisa a argumentação de autores que marcam a história da teoria musical ao longo do século XX – Hugo Riemann, Heinrich Schenker e Arnold Schoenberg – e percebe, nessa argumentação, a contribuição de teóricos anteriores, tais como Jean-Philippe Rameau, Gottfried Weber, Anton Bruckner e Simon Sechter. Destaca-se também o diálogo que Meeùs estabelece com a sistematização recente, publicada em 1980, por Yitzhak Sadai. Por fim, para ilustrar a tese de que é possível reduzir a sintaxe das progressões harmônicas a apenas duas categorias – chamadas então de “*vecteur dominant*” e “*vecteur sous-dominant*” –, Meeùs experimenta a análise vetorial em obras de J. S. Bach, Beethoven e Chopin.

**Palavras-chave:** Teoria e Análise Musical; Progressões Harmônicas; Nicolas Meeùs

## Abstract

This is a Portuguese version of what its author, Belgian musicologist Nicolas Meeùs (1944-), considered to be the founding essay for his theory of harmonic vectors. In it, Meeùs revisits the discussion of the classification of harmonic progressions, reviews the arguments of three of the 20th century's most important music theorists, namely Hugo Riemann, Heinrich Schenker, and Arnold Schoenberg, and acknowledges the contributions of earlier theoreticians, such as Jean-Philippe Rameau, Gottfried Weber, Anton Bruckner, and Simon Sechter. The author also dialogues with his contemporary Yitzhak Sadai's then-recent systematization, published in 1980. Finally, Meeùs applies vector analysis to works of J. S. Bach, Beethoven, and Chopin to illustrate his thesis that it is possible to reduce the syntax of harmonic progressions to two categories, the “*vecteur dominant*” and the “*vecteur sous-dominant*”. This translation of the French original, published in 1988 in *Fascicules d'Analyse Musicale*, received some annotations by the present authors.

**Keywords:** Musical Theory and Analysis, Harmonic Progressions, Nicolas Meeùs

## Apresentação: por que reler Meeùs?

*Até que vocês tenham feito a sua própria vistoria e o seu próprio exame detalhado, convém acautelar-se e evitar aceitar opiniões:*

- 1. De homens que não tenham, eles mesmos, produzido obra importante.*
- 2. De homens que não assumiram o risco de publicar os resultados de sua inspeção pessoal, ainda que a tenham feito seriamente.*

Ezra Pound

*Abc da literatura* (1986, p. 43)

Vetor. Etimologia: latim *vector*, *óris*

*“o que arrasta ou leva”*

Dicionário Houaiss

Professor e musicólogo belga, nascido em 1944, Nicolas Meeùs possui uma vasta e reconhecida trajetória profissional. Após seu doutoramento em musicologia (Université Catholique de Louvain, 1967), atuou como professor de história da música no Conservatoire Royal de Liège (1971-1978), no Conservatoire Royal de Bruxelles (1978-1989) e na Chapelle Musicale Reine Élisabeth (1980-1989). Entre 1981 e 1995 foi professor de organologia, teoria musical e harmonia na Université Catholique de Louvain, antes de se tornar, em 1995, professor da Université de Paris – Sorbonne, instituição que lhe concedeu o título de Professor Emérito em 2013. Atuou junto ao Musée Instrumental de Bruxelles como colaborador científico e curador. Também em Bruxelas, entre os anos de 1992 e 1995, atuou no departamento “Musée Instrumental” do Musées Royaux d’Art et d’Histoire. Dentre suas muitas contribuições como autor, editor e tradutor, destaca-se a tradução para o francês da célebre obra póstuma de Schenker (1935, 1993), *Der Freie Satz*. Meeùs é membro da Société Belge d’Analyse Musicale e da Société Française d’Analyse Musicale, e também é redator-chefe da revista *Musurgia*.

Fruto de suas reflexões no exercício da carreira musicológica, a teoria dos vetores harmônicos concorreu com as demais obrigações profissionais de Meeùs, mantendo-se, em certa medida, como uma investigação marginal e esporádica, fato que se observa no espaçamento temporal das publicações referentes ao tema. A primeira publicação relacionada à teoria – e também o artigo mais antigo publicado por Meeùs –, *À propos du rôle de l’harmonie des médiantes dans l’oeuvre de Debussy*, é do início da década de 1970. Esse texto contém as primeiras ideias acerca dessa teoria que, conforme relato do próprio Meeùs, foi exposta oralmente na Sorbonne em dezembro de 1993 como parte do processo para a obtenção de seu pós-doutoramento.<sup>3</sup>

---

3 Tais informações e comentários estão disponíveis no site “Nicolas Meeùs”: <<http://nicolas.meeus.free.fr/>>.

Meeùs lançou algumas publicações referentes ao tema dos vetores harmônicos. As três primeiras – a já citada *À propos du rôle de l'harmonie* (MEEÛS, 1974); o texto-objeto da presente tradução, *Vecteurs harmoniques: Essai d'une systématique des progressions harmoniques* (MEEÛS, 1988); e também o *Systématique des progressions harmoniques* (MEEÛS, 1989) – constam em edições dos *Fascicules d'Analyse Musicale* (FAM), cadernos produzidos por Meeùs como uma iniciativa de divulgação e intercâmbio de informações entre professores. Esses fascículos circularam por quatro anos e deixaram de existir devido ao seu próprio sucesso: pela impossibilidade de Meeùs continuar arcando com sua impressão e distribuição para mais de uma centena de assinantes.

O ensaio *Vecteurs harmoniques: Essai d'une systématique des progressions harmoniques* é apontado por Meeùs como o texto fundador da teoria dos vetores harmônicos que, desde sua publicação há quase 30 anos, vem sendo referenciada por autores que se ocupam de diferentes repertórios, tais como Philippe Cathé, Dmitri Tymoczko, Paul Scott Carter, Bruno Bossis, Nidaa Abou Mrad, Jean-Luc Leroy, Laurent Cugny, Iann Quinn, Cécile Bardoux-Lovén, Nicole Biamonte, Jens Sebastian Wissmann, entre outros. Em *Analyser le Jazz*, por exemplo, Cugny comenta a teoria dos vetores harmônicos observando que não se trata propriamente de

[...] uma teoria de funções, nem de uma teoria de graus, mas de uma teoria de progressões fundamentais. É, portanto, o encadeamento das fundamentais que é examinado, sem qualquer pré-julgamento de função nem de distância a uma tônica qualquer. Concretamente, não é necessário identificar uma tonalidade antes de proceder à análise propriamente dita. São as situações harmônicas intermediárias entre tonalidade e atonalidade que formam o corpus privilegiado dessa teoria. A teoria schenkeriana, por exemplo, é muito adequada à análise de peças tonais em senso estrito, bem como a *set-theory* convém às músicas sem qualquer traço de tonalidade. Sabemos que o uso de ambas se mostra mais problemático para as situações intermediárias. A teoria dos vetores oferece uma nova oportunidade para remediar essa situação. (CUGNY, 2009, p. 480).<sup>4</sup>

E acrescenta que, embora ainda não tenha sido aplicada ao *jazz*, isso “provavelmente se revelaria de grande ajuda, uma vez que grande parte do *corpus* adota a tonalidade de forma mais ou menos expandida” (CUGNY, 2009, p. 480).<sup>5</sup>

Em *Note sur les vecteurs harmoniques*, Meeùs ressalta dois pontos em que a teoria dos vetores harmônicos se distingue claramente da teoria das funções harmônicas. O aspecto da reciprocidade das substituições dos acordes é o primeiro deles. O segundo diz respeito ao caráter contextual da substituição:

4 “Il s'agit ici, non d'une théorie des fonctions, ni d'une théorie des degrés, mais d'une théorie des progressions fondamentales. C'est donc l'enchaînement des fondamentales qui est examiné sans préjuger d'une quelconque fonction ni d'une distance à une quelconque tonique. Concrètement, il n'est pas nécessaire d'identifier une tonalité avant de procéder à l'analyse proprement dite. Ce sont les situations harmoniques intermédiaires entre tonalité et atonalité qui forment le corpus privilégié de cette théorie. La théorie schenkerienne par exemple est très adaptée à l'analyse de pièces tonales au sens strict, de même que la *set-theory* convient pour les musiques sans aucune trace de tonalité. On sait que les deux se montrent d'un usage plus problématique pour les situations intermédiaires. La théorie des vecteurs offre une opportunité nouvelle pour remédier à cette situation” (CUGNY, 2009, p. 480).

5 “Se révélerait probablement d'un grand secours, puisqu'une grande partie du corpus emprunte à la tonalité plus ou moins spécifiquement élargie” (CUGNY, 2009, p. 480).

[...] a substituição se faz em relação a um encadeamento. No ciclo funcional T-SD-D-T, o segundo acorde, independente do grau real sobre o qual se constrói, tem função de IV grau em relação ao I grau que o precede, e de II grau em relação ao V que o sucede. (MEEÛS, 2001, p. 63).<sup>6</sup>

Segundo MeeÛs, mais do que propor normatizações tentando estabelecer uma gramática das progressões, sua teoria busca descrever os usos, reduzindo a duas as categorias de classificação das progressões harmônicas: *vetor dominante* e *vetor subdominante*. Essas categorias são definidas por encadeamentos realizados por intervalos de quinta e de quarta, respectivamente, sendo os demais casos conectados a essas categorias por procedimentos de substituição de terça. Tais pontos e argumentos serão expostos ao longo do texto que se segue.

Retomando os comentários sobre as publicações relacionadas ao tema dos vetores harmônicos, *Toward a post-schoenbergian grammar of tonal and pre-tonal harmonic progressions* (MEEÛS, 2000) foi um artigo primeiramente apresentado no 22º encontro da *Society for Music Theory* realizado em Atlanta, em 1999. Uma versão revisada do texto logo saiu em *Music Theory Online*, sendo, então, a primeira publicação em inglês sobre a teoria dos vetores harmônicos. MeeÛs ressalva tratar-se de um texto introdutório capaz de fornecer apenas uma imagem parcial da teoria que, no entanto, é citado com uma frequência significativamente superior em relação aos textos publicados em língua francesa.

Um segundo trabalho em língua inglesa foi produzido: o texto *Tonal and modal harmony: a transformational perspective* estabelece uma comparação entre a teoria dos vetores harmônicos e a teoria neoriemanniana, e foi apresentado na *Dublin International Conference on Music Analysis*, em junho de 2005. Uma versão francesa dessa comunicação foi disponibilizada posteriormente sob o título de *Théorie des vecteurs harmoniques et théorie néo-riemannienne* (MEEÛS, 2005). Nesse trabalho, MeeÛs reformula a tese dos vetores harmônicos incorporando contribuições advindas da confrontação de sua teoria com a voga da teoria neoriemanniana. Passa a levar em conta o modo dos acordes e desenvolve um novo grafismo analítico baseado, sobretudo, no ciclo de terças. É importante ressaltar também que o ensaio *Vecteurs harmoniques* que aqui se traduz registra uma primeira formulação dessa teoria que, apesar de concebida para a tonalidade harmônica, segundo seu próprio autor, “revelou-se, assim como a teoria neoriemanniana, mais eficiente às margens da tonalidade, especialmente nesta área particularmente mal-definida chamada harmonia ‘modal’” (MEEÛS, 2005, p. 2).<sup>7</sup> O mais recente trabalho elaborado sobre o assunto se intitula *Hiérarchisation des progressions dans la théorie des vecteurs harmoniques* e se trata de uma comunicação apresentada na *Euromac 8*, a oitava edição da *European Music Analysis Conference* realizada em Leuven em setembro de 2014.

