

InCantare

Licenciada sob uma licença Creative Commons



PRIMEIRA LEI TONAL: FUNÇÃO HARMÔNICA NAS ÓTICAS FUNCIONAL E TRADICIONAL – UM BREVE ESTUDO COMPARATIVO

Francisco Koetz Wildt¹

RESUMO

A harmonia funcional, vertente da teoria harmônica divulgada no Brasil pelo compositor e professor Hans Joachim Koellreuter, obteve ampla difusão no meio acadêmico deste país e exerceu influência entre professores e estudantes de música. Atualmente, ao mesmo tempo em que tal influência ainda se faz notar de modo marcante no meio acadêmico musical brasileiro, percebe-se também alguma falta de precisão no emprego do termo *harmonia funcional*, tanto no que se refere à demarcação conceitual do termo quanto aos elementos que objetivamente o constituem enquanto sistema teórico. Pretende-se, com este breve estudo, realizar uma análise da *primeira lei tonal* apresentada por Koellreuter em seu livro *Harmonia Funcional – introdução à teoria das funções harmônicas* e Cyro Brisolla em *Princípios de Harmonia Funcional*, numa abordagem comparativa frente a manuais de harmonia considerados tradicionais. Desse modo, busca-se identificar aspectos que possam ser vistos como traços diferenciais da teoria da *harmonia funcional*.

Palavras-chave: Teoria musical. Harmonia tonal. Função harmônica.

ABSTRACT

Functional harmony, as a part of the theory of harmony released in Brazil through the work of the composer and teacher Hans Joachim Koellreuter, had strong influence in the academic environment of this country. Nowadays, although this influence is still noticeable, there is

¹ Francisco Wildt é mestre em práticas interpretativas – piano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e professor das disciplinas Instrumento Harmônico (Piano) e Harmonia na UNESPAR – FAP. É membro do grupo de pesquisa Música, História e Política. Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4744401H9>

considerable lack of accuracy in the use of the term *functional harmony* by students. Such lack of precision can be identified regarding the conceptual definition of the term as well as its fundamentals. The main purpose of the present article is to discuss the *First Tonal Law* such as presented by Koellreuter and Cyro Brisolla in their respective works *Functional Harmony: an introduction to the theory of harmonic functions* and *Principles of Functional Harmony*, in comparison to traditional harmony textbooks. A search for features that would make *Functional Harmony* distinguishable from the traditional approach is thus intended.

Keywords: Music theory. Tonal harmony. Harmonic function.

FUNÇÃO HARMÔNICA

Em seu livro *Harmonia Funcional – Introdução à teoria das funções harmônicas*, Koellreuter² sistematiza o estudo da harmonia tonal com base no conceito de *função*, por meio do qual visa apresentar uma explicação mais satisfatória acerca das relações entre os acordes que constituem o campo harmônico tonal. O termo *função*, aplicado à música, tem sua origem comumente relacionada ao teórico Hugo Riemann, que teria emprestado essa terminologia da matemática (CORRÊA, 2006). Com efeito, a primeira definição de Koellreuter para o termo *função* vem da matemática: “Função é uma grandeza susceptível de variar, cujo valor depende do valor de uma outra” (KOELLREUTER, 1980, p. 13). Porém, enquanto na matemática o termo *função* tem seu sentido aplicado a uma relação entre duas quantidades ou dois conjuntos de quantidades na qual uma das grandezas irá variar em proporção determinada pela outra, na música o termo implica simplesmente na existência de uma dependência de um termo ou elemento para com outro.

Segundo Koellreuter (1980, p. 13),

Na harmonia, entende-se por *função* a propriedade de um determinado acorde, cujo valor expressivo depende da relação com os demais acordes da estrutura harmônica. Esta é determinada pelas relações de todos os acordes com um centro tonal, a *tônica*.

² Hans Joachim Koellreuter (1915 – 2005): músico, compositor e professor de origem alemã radicado no Brasil. A respeito de sua atuação como compositor e líder do movimento Música Viva, conferir KATER, Carlos: *Música Viva e H. J. Koellreuter. Movimentos em direção à modernidade*.