6 “La substitution se fait par rapport à un enchaînement. Dans le cycle fonctionnel T-SD-D-T, le deuxième accord, quel que soit le degré réel sur lequel il se construit, est IV degré par rapport au I degré qui précède et II degré par rapport V qui suit” (MEEÛS, 2001, p. 63).

7 “Elle s’est révélée, comme la théorie néo-riemannienne, plus performante aux marges de la tonalité, notamment dans ce domaine particulièrement mal défini qui s’appelle l’harmonie ‘modale’” (MEEÛS, 2005, p. 2).

Considerando por fim que a noção de vetores harmônicos de Meeùs é um trabalho em progresso que nos convida a pensar sobre a harmonia e seus discursos, ressalta-se como gesto generoso o desse pesquisador que, por seu compromisso com a docência, empenha-se em desenvolver uma teoria que visa sintetizar um pensamento sobre as progressões de acordes. Temática fruto de longa maturação, as progressões, que tomam parte da própria noção de cultura da harmonia tonal, são retomadas aqui em uma iniciativa renovadora que visa disponibilizar conhecimento e, ao mesmo tempo, estimular a continuidade e a ampliação dos debates acerca da arte de escolher e combinar acordes. Ao mesmo tempo – numa espécie de efeito colateral –, nota-se que, peculiares às sínteses parecem ser os movimentos de rupturas com as origens das sistematizações. No filtrar das ideias, ou seja, no processo de retenção dos aspectos centrais das teorias, são apagados seus percursos e, quando menos se percebe, já não se tem mais a memória do trajeto. Parte dessa dinâmica de esquecimento se relaciona com a escassez de traduções de textos-chave para o debate de assuntos centrais em nossa área, o que impacta substancialmente o meio acadêmico e traz reverses à produção científica. Essa versão em português procura, então, participar dos esforços que visam fomentar o estudo da teoria e análise musical em nosso país.

\* \* \*

## **Vetores harmônicos: Ensaio de uma sistemática das progressões harmônicas**

*Nicolas Meeùs*

### **1. Introdução**

“As funções estruturais da harmonia se manifestam por meio das progressões fundamentais” (SCHOENBERG, 2004, p. 23),<sup>8</sup> escreveu Arnold Schoenberg. E ainda:

Uma *progressão* almeja um propósito definido. Alcançar este objetivo depende da continuação, que pode promovê-lo ou anulá-lo. A progressão tem a função de estabelecer ou contradizer uma tonalidade. A combinação dos acordes que formam uma *progressão* depende de seu objetivo, ou seja, se sua função é a de estabelecimento, modulação, transição, contraste ou reafirmação. (SCHOENBERG, 2004, p. 23).

Felix Salzer exprime uma concepção quase idêntica em termos muito similares:

Uma obra musical é dirigida, da mesma maneira que uma demonstração lógica ou uma composição literária; sua direção é determinada pelo objetivo para o qual ela tende. Assim, o significado dos sons e dos acordes e suas funções dependerão do objetivo visado e da direção adotada pela sua sucessão para atingi-lo. (SALZER, 1962, p. 11-12).

---

8 Nota do tradutor (N. do T.): Opta-se aqui, e sempre que possível, pela tradução já publicada em português.

A aproximação dessas citações (que, fato digno de nota, são praticamente contemporâneas) indica que a lógica das progressões harmônicas é uma preocupação importante da teoria moderna da música tonal. Uma teoria das progressões harmônicas poderia constituir um lugar de encontro entre as doutrinas *schoenberguiana* e *schenkeriana*. Ou ainda um estudo histórico, que não será possível ser empreendido aqui neste momento, mostraria que na realidade todos os teóricos da harmonia, pelo menos a partir de Rameau, se preocuparam com essa questão. Nós poderíamos destacar também uma continuidade surpreendente da história das teorias da harmonia.

A teoria da harmonia foi dominada no século XIX por duas doutrinas em certa medida opostas. A doutrina das funções tonais de Riemann, que será discutida logo adiante, é a única que repousa sobre bases teóricas sistemáticas. A outra, que foi chamada de "teoria dos graus" (*Stufentheorie*), ou ainda "teoria das progressões fundamentais" (*Fundamentalschrittheorie*),<sup>9</sup> consiste, sobretudo, num conjunto pragmático de regras de escrita baseadas na identificação do baixo fundamental dos acordes e, acessoriamente, na cifragem desses baixos com números romanos. A teoria dos graus, atribuída a Gottfried Weber<sup>10</sup>, e principalmente a Simon Sechter<sup>11</sup>, foi excepcionalmente influente e, por intermédio de Anton Bruckner, que foi discípulo de Sechter, marcou Schenker e Schoenberg.

A questão das sucessões de harmonias está estreitamente ligada à questão das funções tonais na medida em que as funções resultam da posição dos acordes num esquema cadencial. A função de um acorde não depende apenas do grau da escala sobre o qual ele é construído, mas também da posição que ele ocupa na cadência. Hugo Riemann, o teórico das funções tonais, via na grande cadência I – IV – I – V – I o "fundamento de toda forma musical" (RIEMANN, 1901, p. 3),<sup>12</sup> e concepções semelhantes estão implícitas em inúmeras teorias da harmonia. Schenker, por exemplo, considerava que toda obra tonal tem como estrutura fundamental uma espécie de grande cadência perfeita.

Na maioria dos casos, contudo, as sucessões de harmonias são consideradas apenas um fenômeno de segunda ordem. Elas devem se constituir de tal forma que os encaideamentos dos acordes possam se realizar corretamente e convém que contribuam

---

9 N. do T.: Sobre a "Stufentheorie", ou a "teoria do movimento e sucessão dos graus" (SCHENKER, 1990, p. 309), cf. Bent (1987, p. 26); Saslaw (1992, p. 27-32); Kopp (1995; 2002, p. 40-45).

10 N. do T.: Jacob Gottfried Weber (1779-1839), organista, professor e compositor austríaco, autor de trabalhos como "*Die Generalbasislehre zum Selbstunterricht*" de 1833 (cf. WEBER, 1853; SASLAW, 1992) e "*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht*" (aproximadamente: Ensaio de uma teoria sistemática da composição musical para autoinstrução) publicado em três volumes entre 1817 e 1821 (com edições subsequentes em 1824 e 1830-32).

11 N. do T.: Simon Sechter (1788-1867), organista e compositor austríaco, autor de trabalhos como o "*Die Grundsätze der musikalischen Komposition*" (1853-4) em três volumes, sendo que o primeiro deles, "*Die richtige Folge der Grundharmonien*", traz as principais contribuições de Sechter acerca da harmonia (cf. CHENEVERT, 1989). Sechter foi um influente professor em Viena e, conforme diversos autores, é considerado um importante elo entre teóricos do século XVIII (como Rameau e Kirnberger) e concepções de autores mais recentes (como Schenker e Schoenberg). Cf. Bernstein (1992, p. 27; 2006, p. 788-791); Chenevert (1989, p. 34-40); Dahlhaus (1990, p. 33-38); Dudgeon (2005, p. 21-22); Wason (1995, p. 31-64).

12 N. do T.: Em inglês, a frase recebe a seguinte formulação: "*This form of the cadence is the prototype of all musical form*" (RIEMANN, 2000: 102; MICKELSEN e RIEMANN, 1977: 29). Em alemão a frase que se destaca em negrito é "*Diese Gestalt der Kadenz ist der Typus aller musikalischen Form*" (RIEMANN, 1901, p. 3). Evitando a repetição do termo "*Form*", como ocorre na versão em inglês, e conservando algo da circularidade de sentidos evocados pelos três termos "*Gestalt*", "*Typus*" e "*Form*", originalmente empregados por Riemann, em tradução aproximada, a frase pode ser lida assim: "Esta configuração de cadência é o tipo de toda forma musical".

à afirmação tonal. De resto, considera-se geralmente que são os próprios acordes que portam em si mesmos toda a significação tonal. Trata-se de uma concepção tipicamente atomista: o fenômeno tonal é percebido como o resultado da justaposição de acordes, elementos autônomos, indivisíveis, intrinsecamente significantes. A análise baseada em tais princípios teóricos nos leva, se não tivermos cuidado, a uma fragmentação completa da obra; torna-se então impossível destacar a coerência tonal. Isso foi o que Schenker notou e o que o levou a procurar em outro lugar – na linha melódica e no contraponto – o fundamento estrutural da tonalidade.

A teoria que eu gostaria de propor aqui tem por princípio essencial que o fundamento da harmonia reside na sucessão dos acordes, mais do que nos acordes em si considerados cada um isoladamente. O que determina a função de um acorde não é tanto o grau sobre o qual ele é construído, e sim a maneira como ele é atingido e abandonado; o que determina a tonalidade é menos a função que se pode atribuir a cada um dos acordes isoladamente e mais a significação tonal resultante das suas sucessões. Essa teoria tem implicações múltiplas e complexas, e estou longe de considerá-las em sua totalidade. As páginas que se seguem devem ser consideradas apenas um relato provisório de uma pesquisa em curso. Apresentarei de início alguns pontos da teoria e mostrarei em seguida suas aplicações em algumas análises. De modo algum isso esgotará o assunto, o qual eu me proponho a retomar futuramente, em especial para mostrar a possível aplicação dessa teoria na harmonia modal.

## 2. A classificação das progressões segundo Schoenberg e Sadai

A classificação mais convencional das progressões de acordes se baseia na natureza do encadeamento, mais precisamente no número de notas comuns que ele comporta: encadeamento com duas notas comuns, à distância de terça; com uma nota comum, à distância de quarta ou quinta; e sem nota comum, à distância de segunda. Essa é uma classificação cujo interesse, do ponto de vista da análise musical, parece particularmente limitado. Deve-se notar, contudo, que o número de notas comuns exerce uma função no que diz respeito à percepção: nas progressões de terça as passagens dos acordes são mais fluidas; já as progressões de segunda produzem trocas de acordes mais abruptas.

Schoenberg (2004, p. 23-24) classificou as progressões de acordes em três categorias: 1. Progressões *fortes* ou *ascendentes*: Uma quarta acima [p.ex.: V para I na Fig. 1a],<sup>13</sup> uma terça abaixo [I para vi, Fig. 1b] e suas inversões [i.e., uma quinta abaixo e uma sexta acima]. 2. Progressões *descendentes*: Uma quarta abaixo [I para V, Fig. 1c], uma terça acima [I para iii, Fig. 1d] e suas inversões [i.e., uma quinta acima e uma sexta abaixo]. 3. Progressões *superfortes*: Um grau acima [I para ii, Fig. 1e], um grau abaixo [ii para I, Fig. 1f] e suas inversões [i.e., uma nona abaixo e uma sétima acima].

---

<sup>13</sup> N. do T.: Os colchetes são aplicados às informações que não constam no texto original. Sinalizam, portanto, intervenções dos tradutores.



Schoenberg: Progressões *fortes* ou *ascendentes* Progressões *descendentes* Progressões *superfortes*

a)            b)            c)            d)            e)            f)

V    I
I    vi
I    V
I    iii
I    ii
ii    I<sup>6</sup>

quarta  
acima
terça  
abaixo
quarta  
abaixo
terça  
acima
um grau  
acima
um grau  
abaixo

Sadai: Progressões *dinâmicas* Progressões *estáticas* Progressões *acentuadas*

[Fig. 1 – As três categorias de progressões dos acordes, a partir de Schoenberg (2004, p. 23-24)]

A justificativa para essa classificação baseia-se no pertencimento da fundamental de um dos dois acordes ao outro acorde. Assim, na primeira categoria, a fundamental do primeiro acorde é a quinta [Fig. 1a] ou a terça do segundo acorde [Fig. 1b]; na segunda categoria, inversamente, é a fundamental do segundo acorde que é a quinta [Fig. 1c] ou a terça do primeiro [Fig. 1d]; na terceira categoria, nenhuma das duas fundamentais são encontradas no outro acorde.

A classificação de Schoenberg é retomada por Yitzhak Sadai (1980: 87-88)<sup>14</sup>, que modifica a terminologia. As três categorias passam a ser: 1. Progressões *dinâmicas*: quarta ascendente ou terça descendente [Fig. 1a e 1b]. 2. Progressões *estáticas*: quarta descendente ou terça ascendente [Fig. 1c e 1d]. 3. Progressões *acentuadas*: segunda ascendente ou descendente [Fig. 1e e 1f].

Essa terminologia é preferível porque evita as ambiguidades resultantes do uso das palavras *ascendente* e *descendente*. Eu a aceitarei então provisoriamente aqui me reservando o direito, no entanto, de propor outra mais à frente.

Sadai também justifica essa classificação observando que a fundamental do intervalo que separa os dois acordes é a mesma do segundo acorde, no caso das progressões dinâmicas, e é a mesma do primeiro acorde, no caso das progressões estáticas. A “fundamental do intervalo” se deduz da mesma maneira que é deduzida a fundamental de um acorde, segundo o princípio de hierarquização de terças: ela é a nota mais grave de um intervalo de terça ou de quinta, e a mais aguda de um intervalo de segunda, de quarta ou de sexta. Segundo Sadai (1980, p. 89-90), “como consequência, a progressão dinâmica estabelece uma espécie de centro das forças de gravitação tonais no segundo acorde, provocando assim um sentimento de movimento harmônico. (...) A progressão estática conduz, por vezes, a uma sensação de inércia e de imobilidade harmônica”.

14 N. do T.: Yitzhak Sadai (1935 -), musicólogo e compositor israelita. Nasceu em Sofia, Bulgária, e imigrou para Israel em 1949. Estudou composição no *Israel Conservatory of Music de Tel Aviv* (1951-1956). Participou da Ferienkurse em Darmstadt em 1962 e 1964 e manteve contatos com Pierre Schaeffer em Paris em 1966. Publicou artigos e ensaios sobre epistemologia, fenomenologia e percepção musical em periódicos da Croácia, França, Alemanha, Espanha e EUA. Escreveu livros de metodologia da teoria musical e da harmonia e também sobre temas de epistemologia musical. Foi professor de composição na Academia de Música de Jerusalém (1960-1981) e na Academia Rubin de Música da Universidade de Tel Aviv (1966-1980). Em 1974, fundou o estúdio de música eletrônica na Academia Rubin de Música da Universidade de Tel Aviv. Destacou-se como professor de análise, composição e teoria musical na Europa e nos EUA (Cf. MISHORI, 2007).

Quanto às progressões acentuadas, não há nenhuma relação entre as fundamentais de cada um dos acordes e a fundamental do intervalo que as separa: “isso cria o sentimento de uma progressão de qualidade superdinâmica” (SADAI, 1980, p. 89-90).

Schoenberg (2004, p. 23-27) e Sadai (1980, p. 90-116) propõem também regras de utilização desses três tipos de progressão. Como observa Sadai, trata-se de regras próprias à escrita tonal que não seriam aplicáveis, por exemplo, no contexto da harmonia modal. Podemos resumi-las da seguinte forma:

a) Progressões dinâmicas: Segundo Schoenberg (2004, p. 25), “As progressões ascendentes podem ser usadas sem restrição, mas deve-se evitar o risco de monotonia, tal como ocorre, por exemplo, no ciclo de quintas consecutivas”. Sadai acrescenta que essas progressões se tornaram as progressões *standard*; em certa medida, as outras progressões aparecem como “digressões em relação a esse *standard*, que necessitam de uma compensação”. Sadai propõe inúmeros exemplos de fragmentos musicais construídos sobre sucessões prolongadas de progressões dinâmicas, especialmente alguns ciclos completos do tipo I – IV – VII – III – VI – II – V – I.

b) Progressões estáticas: “Embora aparecendo, por vezes, como mera alternância (I – V – V – I, I – IV – IV – I)”, escreveu Schoenberg (2004, p. 26), “são mais adequadas em combinações de três acordes, tais como I – [V] – VI ou I – [III] – VI, que resultam em uma progressão forte” (ou seja, uma progressão dinâmica). Sadai especifica que as progressões estáticas são geralmente seguidas por uma progressão de segunda ascendente que completa uma progressão dinâmica em três acordes, como, por exemplo, em I – III – IV. É essa progressão dinâmica, segundo ele, que efetua a “compensação” da progressão estática.

c) Progressões acentuadas: Segundo Schoenberg (2004, p. 27), “As progressões superfortes podem ser consideradas demasiado forte para um uso constante”. Para Sadai, elas podem ser utilizadas sem restrições em quatro casos:

- 1) IV – V, encadeamento da subdominante para a dominante, que pode ser considerado como *standard*, assim como as progressões dinâmicas.
- 2) V – VI, onde “VI que sucede V adquire uma significação de tônica”.
- 3) I – II. Sadai fornece muitos exemplos; no entanto, sem que pareça que ele tenha se dado conta, todos se relacionam a progressões do tipo I – II – V.
- 4) VI – V, onde “VI representa geralmente a subdominante”.

Sadai cita ainda um quinto caso, de um encadeamento VII – VI, no qual ele vê a “transformação por supressão” de um encadeamento VII – III – VI, ou seja, de uma dupla progressão dinâmica.

### 3. Hierarquia das progressões harmônicas

A classificação que acaba de ser descrita estabelece um embrião de uma teoria das progressões harmônicas. É possível, contudo, estruturá-la de forma mais sistemática, considerando relações de interdependência, ou seja, concebendo uma hierarquia entre os diferentes tipos de progressões.

O caso das progressões de segunda já havia sido considerado na teoria tradicional da harmonia. Após Sechter (1853, p. 18), diversos teóricos propuseram que as sucessões de acordes distanciados por segundas fossem analisadas como combinações de uma progressão de terça com outra de quarta cujo meio termo estaria subentendido.<sup>15</sup>

Assim, a progressão IV – V poderia ser explicada como uma progressão IV – (II) – V formada por uma terça descendente seguida de uma quarta ascendente. Certos teóricos chegaram a considerar que as sucessões de acordes distanciados por segundas não constituiriam progressões harmônicas em senso estrito. Jean-Philippe Rameau já havia dito que o baixo fundamental não pode progredir senão por quintas ou por terças.<sup>16</sup>

Para Anton Bruckner (1950, p. 129ss e 179ss), as progressões de segunda não são “progressões fundamentais”, mas somente “progressões aparentes”, devendo ser explicadas por uma “fundamental intermediária”.<sup>17</sup>

A doutrina das falsas-consonâncias de Riemann fornece uma explicação mais completa para os encadeamentos de segunda e, além disso, permanece compatível com a explicação de Sechter e seus sucessores. Essa análise chegou a um nível mais elevado de generalidade porque ela também pode ser aplicada às progressões por terça. Faz-se necessário, por consequência, dizer aqui algumas palavras sobre a teoria *riemanniana* das funções tonais, um pouco injustamente desprezada nos dias atuais.

A ideia central da doutrina de Riemann é a de que existem apenas três funções tonais – tônica, subdominante e dominante – que podem ser exercidas, respectivamente, pelos acordes consonantes ou dissonantes do I, IV e V graus. Quanto aos acordes construídos sobre os outros graus, II, III, VI ou VII, estes seriam simplesmente formações dissonantes dos acordes do I, IV, ou V graus; se os graus II, III, VI ou VII se apresentam como consonâncias, são apenas como “falsas-consonâncias” [*Scheinkonzonanz*]<sup>18</sup> obtidas pela supressão de uma das notas dissonantes. O acorde do II grau, por exemplo, pode ser considerado como um acorde dissonante de quinta e sexta do IV grau que a supressão da quinta tornou consonante – p.ex.: Fá – Lá – Dó – Ré, em Dó Maior (é necessário salientar que para Riemann a posição de quinta e sexta não constitui uma inversão). Da mesma maneira, o acorde do VI grau pode ser considerado, em certos contextos, como um acorde de quinta e sexta do I grau; em outros, ele pode ser visto

---

15 Cf. Kurth (1973, p. 91-92).

16 É uma ideia que Rameau expressa diversas vezes e que é encontrada em vários de seus escritos. Ver, por exemplo, Rameau (1968, p. 38ss).

17 Schoenberg (2004, p. 26) escreve que as progressões por segundas frequentemente aparecem como “progressões deceptivas [i.e., falsas]”; sem dúvida, deve-se compreender essa afirmação no sentido do “scheinbare Schritte” [graus aparentes] de Bruckner.

18 N. do T.: Cf. Mickelsen e Riemann (1977, p. 32-33).

como um acorde de sétima do IV grau, transformado em consonante pela supressão da fundamental.

São descritos aqui, simplesmente, os dois mecanismos pelos quais os acordes construídos sobre os graus II, III, VI e VII podem ser substituídos por acordes do I, IV e V graus.<sup>19</sup> O primeiro mecanismo, que consiste em substituir a quinta do acorde por sua sexta, estabelece um elo entre o acorde principal e aquele que se localiza uma terça abaixo. É esta a conexão que existe, em particular, entre um acorde maior e seu relativo menor. O acorde de substituição (aquele que é obtido pela substituição da quinta pela sexta) é o acorde *paralelo* [*Parallelklänge*] ao que ele substitui; ele será cifrado por um número romano seguido da letra “p”. Assim, o acorde do II grau pode ser descrito como o acorde paralelo ao IV grau, e pode ser cifrado como IVp.

O outro mecanismo, da sétima sem fundamental, estabelece uma conexão entre o acorde principal e aquele que se situa uma terça acima. O acorde sem fundamental pode ser representado por um número romano tachado. Assim, um acorde de VI grau, por exemplo, se for analisado como um IV grau sem fundamental, será cifrado *IV*.<sup>20</sup>

19 A teoria de Riemann se faz muito complexa por sua concepção dualista, à qual nos dedicaremos apenas nessa nota. O dualismo diz respeito principalmente ao modo menor, considerado como o inverso do maior. Mas o dualismo pode ser aplicado também à construção de formações dissonantes: como ocorre no caso do princípio *ramista* da sexta acrescentada. Segundo essa concepção, a dissonância de sétima pode situar-se não apenas na parte superior do acorde (Mi acrescentado ao Fã – Lã – Dô, por exemplo), mas também na parte inferior (Rê acrescentado ao Dô – Lã – Fã). Verifica-se que os dois mecanismos de substituição descritos por Riemann de fato resultam em acordes de sétima sem fundamental, um inverso ao outro. A terminologia e a cifragem que eu proponho aqui são inspiradas, em certa medida, nas terminologias de Riemann, mas não pretendem corresponder às dele; as terminologias e cifragens que proponho fazem uma total abstração do princípio dualista. N. do T.: Sobre a temática do “*Harmonischer Dualismus*” em Riemann, ver: Bernstein (1993, p. 380-382 e 395-403), Burnham (1992), Dahlhaus (1990, p. 59-63), D’Indy (1912, p. 98-105), Freitas (2010, p. 540-542), Harrison (1994), Klumpenhouwer (2006), Mickelsen e Riemann (1977), e Shirlaw (1917, p. 385-390; 1931).