E o autor afirma ainda que:

O sentido da função resulta do contexto, do relacionamento, consciente ou inconsciente, de fatores musicais, antecedentes e consequentes, e varia, oscila, entre os conceitos de repouso (tônica) e movimento (subdominante, dominante), afastamento (subdominante) e aproximação (dominante).

Depreende-se dessas conceituações que a noção de função aponta para uma compreensão da harmonia na qual as relações dinâmicas entre os acordes passam a constituir elemento chave. Mas em que medida a base dessa noção de função é relativa? Se forem considerados os acordes isoladamente, sem referência a um determinado centro tonal, por exemplo, a atribuição de funções aos acordes seria totalmente relativa, pois um mesmo acorde terá funções diferentes dependendo da tonalidade em que se encontram. Contudo, o conceito de função leva em consideração a relação dos acordes com um determinado centro tonal. Assim, as funções harmônicas são atribuídas aos graus do campo harmônico, e não aos acordes apenas enquanto formações triádicas isoladas. O aspecto relativo desse sistema se dá, portanto, somente à medida que se considera a mudança de centro tonal, pois o sistema de relações funcionais que ocorre ao nível interno da tonalidade, isto é, entre os diversos graus do campo harmônico e sua tônica, é fixo. Se por um lado as funções representam categorias transcendentais à individualidade de cada acorde, uma vez que dizem respeito a propriedades dinâmicas mais do que à sua individualidade enquanto formação vertical, por outro, são definidas a partir de graus determinados do campo harmônico – I (tônica) V (dominante) e IV (subdominante).

A harmonia funcional fala ainda de relações entre os acordes, atribuindo qualidades dinâmicas às funções (repouso, movimento, afastamento). Brisolla define função no contexto musical do seguinte modo (1979, p. 24):

Função é a relação das partes entre si e da parte com o todo, em seu processo de desenvolvimento. Assim, o atributo função decorre da idéia de relacionar um fenômeno com os demais, no processo de desenvolvimento do todo e das partes.

E ainda:

Musicalmente, portanto, função é o conjunto das propriedades tomadas pelos acordes em sua concatenação, relativamente ao complexo harmônico tonal.

Mas em que medida o conceito de função dá conta de algum tipo de lógica no movimento harmônico? Há alguma pré-determinação nas relações entre as funções harmônicas de diferentes acordes do campo harmônico? A harmonia funcional não parece querer sugerir que haja tal tipo de pré-determinação, isto é, que a um determinado acorde deva seguir um outro e assim por diante. Kopp (1995, pp. 5-6), citado por Corrêa (2006, p. 132), afirma:

função não diz respeito à progressão de acordes, mas sim, ao significado dos acordes que estão unidos nas progressões [...] funções não determinam ações de um acorde para o próximo, um acorde não pode implicar outro simplesmente levando em conta sua função.

No que diz respeito à oposição entre consonância e dissonância como possível geradora de relações dinâmicas, Brisolla nega que seja esta a fundamentação das funções. O autor identifica o caráter dialético das três funções principais da tonalidade e descarta o tratamento das dissonâncias como elemento gerador desse relacionamento dinâmico entre os acordes, por se tratar de um elemento melódico, externo à formação dos acordes:

O conceito de dissonância e de sua resolução já é de certa forma um conceito dinâmico, porque implica no estudo das relações entre dois acordes: um dissonante, que necessita de resolução, e o outro, consonante, que resolve a dissonância do anterior. De forma alguma, porém, há qualquer relação dialética entre esses dois acordes, porque nas relações que mantém não existe ainda o caráter de reciprocidade de influências. Essa reciprocidade de influências, isto é, esse caráter dialético, existe nas relações das funções (BRISOLLA, 1979, p. 25).