20 N. do T.: Na terminologia riemanniana, conforme a Fig. 2 (a partir de BERNSTEIN, 2006, p. 798; HYER, 2006, p. 738; KOPP, 2002, p. 86-89; REHDING, 2008, p. 55; RIEMANN, 1951, p. 38-43 e SHIRLAW, 1917, p. 398-410), os dois mecanismos descritos aqui por Meeüs são referidos pelos termos-conceitos “*Parallelklänge*” e “*Leittonwechselklänge*”. “*Leittonwechselklänge*” pode ser literalmente compreendido como “trocar a fundamental pela sensível”, p. ex., Si – Mi – Sol (Em) em lugar de Dô – Mi – Sol (C).

	<i>Parallele</i>				<i>Leittonwechsel</i>			
<i>Cifras Riemann</i>	T <sup>+</sup>	T <sub>p</sub>	°T	°T <sub>p</sub>	T <sup>+</sup>	T <sup>-</sup>	°T	T <sup>-</sup>
<i>Cifras Meeüs</i>	I	I <sub>p</sub>			I	I <sup>-</sup>		
<i>Cifras Riemann</i>	S <sup>+</sup>	S <sub>p</sub>	°S	°S <sub>p</sub>	S <sup>+</sup>	S <sup>-</sup>	°S	S <sup>-</sup>
<i>Cifras Meeüs</i>	IV	IV <sub>p</sub>			IV	IV <sup>-</sup>		

Fig. 2 – Comparação entre a notação funcional de Riemann e a notação adotada por Meeüs

Em sua revisão, Shirlaw (1917, p. 400) traduz *Leittonwechselklänge* como “*leading-tone-change-klänge*”. E Gjerdingen (1990, p. xiii) destaca que, em lugar das cifras compostas com os caracteres < e >, são correntes também cifras que empregam a letra “L” (de *Leittonwechselklänge*). Em Dô maior, o conjunto de cifras com a letra “L” apresenta-se como: Tl (Em: a chamada *tônica antirrelativa*), Sl (Am: a subdominante antirrelativa) e Dl (Bm: a *dominante antirrelativa*). Em Dô menor, o conjunto devidamente invertido traz: tL (Ab: o acorde ou região de bVI), sL (Db: o acorde ou *região de sexta napolitana*) e dL (Bb: o acorde ou *região de bVII*). Gjerdingen (1990, p. xiii) e La Motte (1993, p. x-xiii; 287-289) acrescentam que o termo “*Gegenklang*” (acorde de contraste ou contra – acorde) é um equivalente complementar ao termo *Leittonwechselklänge*. Assim, Tl equivale a Tg, tL equivale a tG etc. As funções principais no modo menor receberam de Riemann cifras do tipo °T, °S, °D e, segundo La Motte (1993, p. 74), a notação que diferencia o menor através do emprego das letras minúsculas (t, s, d) foi proposta pelo compositor e professor alemão Wilhelm Maler (1902-1976) em seu “*Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*”, de 1931. Nos manuais em língua inglesa podemos encontrar ainda o Tc (“*Tonic correlative*” para Em:) como se observa, por exemplo, na detalhada carta de nomenclaturas e cifragens riemannianas publicada em Grimm (1906, p. 20). Mais ou menos à época desse artigo de Meeüs, na nomenclatura funcional que se popularizou no Brasil, com Brisolla (1979), Koellreutter (1980) e Oliveira e Oliveira (1978), para *Parallelklänge* emprega-se o termo “acorde relativo” (p.ex. Am em Dô maior), e para *Leittonwechselklänge* emprega-se o termo “acorde antirrelativo” (p.ex. Em em Dô maior).

Esses dois mecanismos estabelecem, na teoria *riemanniana*, o conjunto de substituições pelas quais qualquer acorde pode remeter a uma das três funções principais. O I grau pode substituir o VI ou o III; o IV grau pode substituir o II ou o VI; o V grau pode substituir o III ou o VII. O quadro a seguir (Fig. 3), a partir de Sadai (1986, p. 36), resume essas diversas possibilidades:

FUNÇÕES	T	SD	D
Representantes principais	I	IV	V
Representantes secundários	VI III	II VI	III VII

Fig. 3 – Correlações entre os graus principais e secundários segundo suas funções harmônicas

A doutrina *riemanniana* das substituições é de natureza fenomenológica: descreve um fato experimental, neste caso, o elo de similaridade entre acordes distanciados por uma terça. Eu já mencionei acima que esse elo de similaridade se deve, sem dúvida, à presença de notas comuns aos dois acordes. Riemann apelou para a doutrina das substituições para estabelecer a função unívoca de cada um dos acordes; ponto da aplicação de sua doutrina sobre o qual foram feitas as críticas que se opõem a ele (cf. DAHLHAUS, 1966, p. 98; FEDERHOFER, 1958, p. 183-190 e 1981, p. 11-31). O princípio das substituições, propriamente dito, não foi implicado. Além disso, muitas dessas objeções caem por terra uma vez que admitimos que a relação entre acordes distanciados por terças (o que os alemães chamam *Terzverwandschaft*) deve ser considerada recíproca. Se o acorde do II grau, por exemplo, pode ser descrito como um substituto do acorde do IV grau (IVp), é necessário admitir reciprocamente que o acorde do IV grau possa ser, em certos contextos, considerado como um substituto do II grau (H). Assim, a função de cada um dos acordes não é mais necessariamente única. Como veremos, é sobre esse ponto que uma teoria das progressões harmônicas se distingue radicalmente da teoria das funções tonais.

Uma vez admitida a reciprocidade das relações de terça, torna-se possível construir uma hierarquia completamente estruturada das progressões. É possível, mais precisamente, descrever todos os encadeamentos como formas mais ou menos alteradas de encadeamentos de quarta, comportando eventualmente uma ou diversas substituições.

A análise das progressões de segunda se faz de maneira quase idêntica àquela proposta por Sechter. Ao invés de imaginar um acorde subentendido, basta considerar que um dos dois acordes da progressão de segunda é um acorde de substituição. O encadeamento IV – V, por exemplo, aquilo que Sechter teria assinalado como IV – (II) – V, com um II subentendido, pode ser descrito simplesmente como um encadeamento II – V, sendo o IV considerado como um II sem a fundamental. O encadeamento V – VI pode ser facilmente explicado ao se analisar o VI como um substituto do I: a cifragem fica, então, V – Ip. Essa análise é dependente do contexto: em outras circunstâncias, o encadeamento V – VI poderia ser lido também como III – VI. As progressões de segundas descendentes, consideravelmente mais raras que as ascendentes (voltarei a este assunto), são analisadas de maneira semelhante. II – I pode ser lido como IVp – I; VI – V torna-se Ip – V (ou às vezes VI – H) etc.

Da mesma maneira, as progressões de terça são explicadas considerando que um dos dois acordes é um acorde de substituição. Em alguns casos, um dos acordes da progressão pode ser analisado como um substituto do outro: I – VI, por exemplo, pode ser equivalente, então, a I – Ip; II – IV pode ser lido como II – H. Assim, não se pode falar propriamente em progressão. Em outros casos, a progressão de terça é semelhante a uma progressão de quarta. Mostra-se que as duas progressões que Sadai chama dinâmicas (quarta ascendente e terça descendente) são duas formas de um mesmo encaideamento, assim como representam um mesmo encaideamento as duas progressões estáticas (quarta descendente e terça ascendente). VI – I será lida, por exemplo,  $\text{IV} - \text{I}$ ; IV – II se tornará  $\text{VIp} - \text{II}$  etc. De maneira resumida, as relações entre progressões podem ser assim esquematizadas:

PROGRESSÕES PRINCIPAIS	PROGRESSÕES POR SUBSTITUIÇÃO
Quarta ascendente	Terça descendente, Segunda ascendente
Quarta descendente	Terça ascendente, Segunda descendente

Fig. 4 – Resumo das relações entre progressões principais e por substituição

Nos casos excepcionais, pode-se considerar analisar certas progressões por meio de duas substituições. É o caso da progressão de quarta aumentada, como IV – VII, que em certos casos poderia ser lido como H – V. Apenas o contexto permite determinar o que se deve fazer nesses casos.

Essa classificação sistemática não tem por objetivo esconder a diversidade das progressões, já que cada uma guarda, evidentemente, suas características próprias. No entanto, essa classificação permite revelar os elos subjacentes cuja importância ficará mais evidente quando olharmos para a sintaxe das progressões. Deve-se notar de imediato que nossa classificação faz com que todas as progressões se remetam a uma só, a de quarta, e que a única distinção que ainda é feita diz respeito à *direção* do encaideamento – ascendente ou descendente. Essa é a razão pela qual proponho designar esse ponto comum entre as progressões, que a classificação faz aparecer, pelo termo vetor. A progressão de quarta ascendente, construída sobre o modelo da cadência perfeita dominante-tônica, será chamada de *vetor dominante*; e a progressão de quarta descendente, construída sobre o modelo da cadência plagal, será chamada de *vetor subdominante*.

A classificação sistemática das progressões se resume, então, a essas duas posições: 1) as progressões de quarta ascendente, de terça descendente e de segunda ascendente são *vetores dominantes*; 2) as progressões de quarta descendente, de terça ascendente e de segunda descendente são *vetores subdominantes*.

Essa terminologia pode soar um tanto pomposa, e talvez realmente seja. Em todo caso, tal terminologia visa destacar que o que está em discussão aqui – o aspecto particular do significado das progressões harmônicas sobre o qual se fundamenta a sintaxe tonal, que será descrita logo mais – não pode ser identificado nem a partir das próprias progressões, nas quais poderíamos reconhecer ainda outras características, nem a par-

tir das funções tonais, cuja incidência sobre as progressões de acordes é limitada (pelo menos na doutrina riemanniana).

#### 4. Elementos de uma sintaxe das progressões

Sadai fornece algumas indicações de ordem sintática no que concerne às sucessões de acordes, que poderão servir de ponto de partida à presente discussão.<sup>21</sup> Sadai nomeia a sucessão das funções tônica – subdominante – dominante – tônica (T – SD – D – T) como “ciclo funcional”. Essas funções só podem ser exercidas por acordes que atendam a certos critérios: devem estar em posição fundamental e devem ser realçados por uma acentuação métrica ou por um movimento disjunto do baixo. Os acordes que não atendem a esses critérios ou que não estão de acordo com a ordem normal das sucessões do ciclo funcional são acordes de prolongação de uma das funções do ciclo ou de conexão entre essas funções. Pode acontecer dos acordes, mesmo não atendendo aos critérios de posição fundamental e de acentuação métrica ou melódica, se sucederem de acordo com a ordem das funções do ciclo funcional. Nesse caso, então, eles constituem um “pseudociclo funcional”.

Essa teoria é interessante por mais de um motivo. À primeira vista trata-se, sem dúvida, de uma extensão da teoria *riemanniana* de cadência.<sup>22</sup> Mas Sadai concebe a identificação das funções tonais de maneira menos arbitrária que Riemann, uma vez que considera que a função de cada acorde pode depender, por um lado, da sua posição numa sucessão de acordes e, por outro, de características intrínsecas tais como sua acentuação ou sua inversão. A teoria de Sadai integra, num contexto puramente harmônico, o conceito schenkeriano de prolongações [*Dehnung*].<sup>23</sup>

---

21 Cf. Sadai (1980, p. 203-213; 1986, p. 39-41).

22 Cf. Riemann (1901).

23 NT. “*Dehnung*” (Prolongação) é uma metáfora teórica procedente das ideias do pianista, professor, editor, crítico e teórico musical Heinrich Schenker (1868-1935). O vocábulo “*Dehnung*” aparece traduzido nas ciências físicas e matemáticas como “deformação” (o comportamento de um material que sofre modificação mecânica), literalmente pode ser traduzido como “alongamento” (ato de estirar, distender, expandir, esticamento). Ou ainda, acentuando um pouco mais a raiz goethiana perceptível na noção, “*Dehnung*” pode ser compreendido como “germinação” (o processo de desenvolvimento ou evolução de uma semente) ou “estirpe” (que, no sentido botânico, é aquela parte da planta que se alastra por debaixo da terra). Essa imagem está subjacente em vários termos do vocabulário schenkeriano: acorde prolongado, prolongação melódica, prolongação harmônica, método (meio ou processo) de prolongação, prolongamento de função, prolongação das progressões harmônicas etc. Conforme Meeüs (2009, p. 9-18), “a noção de prolongação deve ser entendida em função de outra noção essencial da teoria schenkeriana: a noção de níveis”, dado que “o que a teoria schenkeriana ensina é considerar várias leituras possíveis, situando-se cada uma num nível de observação diferente”. Com a “prolongação”, a análise schenkeriana mostra que uma passagem musical “que à primeira vista parece relativamente ativa” pode, em outro nível de observação, ser reduzida (“analisada”) em “um acorde único ornamentado” ou “prolongado”. Em outras palavras, sustentando a específica, variada e complexa “composição livre” (que, na “superfície”, traz figurações rítmicas, melódicas, harmônicas e contrapontísticas diversas), subjaz algo que é genérico, invariante e simples. Então, evidenciando a “dialética constante” entre “o harmônico e o contrapontístico” (um “aspecto fundamental” do argumento schenkeriano), “a análise das prolongações” procura “descobrir na harmonia fenômenos de contraponto [...] ou, ao contrário, revelar, na condução melódica, fenômenos harmônicos”.

A prolongação é um dos conceitos fundamentais da teoria schenkeriana. É a prolongação que, ao inscrever as harmonias na duração, permite que a obra se desenvolva, se dirija a um objetivo e, assim, expresse a sua tonalidade. É pela prolongação que o compositor dota a obra do que faz sua individualidade; é através da prolongação que ele estabelece as suas particularidades melódicas, harmônicas e rítmicas. É a prolongação que dá sentido à música. [...] A concepção schenkeriana da prolongação tem sua origem num estudo da ornamentação barroca, principalmente em Carl Philipp Emanuel Bach. Ao logo desse estudo, Schenker toma consciência que os ornamentos são os verdadeiros portadores do sentido musical. Ele compreende que todo o processo de composição das obras tonais pode se voltar para uma espécie de vasto trabalho de ornamentação. [...] a análise musical tem por missão mostrar de que maneira a ornamentação dota a obra da sua individualidade e da sua originalidade. Para fazê-lo, a primeira etapa consiste em encontrar, sob as prolongações, o arcabouço que lhe serviu de fundamento. (MEEÛS, 2009, p. 9).

À maneira de Schenker, essa teoria também considera diversos níveis de significado: o *ciclo funcional* propriamente dito pertence evidentemente a um nível mais fundamental que o pseudociclo funcional. Na medida em que o *pseudociclo funcional* também pode comportar prolongações – assunto sobre o qual Sadai não chega a fazer menção formal –, ele constitui uma espécie de nível estrutural intermediário.

Mas a teoria do *ciclo funcional* continua a ser uma teoria de funções tonais. Como todas as teorias desse tipo, a teoria do *ciclo funcional* se choca no paradoxo fundamental de que, se são as funções dos acordes que determinam a tonalidade, elas não podem, contudo, ser reconhecidas sem que haja uma tonalidade previamente estabelecida. Ao mesmo tempo em que o *ciclo funcional* constitui um elemento essencial da estrutura tonal, ele só pode ser colocado em evidência após a identificação da tonalidade. Ou ainda: um acorde só pode ser reconhecido como tônica ou como dominante a partir de uma tonalidade dada. Mas, como reconhecer a tonalidade antes de saber qual é a tônica e qual é a dominante? Na prática, esse paradoxo não causa muito problema porque a tonalidade e a função dos acordes são identificadas ao mesmo tempo, conjuntamente. Por outro lado, em termos de princípios, pode-se questionar a capacidade da teoria das funções tonais fundar uma teoria *a priori* da tonalidade.

O ciclo funcional poderia ser identificado antes da tonalidade se considerássemos apenas os seus intervalos constitutivos. Poderíamos estimar, por exemplo, que uma progressão de fundamentais por quarta ascendente, segunda ascendente e quinta descendente constitui um ciclo desse tipo e, assim, deduzir a tonalidade *a posteriori*. É precisamente isso que permite uma teoria das progressões. É possível, de modo geral, colocar em evidência um conjunto de tipos de progressões que apresentam afinidades com o ciclo funcional de Sadai, e que são geradoras da tonalidade.

Consideremos a progressão I – IV – V – I. Uma primeira constatação é que ela se compõe de três vetores dominantes, a saber, duas progressões de quarta ascendente e uma de segunda ascendente. Essa última, como vimos, é uma substituição por quarta ascendente que, nesse contexto, deve ser lida como  $\sharp - V$ . A progressão completa pode ser então escrita como  $I \rightarrow IV - \sharp \rightarrow V \rightarrow I$ , onde as setas indicam os vetores dominantes. O ciclo funcional pode adquirir outras formas, uma vez que outros acordes podem exercer as funções T, SD e D que o compõem. Porém, um instante de reflexão mostrará que, sob todas as suas formas, o ciclo se compõe de vetores dominantes comportando uma ou diversas substituições; o único elemento que varia de uma forma para a outra é a localização das substituições. Vejamos alguns casos:

$$\begin{aligned}
 I - II - V - I &= I \rightarrow IV_p = II \rightarrow V \rightarrow I \\
 I - IV - VII - I &= I \rightarrow IV - \sharp \rightarrow \forall \rightarrow I \\
 I - VI - IV - V - I &= I + I_p \rightarrow \sharp \rightarrow \forall \rightarrow I \\
 \text{etc.} &
 \end{aligned}$$



A afirmação tonal pode assumir ainda formas mais complexas, comportando um grande número de acordes sucessivos. Mas podemos colocar como regra sintática fundamental da afirmação tonal que ela comporte no mínimo três vetores dominantes, sendo ao menos um deles por substituição. Essa regra, que se verifica experimentalmente, equivale àquela segundo a qual a afirmação tonal exige a apresentação das três funções principais – tônica, subdominante e dominante.

Um caso particularmente interessante é aquele do ciclo completo de quartas e quintas, I – IV – VII – III – VI – II – V – I que, à primeira vista, comporta apenas vetores dominantes sem substituição [Fig. 5a]. É necessário notar, contudo, que um dos intervalos é um trítono: IV – VII em maior e VI – II em menor. A análise vetorial de um ciclo desse tipo pode ser feita de muitas maneiras, em função do contexto. Podemos considerar, por exemplo, que os acordes que contêm a sensível (o VII e o III) são os substitutos do V. Se o VII for lido como  $\Psi$ , para reestabelecer a progressão de quarta, será necessário admitir que o IV que o precede é um substituto do II. Os três primeiros acordes formariam, então, uma progressão I  $\rightarrow$  IV=II  $\rightarrow$   $\Psi$ . Seguindo a mesma ideia, se o III for lido como  $\Psi_p$ , o VI que se segue deverá ser analisado como  $I_p$ . O ciclo completo poderia, então, ser analisado como: I  $\rightarrow$  IV=II  $\rightarrow$   $\Psi$  =  $\Psi_p$   $\rightarrow$   $I_p$ =VI  $\rightarrow$  II  $\rightarrow$  V  $\rightarrow$  I [Fig. 5b].

Trata-se de uma sucessão de seis vetores dominantes comportando três substituições. Nessa análise, a sucessão VII – III não é considerada uma progressão propriamente dita, uma vez que os dois acordes são lidos como substituições do V. Sob certo ponto de vista, poderíamos considerar o III como um substituto do I e analisar então o ciclo completo assim: I  $\rightarrow$  IV=II  $\rightarrow$   $\Psi$   $\rightarrow$  I= $\Psi_p$   $\rightarrow$   $I_p$ =VI  $\rightarrow$  II  $\rightarrow$  V  $\rightarrow$  I [Fig. 5c].

Dó maior ou  
Dó menor

a) I  $\rightarrow$  IV  $\rightarrow$  VII  $\rightarrow$  III  $\rightarrow$  VI  $\rightarrow$  II  $\rightarrow$  V  $\rightarrow$  I

b) I  $\rightarrow$  IV=II  $\rightarrow$   $\Psi$ = $\Psi_p$   $\rightarrow$   $I_p$ =VI  $\rightarrow$  II  $\rightarrow$  V  $\rightarrow$  I

c) I  $\rightarrow$  IV=II  $\rightarrow$   $\Psi$   $\rightarrow$  I= $\Psi_p$   $\rightarrow$   $I_p$ =VI  $\rightarrow$  II  $\rightarrow$  V  $\rightarrow$  I

[Fig. 5 – Análise vetorial de um ciclo completo de quartas e quintas]

Uma regra sintática surpreendente, que aparece claramente a partir da leitura de alguns casos que serão citados, é que, no contexto de uma afirmação tonal, normalmente os encadeamentos formam vetores dominantes. Os vetores subdominantes são raros na música tonal (um estudo estatístico mostraria que eles constituem apenas uma pequena porcentagem do número total dos encadeamentos, provavelmente menos de 20%). Observa-se, também, que os casos de dois ou mais vetores subdominantes sucessivos são muito excepcionais.

Em seu “Fundamentos da música tonal”, Célestin Deliège procurou justificar a

linha melódica descendente da *Ursatz* schenkeriana pela realização contrapontística *fuxiana* de quarta espécie de uma progressão por quartas fundamentais, “inerente à marcha de todo processo tonal” (DELIÈGE, 1984, p. 87-88).<sup>24</sup>

Essa explicação é pouco convincente porque tais ciclos de quarta são bastante raros no repertório tonal. A predominância dos vetores dominantes fornece uma explicação mais geral e, num sentido menos arbitrário, esses encadeamentos são, de fato, os mais propícios a dar lugar às realizações contrapontísticas melodicamente descendentes. Existe, contudo, alguma ironia ao pretender que a *Ursatz* schenkeriana seja, no fundo, o resultado de um fenômeno harmônico...