Trata-se, portanto, de um sistema de inter-relações entre os acordes, que opera com base na existência de um centro tonal e três funções principais, atribuídas aos

graus I, V e IV. Ainda no capítulo intitulado “Teoria das funções”, Brisolla recorre a uma análise da formação dos acordes principais do campo harmônico da escala maior e de relações entre si e entre eles e a escala. A partir dessa análise destacam-se o fato do acorde da tônica encontrar-se simetricamente no centro entre os acordes do quarto e do quinto grau e a presença da sensível tonal (sétimo grau) no acorde da dominante e da sensível modal (quarto grau) no acorde da subdominante. A presença dessas notas nos acordes do quinto e quarto graus seria geradora de uma “energia motora”: a sensível tonal, isto é, “o sétimo grau tende a resolver o 'conflito' que sua presença provoca, sobre o oitavo (ou primeiro) grau, isto é, a tônica, afirmativa da tonalidade” (BRISOLLA, 1979, p. 27). O autor afirma:

Também o quarto grau possui uma energia motora, embora menor do que o sétimo. Pela tensão que provoca, a qual também é comprovada pela tradição, tende a resolver sobre a terça menor, definindo, assim, o modo. Por este motivo foi chamado sensível modal (idem).

Portanto, de acordo com essa análise, há entre os três principais acordes do campo harmônico relações estabelecidas pela presença de notas possuidoras de tendência tonal. Sendo a tríade da tônica, de acordo com Brisolla, o único dos três acordes que não contém nenhuma das duas notas sensíveis, ele tem caráter “afirmativo e proporciona uma sensação de segurança e repouso” (idem). Portanto, as propriedades dinâmicas da harmonia tonal seriam determinadas pelas próprias características inerentes dos acordes e não por fatores externos a eles como, por exemplo, a ocorrência melódica de dissonâncias. No que diz respeito à formação e classificação dos demais acordes do campo harmônico, a teoria da harmonia funcional também os encaixa na classificação de três funções harmônicas principais, associadas aos graus principais I, IV e V. Assim, os graus restantes do campo harmônico são necessariamente subordinados a essas três funções. É o que Koellreuter chama de “primeira lei tonal”.

PRIMEIRA LEI TONAL: OS GRAUS (FUNÇÕES) PRINCIPAIS

Koellreuter sistematiza seu estudo da harmonia tonal por meio da estipulação de princípios fundamentadores, os quais ele denomina *leis tonais*. A *primeira lei tonal* refere-se justamente à preponderância, no ambiente harmônico tonal, dessas três *funções* principais. Esse princípio é formulado pelo autor do seguinte modo: “Todos os acordes da estrutura harmônica relacionam-se com uma das três funções principais: tônica, subdominante, dominante (T, S, D)” (KOELLREUTER, 1980, p. 14). De acordo com a primeira lei tonal, as harmonias do I, IV e V graus representam pilares da estrutura harmônica tonal, de modo que suas propriedades dinâmicas podem ser abstraídas de acordes específicos para determinar as qualidades dinâmicas dos demais acordes do campo harmônico (princípio desenvolvido na segunda lei tonal). São essas propriedades dinâmicas que determinam as funções harmônicas, as quais se orientam em torno da tônica – centro unificador do sistema harmônico tonal (a *tonalidade*). De acordo com Koellreuter (1980, p. 13):

A relação dos acordes com a tônica é chamada tonalidade. Esta é definida pelo conjunto de tônica, subdominante e dominante, funções cujos acordes são vizinhos de quinta, isto é, suas fundamentais encontram-se a distância de um intervalo de quinta superior (a da dominante) e de quinta inferior (a da subdominante) com relação à tônica.

Essa preponderância atribuída aos três graus principais da tonalidade pode ser identificada, à guisa de comparação, em manuais de harmonia considerados “tradicionais”? Piston, por exemplo, discorre sobre as funções tonais dos graus da escala do seguinte modo:

Dominante e subdominante parecem dar uma impressão de apoio equilibrado da tônica, como dois pesos equidistantes de cada lado de um fulcro.



Figura 1: exemplo 5-4.