Por outro lado, nós nos recordaremos que os vetores subdominantes correspondem, aproximadamente, às “progressões descendentes” de Schoenberg e às “progressões estáticas” de Sadai. Schoenberg indicou que tais progressões são encontradas em simples passagens do tipo I – V – V – I ou I – IV – IV – I. Sadai chama esse tipo de encadeamento de “*pattern a-b-a*”, entendendo que “uma sucessão de três acordes formando uma progressão harmônica qualquer é sempre praticável com a condição de que o primeiro e o terceiro acordes representem o mesmo grau” (SADAI, 1980, p. 105). A análise vetorial permite colocar em evidência um ponto suplementar que Sadai parece não ter se dado conta, que é o fato de, na maioria dos casos de padrão a-b-a, o vetor subdominante preceder o vetor dominante. Encontraremos, assim, I – V – I, I – VII – I, I – IV – I etc., porém muito mais excepcionalmente V – I – V, VII – I – VII ou IV – I – IV. Nos casos de trocas do tipo V – I – V – I será necessário, evidentemente, situar o

24 N. do T.: Em linhas gerais, compreende-se a noção de *Ursatz*, usualmente traduzida como “estrutura fundamental”, como a ideia elementar, uma e originária, que sustenta a composição tonal. Conforme Meeüs (2009, p. 35-40), a teoria schenkeriana considera que toda obra tonal é, em última instância, uma artística prolongação do acorde de tônica. A unidade mínima dessa prolongação, que Schenker chama “estrutura fundamental” (*Ursatz*), delinea um movimento melódico por graus conjuntos descendentes, a “linha fundamental” (*Urlinie*), que parte de uma primeira configuração do acorde de tônica (com  $\hat{3}$ ,  $\hat{5}$  ou  $\hat{8}$  no soprano) e progride até uma configuração do mesmo acorde com a nota fundamental na voz superior. A nota  $\hat{2}$  que antecede a nota final, em qualquer caso, é harmonizada pelo acorde de dominante, formando uma mínima estrutura harmônica, I – V – I, que Schenker chama então de “arpegiação do baixo” (*Bassbrechung*). Da superposição dessas duas estruturas – *Urlinie* e *Bassbrechung* – resultam as formas básicas da *Ursatz* (Fig. 6).

Fig. 6 – As três formas da *Ursatz* (estrutura fundamental) schenkeriana

Então, assumindo a premissa de que a estrutura fundamental é algo que está dado, considera-se que o objetivo da análise não é propriamente o simples reconhecimento dessa estrutura. Conforme Meeüs,

Todo o interesse da análise reside precisamente na descoberta das disposições particulares de cada uma das peças, na identificação dos múltiplos procedimentos de prolongação da estrutura fundamental, que fazem com que uma obra não seja jamais idêntica a nenhuma outra, mesmo se a estrutura fundamental é a mesma. É através da identificação dessas particularidades que se revelam as significações resultantes de cada realização; [...] as significações individuais são sempre o resultado de procedimentos de prolongação. (MEEÛS, 2009, p. 35).

padrão a-b-a nos três últimos acordes (I – V – I) em vez de nos três primeiros.

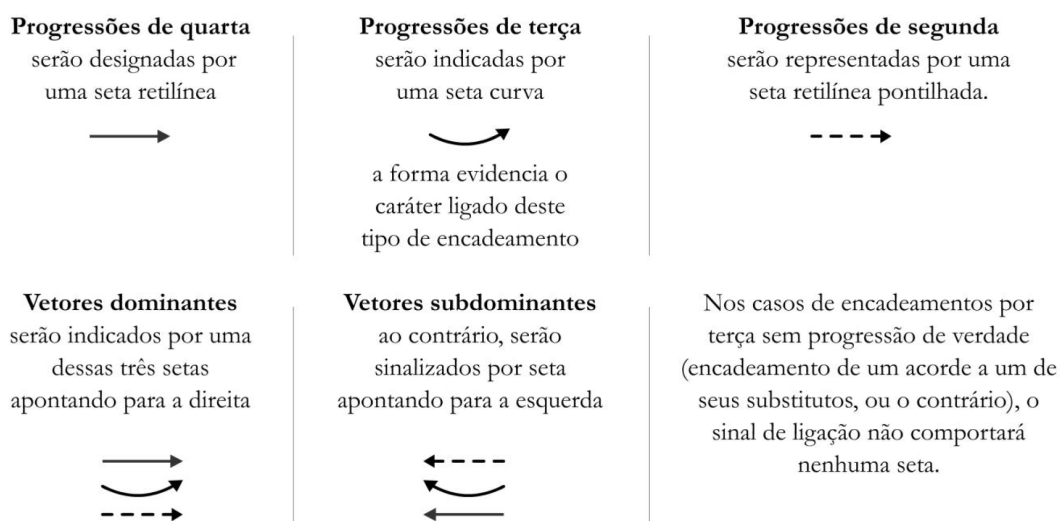
É bastante evidente que as progressões que produzem tais padrões a-b-a pertencem, na maioria dos casos, ao domínio das prolongações: são as chamadas bordaduras harmônicas. Os vetores subdominantes pertencem também ao domínio das prolongações quando aparecem como parte de um vetor dominante em três acordes: como vimos anteriormente, Schoenberg e Sadai já haviam sugerido isso em suas descrições das progressões estáticas. Os encadeamentos que se fazem inteiramente, ou principalmente, por movimentos conjuntos configuram outro tipo de prolongação, as harmonias de passagem somam-se aos critérios por meio dos quais Sadai distingue os *ciclos funcionais* dos *pseudociclos funcionais*. Pertencem ainda ao domínio das prolongações os encadeamentos por arpegiação.

De maneira geral, a teoria vetorial permite uma identificação bastante sistemática dos acordes de prolongação, mais sistemática que em outras teorias em voga. Encontraremos exemplos suficientes nas análises propostas a seguir. Mas é importante destacar desde já que as regras sintáticas aqui enunciadas sumariamente são válidas em todos os níveis da análise, desde a figuração mais superficial até a estrutura fundamental. A análise vetorial permite, ainda, justificar tanto os encadeamentos de superfície, frequentemente negligenciados pelos outros métodos, quanto aqueles de importância estrutural.

Mas já tivemos bastante teoria. Chegou o momento de mostrar como tudo isso pode ser implementado na prática.

### 5. J. S. Bach – Coral “Meinen Jesum lass’ich nicht, Jesus” (BWV 379)

Tanto nesta análise como nas demais, os vetores harmônicos serão representados pelas abreviações mostradas na Fig. 7.



[Fig. 7 – Principais convenções gráficas da análise vetorial]

A análise vetorial baseia-se em um processo de redução por eliminação das prolongações: trata-se de um método semelhante ao de Schenker. Como eu disse anteriormente, a análise vetorial permite uma identificação bastante sistemática das prolongações. Para esta primeira análise, vou detalhar os processos utilizados; assim, vou ter que dizer o óbvio, e peço desculpas por isso. A análise transcrita a seguir fornece a notação completa do coral, com uma cifragem detalhada, sobreposta por uma redução analítica que resume os pontos que foram aqui expostos.

Fig. 8 – Análise vetorial do Coral "Meinen Jesum lass'ich nicht, Jesus", J. S. Bach, BWV 379

A cifragem harmônica completa do primeiro verso, até a fermata do segundo compasso, corresponde a I – VI – III – VI – I – II – V – I. O acorde III é evidentemente um acorde de prolongação, tanto por aparecer numa progressão VI – III – VI, que constitui um padrão a-b-a, quanto por resultar de movimento conjunto em todas as vozes. Trata-

-se de uma simples bordadura múltipla entre o acorde do VI grau dos segundo e terceiro tempos do primeiro compasso. O pertencimento desse acorde a um nível completamente elementar da figuração é indicado pelo fato da cifra III estar colocada entre colchetes.

Após a eliminação deste III, o próprio VI aparece como uma prolongação do I: esse VI pertence a uma sucessão I – VI – I que constitui um novo padrão a-b-a. Além disso, segundo os mecanismos de substituição descritos anteriormente, esse encadeamento pode ser lido como I – Ip – I: não há uma verdadeira progressão harmônica. O colchete colocado sob a cifragem harmônica no exemplo a seguir [Fig. 8] indica que todo o compasso 1 não é senão uma prolongação do I. O primeiro verso se reduz então a um ciclo I → IVp=II → V → I. Como mostra a cifragem da redução, contudo, a prolongação pelo VI no compasso 1 não é algo sem significação, uma vez que ela prepara diretamente o II.

A análise do segundo verso, nos compassos 3 a 5, opera de forma muito similar: o encadeamento I – V – I do compasso 3 é um padrão a-b-a; os acordes II – V do início do compasso 4 pertencem à figuração e se constituem em acordes de passagem. Ou ainda, o primeiro tempo do compasso 4 pode ser lido inteiramente como um acorde de V grau, com retardo no baixo e bordadura no tenor, formando então um padrão a-b-a com o acorde anterior e o acorde seguinte. É interessante notar, contudo, que em um caso como esse a figuração produz uma sucessão de acordes formados por vetores dominantes, respeitando uma das regras de sintaxe enunciadas acima. Os compassos 3 a 5 se resumem, mais uma vez, a um ciclo I → IVp=II → V → I. A redução a essas harmonias essenciais permite eliminar as notas de figuração das partes contrapontísticas e estabelecer, simultaneamente à redução harmônica, uma redução melódica do tipo schenkeriana. Notaremos particularmente o deslocamento de oitava no baixo, de Sol 2 a Sol 1, e a sustentação do 3 no soprano [compassos 1 a 4]. Nos compassos 3 a 5 efetua-se o retorno do baixo ao registro de partida, de Sol 1 para Sol 2, subjacente a uma descida  $\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$  no soprano. Na segunda parte, o encadeamento III – VI – III dos compassos 6 – 7 é novamente um padrão a-b-a, uma prolongação do acorde do III. É necessário notar que esse é verdadeiro, apesar da aparente tonalização de Mi menor pelo Ré sustenido.<sup>25</sup>

25 N. do T.: Abarcando vários recursos de preparação, o termo *tonicalização* (ou *tonicização*) se tornou corrente nas práticas teóricas da harmonia tonal. Tal termo possui história e, para sublinhar algo das correlações, por vezes implícitas, que Meeüs estabelece com a teoria schenkeriana, vale referenciar algo a esse respeito. Num artigo, que chamou de “Contribuições de Heinrich Schenker”, Sessions assim apresenta a noção:

“*Tonikalisierung*” [*tonicalização*] define os processos pelos quais uma harmonia é intensificada e posta em relevo, através da introdução de elementos que lhe conferem o significado de uma quase-tônica. O processo é bastante familiar, mas a classificação convencional dessas harmonias intensificadas como verdadeiras *modulações* é obviamente falsa, e aqui novamente a concepção de Schenker contribui imensamente para o esclarecimento da teoria musical estabelecendo uma distinção mais próxima da verdadeira relação entre forma e harmonia, como elas são percebidas no decorrer da audição de uma obra musical. (SESSIONS, 1975, p. 115).

Conforme Drabkin (In: BENT, 1987, p. 136), “*Tonikalisierung*” é um termo originário dos escritos de Schenker. Embora Wason observe que, “basicamente, o mesmo processo foi primeiramente descrito por Simon Sechter [no “*Die Grundsätze der musikalischen Komposition*” de 1853-4] que, no entanto, falhou ao deixar de apresentar qualquer nova notação ou terminologia para esse processo” (WASON, 1995, p. 48). No “*Harmonielehre*” de 1906, o próprio Schenker assim apresenta a noção:

Não só ao começo de uma peça, mas também em todo o seu transcurso todos os graus demonstram um irresistível impulso para conquistar um valor de uma tônica como o seu mais poderoso grau. Se essa apetência dos graus em direção ao supremo valor de tônica tem lugar realmente dentro do âmbito diatônico ao qual o grau em questão pertence, se produz então o que eu chamo de processo de tonicalização [*Tonikalisierung*]. (SCHENKER, 1990, p. 365).

Schoenberg reconhece e comenta a noção *schenkeriana* de “processo de tonicalização” (“*Tonikalisierungsprozess*”): “Tal processo seria o desejo ou a possibilidade de um grau secundário vir a ser a tônica. A consequência desse desejo seria que a este grau precede uma dominante” (SCHOENBERG, 2001, p. 258). Mas Schoenberg (2001, p. 258 e 530) acusa uma “incorreção nessa terminologia” (DUDEQUE, 2005, p. 89), argumentado que “a tônica, a qual dá nome a todo processo, pode [...] não aparecer”, e mais, recusando-se a reconhecer o sentido evidentemente metafórico da

O fato é que a sucessão dos acordes não confirma a modulação: a análise vetorial fornece argumentos objetivos para rejeitar essa modulação aparente, percebendo-a como algo do nível puramente superficial.

Os encadeamentos IV – V – I – II – V – I do compasso 8, realizados exclusivamente por movimento de grau conjunto, pertencem à figuração. Num nível superior, a progressão I – V – III – I pode também ser identificada como prolongação: o III pode ser lido como I<sub>p</sub>, de modo que os dois primeiros compassos, I – V – I<sub>p</sub>, formem novamente um padrão a-b-a. Esses quatro compassos se reduzem então, uma vez mais, a um ciclo I → IV<sub>p</sub> = II → V → I, com  $\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$  no soprano; nota-se ainda a descida de uma oitava 3 – 3 no soprano (de Si 3 a Fá# 3 e, em seguida, de Mi 4 a Sol 3) correspondente ao movimento ascendente I – I (Sol 1 – Sol 2) no baixo.

## 6. Ludwig van Beethoven, Bagatelle op. 119 n. 4

Fig. 9 – Análise vetorial da *Bagatelle* op. 119 n. 4, Beethoven (primeira parte)

expressão schenkeriana, Schoenberg parece levar as coisas ao pé da letra quando retruca que “dentro de uma tonalidade só existe uma tônica”. Assim, o emprego da expressão “tonicalização” dá a esses lugares secundários “uma importância que eles não possuem”. “Em Dó maior, Fá-Lá-Dó nada mais é do que um IV grau e somente pode ser compreendido como tonalizado por alguém que, sem fundamento, o chama de Fá maior” (SCHOENBERG, 2001, p. 258). Vale notar que essa espécie de má vontade schoenberguiana é algo contextual. Como informa Dudeque:

Além das polêmicas geradas pelo *Harmonielehre*, devemos lembrar que, em 1910, Schoenberg pleiteava o cargo de professor (*Privatdozent*) de teoria musical na K.K. *Akademie für Musik und darstellende Kunst* em Viena. Não é errôneo supor que um tratado de harmonia do porte do *Harmonielehre* desse a Schoenberg um respaldo maior no pleito ao cargo. Talvez uma prova disso seja o fato de que Schenker [que havia publicado seu *Harmonielehre* em 1906] [...] também foi sondado para assumir o cargo, o que deve ter incitado Schoenberg a escrever no seu livro inúmeras passagens criticando a teoria de Schenker. (DUDEQUE, 2004, p. 118).

5

5 6 7

1.

I ← V → I → IV<sup>6</sup> → [V] → I → [II] → V →

V

9 10 11

2.

*sfp* *sfp* *sfp*

V → I → II → V → I → V → I → V → I → V → I → V → I →

5 4 3 2 1

12 13 14 15 16

V → I → V → I → IV → I → II → V → I

Fig. 9 – Análise vetorial da *Bagatelle* op. 119 n. 4, Beethoven (continuação)

## 7. Frédéric Chopin, Prélude op. 28, n. 20

A escrita desse prelúdio é essencialmente harmônica, de modo que sua redução pode ser efetuada inteiramente pela cifragem harmônica. A cifragem proposta a seguir realiza a redução em duas etapas sucessivas. Somente a parte superior do Prelúdio é dada: o leitor deve consultar a partitura.

As sucessões dos compassos 1 e 2 podem ser consideradas prolongações, respectivamente, do acorde do I e do VI, especialmente em razão da marcha conjunta das partes e da ausência de acentuação rítmica dos acordes constitutivos: trata-se de “pseudociclos funcionais”. O compasso 2 poderia evidentemente ser lido em Lá bemol maior, submediante de Dó menor: é uma prolongação paralela do acorde de tônica (Ip). Os compassos 3 e 4 comportam, cada um, um padrão a-b-a. O encadeamento dos compassos 5 e 6 (ou 9 e 10) é do domínio das prolongações em razão da marcha conjunta (em grande parte cromática) das partes.

Notaremos no compasso 5 (ou 9) o acorde do VII, que pode ser lido ao mesmo tempo como IIp e como V; o Fá sustenido confirma a função de II grau, e o si natural confirma a função de V grau. Os compassos 7 e 8 (ou 11 e 12) retomam quase textualmente os compassos 1 e 2. O compasso 8 (ou 12) retorna ao tom da tônica sem efetuar a tonalização da submediante, mas pode ser lido por analogia ao compasso 2. Essa primeira análise permite estabelecer um nível de redução:

$$\underbrace{I \rightarrow Ip \leftarrow V \rightarrow I}_{\text{I}} \rightarrow \underbrace{IVp=II \rightarrow V \rightarrow I \leftarrow V \rightarrow I}_{\text{I}} \rightarrow \underbrace{Ip \rightarrow I}_{\text{I}}$$

E aqui é necessário sublinhar particularmente o caso do acorde cifrado IVp=II. Essa dupla significação do acorde do II é preparada pela tonalização do IV no compasso 3, mesmo sendo esse último uma resultante da prolongação.

Nota-se a simetria da redução cifrada, que começa por uma sucessão I – Ip – V – I e termina pela sucessão inversa I – V – Ip – I. As duas formam padrões a-b-a que justificam uma nova redução:

$$I \text{ --- } \rightarrow II \rightarrow V \rightarrow I$$

Que constitui obviamente a estrutura fundamental do Prelúdio [Fig. 10].

Fig. 10 – Análise vetorial do *Prélude*, op. 28, n. 20, Chopin



É necessário frisar ainda que essa última redução [Fig. 10], ao contrário do que parece, não corresponde ao resultado ao qual uma análise estritamente schenkeriana teria nos conduzido. O clímax harmônico, de fato, situa-se no compasso 4, e toda a segunda parte (compassos 5 a 13) é analisada como uma prolongação do acorde de tônica. A título de comparação, reproduzo a seguir [Fig. 11] a análise gráfica proposta por Forte e Gilbert (1982, p. 224-226), que pertence à ortodoxia schenkeriana. Em seu "Example 191b", Forte e Gilbert (1982, p. 225) citam esse Prelúdio como exemplo de "nota de cobertura" (*Decktöne*), cobrindo a linha fundamental pela transferência de uma voz interior à oitava superior: é o que acontece no início da segunda parte (compassos 5-6 e 9-10).<sup>26</sup> Esse aspecto da análise, no entanto, não nos concerne diretamente aqui.

Fig. 11 – Reprodução do "Example 191b" de Forte e Gilbert (1982, p. 225)

No "Example 142c", Forte e Gilbert (1982, p. 142- 143) fazem uma detalhada descrição da harmonia dos quatro primeiros compassos: "A progressão do compasso 1 prolonga a harmonia de tônica. O compasso 2 prolonga o VI; e o compasso 4 prolonga o V. O terceiro compasso é mais complexo. O primeiro acorde, sétima da dominante sobre Sol, não progride em direção ao I, mas em direção a uma dominante secundária do IV, e a progressão é completada pela chegada do I sobre o último tempo do compasso". A cifragem harmônica proposta para esses quatro compassos é mostrada na Fig. 12.

[Fig. 12 - Reprodução do "Example 142c" de Forte e Gilbert (1982, p. 143)]

26 N. do T.: Basicamente, a chamada "nota de cobertura" (*Decktöne*) ocorre quando uma voz intermediária se destaca e passa a ocupar uma posição acima da voz estrutural superior (*Urlinie*) que, por sua vez, se desloca para um registro intermediário. No capítulo "Transferência e deslocamento de registro", Forte e Gilbert (1982, p. 223) assim comentam a nota de cobertura: "O processo da nota de cobertura (*Deckton*; [*Cover tone*]), assim como a superposição (*Übergreifung*; [*Overlapping*]), é formado pela transferência ascendente de uma voz interior que desloca o soprano. Difere da superposição, pois nessa o fio principal da atividade melódica se mantém na voz deslocada, enquanto que, na nota de cobertura, a voz que efetua o deslocamento atua como uma "cobrição"; daí seu nome".

A cifragem do “*Example 191b*” (FORTE e GILBERT, 1982, p. 225) coloca IV no compasso 3: existe aqui uma aparente contradição que se explica pela dupla significação desse compasso, que eu também já descrevi anteriormente como sendo uma redução (ao menos para esses três últimos tempos) de uma prolongação do I, tudo indicando que a tonalização do IV prepararia a cadência à dominante do compasso seguinte. Forte e Gilbert, ao contrário, não identificam o acorde do II no início do compasso 4, o que me parece, no entanto, bastante essencial.

A análise schenkeriana da segunda parte é bastante diferente da minha, uma vez que ela confere uma importância considerável à cadência final que, para mim, é apenas do domínio da prolongação. A identificação do VI do compasso 2 como uma tônica paralela (Ip) permite reconhecer uma estreita relação de similaridade entre os compassos 2 e 8 (ou 12): o compasso 2 poderia ser cifrado VI – bII – Vp – Ip, semelhante ao VI – bII – V – I do compasso 8 (12). A análise de Forte e Gilbert me parece incoerente aqui: ela rejeita o acorde bII na prolongação do compasso 2, enquanto faz dele um acorde importante nos compassos 8 e 12.

## 8. Conclusão provisória

Como disse no começo, as páginas anteriores devem ser consideradas como uma versão provisória de um trabalho em curso. É, portanto, prematuro tirar qualquer conclusão definitiva.