A figura acima poderia representar um esquema do caminho harmônico de muitas peças musicais curtas, o primeiro objetivo sendo a dominante, seguido pelo retorno à tônica e então a introdução da subdominante para tornar a última tônica mais final e satisfatória. Outros graus são usados para ampliar e ornamentar este desenho (PISTON, 1987, p. 49).

E ainda: “Tônica, dominante e subdominante são chamados os *graus tonais*, já que são o suporte principal da tonalidade” (PISTON, 1987, p. 49). Piston explica a importância dos três graus numa série de exemplos em que apresenta primeiro alguns pares de acordes isentos de contextualização tonal, para mostrar a possibilidade de definir mais de uma tonalidade para cada par de acordes. Em dois passos subsequentes da demonstração, adiciona um terceiro acorde a esses pares até demonstrar a importância do IV grau para que cada pequena progressão de três acordes se apresente inequivocamente como representante de determinada tonalidade. Ebenezer Prout, teórico britânico da virada do século XIX para o XX, também estabelece como graus principais da tonalidade o I, IV e V, do ponto de vista escalar e harmônico. O autor começa pela tônica, afirmando que é a nota mais importante de qualquer tonalidade. Em seguida, apresenta os graus que teriam mais importância depois da tônica (PROUT, 1903, p. 15):

Se o aluno olhar para as escalas nos exemplos 4 e 5³, ele verá que as únicas notas que fazem consonâncias perfeitas com o dó são a dominante, sol (uma quinta acima) e a subdominante, fá (uma quinta abaixo). A tônica, a dominante e a subdominante são, portanto, as três Notas Principais⁴ de toda tonalidade.

3 Nos exemplos citados, são apresentadas as escalas de Dó maior e dó menor harmônica.

4 *Primary Notes*, no original.

Tal lógica fundamenta também a formação dos acordes (idem):

Para obter o material diatônico da tonalidade, tomamos as três notas principais, posicionando a tônica no centro, a dominante acima e a subdominante abaixo e fazemos de cada uma dessas notas a fundamental de um acorde perfeito. Numa tonalidade maior, os três acordes principais são maiores.



Figura 2: exemplo 20 do livro *Harmony – its theory and practice*, de Ebenezer Prout

Um dos tópicos abordados pela teoria da harmonia que pode ser considerado como ocasião de refletir sobre o aspecto funcional da harmonia é o estudo da cadência. Conforme Kostka e Payne (2000, p. 156): “Usamos o termo cadência para significar uma meta harmônica, especificamente os acordes usados na meta”. Ao nos dar uma ideia de meta, as cadências estabelecem senso de perspectiva temporal na música e seu estudo abre espaço para um exame das relações funcionais entre os acordes. Uma vez que as cadências demarcam pontos de respiração ou delimitação entre as frases musicais, isso deve ser traduzido harmonicamente, em forma de progressões de acordes que possam proporcionar maior ou menor efeito de conclusão. Assim, a cadência é um ponto concentrador das relações funcionais entre os acordes, onde a propriedade harmônica de cada acorde deve apresentar-se de maneira clara e afirmativa, com o objetivo da conclusão fraseológica. De acordo com Brisolla (1979, p. 31):

A cadência é a realização harmônica mais concisa das relações tonais e também a mais elementar. Na cadência estão sintetizadas as relações mais simples da estrutura harmônica .

A respeito das cadências, Piston afirma (1987, p. 184):

Não há fórmulas mais importantes do que aquelas usadas para as finalizações de frases. Elas marcam os pontos de respiração na música, estabelecem a tonalidade e tornam a estrutura formal coerente (p. 184).

E do ponto de vista histórico e estilístico, Piston diz ser

notável que a convenção das fórmulas cadenciais possa ter sustentado sua validade e significado ao longo de todo o período da prática comum harmônica. As mudanças que ocorreram na maneira externa ou no colorido harmônico não perturbaram os tipos fundamentais de cadência, mas pareceram servir antes para consolidar sua aceitação (idem).