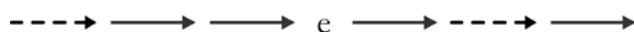
O leitor terá notado, eu espero, o interesse potencial de uma teoria das progressões harmônicas e a possibilidade de construir sobre a noção de vetores harmônicos uma teoria geral da tonalidade. Deve ser enfatizado que, embora cada análise realizada acima tenha presumido uma tonalidade, elas poderiam também ter sido realizadas sem que o tom tivesse sido levado em conta. A identificação das prolongações foi feita exclusivamente considerando os vetores harmônicos, procurando os padrões a-b-a que se reconhecem na presença de um vetor subdominante seguido por um vetor dominante. As reduções por eliminação das prolongações levaram, em cada caso, a determinar uma estrutura fundamental da seguinte forma:



É nesse momento que a tonalidade pode ser identificada e que se torna possível completar a notação da estrutura fundamental com os números romanos, na ocorrência I – II – V – I. Essas precauções, no que concerne à identificação tonal, podem parecer inúteis. O reconhecimento da tonalidade de um trecho pode parecer um problema pouco importante. Acredito, no entanto, que é necessário sublinhar que não existem, sobre esse ponto, mais do que regras empíricas e pouco fundamentadas: nem o exame da armadura e nem do acorde final de um trecho se constituem em critérios objeti-

vos de atribuição tonal. Espero ter a oportunidade de retomar esse assunto mostrando como a análise vetorial pode ser implementada nas peças onde o caráter tonal é menos afirmado, como no caso das composições modais antigas ou das obras pós-tonais.

Poderíamos ser tentados a concluir, à luz das análises precedentes, que a teoria que expus leva a identificar o ciclo funcional de Sadai, T – S – D – T, como uma estrutura fundamental da mesma ordem que a *Ursatz* schenkeriana. Não penso que seja assim. Como indiquei acima, a afirmação tonal comporta ao menos três vetores dominantes, com pelo menos uma substituição. As duas formas mais correntes desse circuito harmônico são:



A primeira forma corresponde a I – II – V – I, a segunda a I – IV – V – I, e ambas se reduzem a T – S – D – T. São, de fato, os percursos mais simples permitindo um retorno à harmonia de partida: eu tenho convicção que é esse movimento circular que constitui a essência da afirmação tonal. Mas essa (e, por consequência, a estrutura fundamental) pode tomar formas mais complexas. Nada indica, por outro lado, que uma obra tonal deva necessariamente se reduzir a uma só afirmação tonal. A redução que propus para o Coral BWV 379 distingue dois ciclos I – II – V – I sucessivos (onde o segundo, é verdade, se tornou mais significativo para o movimento da linha melódica fundamental).

Não me parece útil determinar uma estrutura fundamental *a priori*: tal estrutura precisa ser deduzida a cada obra analisada. Mesmo que fique comprovado, estatisticamente, que os ciclos descritos acima representam, de longe, a maioria (o que me parece bastante provável), não se pode excluir a possibilidade de algumas obras, e até mesmo grandes obras-primas, serem baseadas em outras estruturas fundamentais.

As três obras analisadas acima são de pequenas dimensões: sem dúvida, essa é a razão pela qual elas se reduzem facilmente a uma afirmação tonal bastante unificada. Se estivéssemos analisando peças mais ambiciosas, movimentos inteiros de uma sinfonia ou de uma sonata, por exemplo, o problema sem dúvida seria outro. É um dos numerosos pontos que restam ainda a estudar. Espero ter a ocasião de retomar esse estudo em breve.

## Referências

BENT, Ian D. *Analysis*. Glossary by William Drabkin. London: Macmillan, 1987.

BERNSTEIN, David W. Nineteenth-century harmonic theory: the Austro-German legacy. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 778-811.

\_\_\_\_\_. Schoenberg contra Riemann: Stufen, regions, verwandtschaft, and the theory of tonal function. *Theoria: Historical Aspects of Music Theory*, v. 6, p. 23-53, 1992.

\_\_\_\_\_. Symmetry and symmetrical inversion in turn-of-the-century theory and practice. In: HATCH, Christopher e BERNSTEIN, David W. (Eds.). *Music theory and the exploration of the past*. Chicago: Chicago University Press, 1993. p. 377-407.

BRISOLLA, Cyro Monteiro. *Princípios de harmonia funcional*. São Paulo: Novas Metas, 1979.

BRUCKNER, Anton. *Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien, Viena: Österreichische Bundesverlag*, 1950.

BURNHAM, Scott. *Method and motivation in Hugo Riemann's history of harmonic theory*. Music Theory Spectrum, v. 14, n. 1. p. 1-14, Spring 1992.

CHENEVERT, James. *Simon Sechter's the principles of musical composition: A translation of and commentary on selected chapters*. Ph.D. dissertation, University of Wisconsin, Madison, 1989.

CUGNY, Laurent. *Analyser le jazz*. Paris: Outre mesure, 2009.

DAHLHAUS, Carl. *Studies in the origin of harmonic tonality*. Oxford: Princeton University Press, 1990.

\_\_\_\_\_. Ueber den Begriff der tonalen Funktion. *Beiträge zur Musiktheorie 19. Jahrhunderts*, M. Vogel ed., Regensburg, 1966.

DELIÈGE, Célestin. *Les fondements de la musique tonale*. Paris, 1984.

D'INDY, Paul Marie Théodore Vincent. *Cours de composition musicale (premier livre)*. Paris: A. Durand, 1912.

DUDEQUE, Norton E. *Music theory and analysis in the writings of Arnold Schoenberg*. Aldershot: Ashgate, 2005.

\_\_\_\_\_. Sobre o Harmonia de Arnold Schoenberg. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 9, p. 114-123, 2004.

FEDERHOFER, Hellmut. *Akkord und Stimmführung in den Musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker*. Vienne, 1981.

\_\_\_\_\_. Die Funktionstheorie Hugo Riemanns und die Schichtenlehre Heinrich

Schenkers. *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Wien Mozartjahr 1956*, Graz, 1958, p. 183-190.

FORTE, Allen e GILBERT, Steven E. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W. W. Norton, 1982.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?* Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

GJERDINGEN, Robert O. A guide to the terminology of German Harmony. In: DAHLHAUS, Carl. *Studies in the origin of harmonic tonality*. Oxford: Princeton University Press, 1990. p. xi-xv.

GRIMM, Carl William. *An essay on the key-extension of modern harmony*. Cincinnati: Willis Music Co., 1906.

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

HYER, Brian. Tonality. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 726-751.

KLUMPENHOUWER, Henry. Dualist tonal space transformation in nineteenth-century musical thought. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 456-476.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Harmonia funcional: introdução à teoria das funções harmônicas*. São Paulo: Ricordi, 1980.

KOPP, David. *Chromatic transformations in nineteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

\_\_\_\_\_. On the function of function. *Music Theory Online*, v.1, n. 3, 1995.

KURTH, Ernst. *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*. München: Katzbichler, 1973.

LA MOTTE, Diether de. *Armonía*. Barcelona: Editorial Labor, 1993.

MEEÛS, Nicolas. À Propos du rôle de l'harmonie des médiantes dans l'oeuvre de De-

bussy. *Mélanges de musicologie 1* (Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université catholique de Louvain IV), 1974, p. 27-36. Republié dans *Fascicules d'Analyse Musicale IV* (1991), p. 83-94.

\_\_\_\_\_. Análise schenkeriana. Traduzido do francês por Luciane Beduschi. 2009 (Mimeo).

\_\_\_\_\_. Note sur les vecteurs harmoniques. *Musurgia*, v. VIII, n. 3-4, p. 61-64, 2001.

\_\_\_\_\_. Systématique des progressions harmoniques. *Fascicules d'Analyse Musicale*, v. II, n.1, p. 11-20, 1989.

\_\_\_\_\_. *Tonal and "Modal" Harmony: A Transformational Perspective*. Keynote address at the Dublin International Conference on Music Analysis (2005). *Théorie des vecteurs harmoniques et théorie néo riemannienne* (adaptação em francês da comunicação apresentada na Dublin International Conference on Music Analysis), 2005.

\_\_\_\_\_. Toward a post-schoenbergian grammar of tonal and pre-tonal harmonic progressions. *Music Theory Online*, v. 6, n. 1, 2000.

\_\_\_\_\_. Vecteurs harmoniques: Essai d'une systématique des progressions harmoniques. *Fascicules d'Analyse Musicale*, v. I, n. 3, p. 87-106, 1988.

MICKELSEN, William Cooper e RIEMANN, Hugo. *Hugo Riemann's theory of harmony a study by William C. Mickelsen and History of music theory*, book III. Lincoln: University of Nebraska Press, 1977.

MISHORI, Nathan. Sadai, Yitzhak. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2007.

OLIVEIRA, Marilena de; OLIVEIRA, J. Zula de. *Harmonia funcional*. São Paulo: Cultura Musical, 1978.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1986.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*. Paris: Prault fils, 1737. Reimpresso em *The Complete Theoretical Writings of Jean-Philippe Rameau*, v. 3. Rome: American Institute of Musicology, 1968.

REHDING, Alexander. *Hugo Riemann and the birth of modern musical thought*. Cambri-

dge: Cambridge University Press, 2008.

RIEMANN, Hugo (sob o pseudônimo de Hugibert Ries). *Musikalisches Logik, em Neua Zeitschrift für Musik* (1872). In: RIEMANN, Hugo. *Präludien und Studien III*, Leipzig, 1901.

RIEMANN, Hugo [Hugibert Ries]. Musical logic: a contribution to the theory of music. *Journal of Music Theory*, n. 44, p. 100-126, Spring 2000.

RIEMANN, Hugo. *Bajo cifrado: armonía práctica realizada al piano*. Barcelona: Editorial Labor, 1951.

SADAI, Yitzhak. *Harmony in its systemic and phenomenological aspects*. Jerusalém: Yarnetz, 1980.

\_\_\_\_\_. L'application du modele syntagmatique-paradigmatique à l'analyse des fonctions harmoniques. *Analyse musicale*, n. 2, 1986.

SALZER, Felix. *Structural hearing: Tonal coherence in music*. New York: Dover publications, 1962.

SASLAW, Janna K. *Gottfried Weber and the concept of Mehrdeutigkeit*. Tese (Doutorado) – Columbia University, 1992.

SCHENKER, Heinrich. *Der Freie Satz*. Neue Musikalische Theorien und Phantasien, v. III, Vienne, Universal, 1935. *L'Écriture libre*. Traduction française de Nicolas Meeüs, Liège-Bruxelles, Mardaga, 1993.

\_\_\_\_\_. *Tratado de armonia*. Madrid: Real Musical, 1990.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.

\_\_\_\_\_. *Harmonia*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001.

SECHTER, Simon. *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*. Erste abtheilung: Die richtige folge der grundharmonien, oler vom fundamentalbass und dessen umkehrungen und stellvertretern. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1853.

SESSIONS, Roger. Heinrich Schenker's contribution. *Critical Inquiry*, v. 2, n. 1, p. 113-119, 1975.

SHIRLAW, Matthew. The nature of the minor harmony. *The musical quarterly*, v. 17, n. 4, p. 509-524, 1931.

\_\_\_\_\_. *The theory of harmony: an inquiry into the natural principles of harmony, with an examination of the chief systems of harmony from Rameau to the present day.* London: Novello, 1917.

WASON, Robert W. *Viennese harmonic theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg.* Rochester, NY: University of Rochester Press, 1995.

WEBER, Gottfried. *Theory of musical composition, treated with a view to a naturally consecutive arrangement of topics.* Boston: O. Ditson, 1853.