Dois aspectos, portanto, marcam a importância do estudo da cadência conforme a visão de Piston: primeiro, a sua função de estabelecer pontos de chegada ou de articulação fraseológica e formal e segundo, a existência de alguns tipos fixos de cadências, os quais podem ser classificados e identificados em obras musicais de diferentes períodos da prática harmônica tonal.

Dentre as relações funcionais presentes na cadência, destaca-se a relação dominante/tônica. Tonalmente, do ponto de vista harmônico, esta é a relação mais forte em termos de estabelecer uma idéia de resolução na música tonal. É a cadência envolvendo a resolução V – I que dá, na música tonal, o maior sentido possível de fechamento, sendo uma de suas principais funções musicais realizar harmonicamente a conclusão de uma ideia (a relação V – I também pode servir simplesmente como alternância harmônica no interior da frase). A cadência envolvendo a resolução da

dominante na tônica é normalmente classificada com uma terminologia a qual denota este sentido conclusivo: cadência autêntica, ou cadência perfeita⁵. A função tonal dos dois acordes que compõem o cerne da cadência autêntica pode ser definida, portanto, da seguinte maneira: dominante – função de tensão; tônica – função de resolução. Desse modo, o maior ou menor grau de resolução que os demais tipos de progressão ou cadência apresentam tomarão, como referência, a cadência que finaliza com a progressão V – I.

A cadência autêntica costuma aglutinar ainda um terceiro valor harmônico, contrastante às qualidades da dominante e da tônica. Ao estendermos o olhar para outros acordes acompanhando a progressão V – I numa cadência autêntica, veremos que a dominante será muitas vezes precedida de um acorde do II ou IV grau. Piston, ao referir-se à cadência autêntica, coloca que “A fórmula harmônica V – I, a cadência autêntica, pode ser estendida de modo a incluir o II ou o IV, os quais de costume a precedem” (PISTON, 1987, p. 184). O autor menciona outro acorde que pode ser incluído na fórmula cadencial – o acorde de sexta e quarta cadencial: “Desse modo, uma cadência final que incorpora esses elementos preparatórios em ordem, como I⁶₄ – V – I ou IV – I⁶₄ – V – I serão harmonicamente muito fortes” (ibidem, pp. 184-185). Kostka e Payne referem-se ao ii como principal acorde com função de anteceder o V na cadência. Isso se dá devido ao fato de que os autores fundamentam o estudo da progressão harmônica tonal sobre o padrão sequencial de quartas ascendentes. Sendo o V a harmonia própria para realizar a chegada na meta da tônica, o ii seria o acorde natural para preceder o V, uma vez que se situa uma quarta justa abaixo (ou quinta acima) deste.

5 Esses termos se referem à qualidade resolutive tipicamente tonal dessa progressão, que lhe confere o status de cadência por excelência e perante a qual os demais tipos (semicadência, de engano, plagal) adquirem seu sentido.

INVERSÕES E BAIXO CIFRADO: O ACORDE DE SEXTA

No capítulo dedicado à primeira lei tonal, Koellreuter reapresenta alguns tópicos práticos básicos da harmonia, tais como formação dos acordes e suas inversões, formações consonantes e dissonantes (incluindo a diferenciação entre dissonâncias falsas e verdadeiras) e condução de vozes. Tal abordagem justifica-se, possivelmente, pelo fato de Koellreuter ter tido o objetivo de elaborar para os seus alunos um manual de harmonia que pudesse substituir os manuais de harmonia “tradicionais”. Assim, ele apresenta de um modo conciso, que dispensa exposições teóricas preliminares, algumas situações musicais envolvendo esses três acordes principais, como o uso da primeira e segunda inversão (denominados por ele *acordes de sexta-apojatura* e *de quarta e sexta-apojaturas*), acorde de nona e décima terceira da dominante e acorde de sexta acrescentada. Contudo, a apresentação desses tópicos faz mais do que uma revisão dos conteúdos básicos da harmonia, pois ao falar, por exemplo, de inversões, introduz aspectos que marcam o seu sistema teórico. É o caso da relevância dada por Koellreuter às noções de “dissonância real” e “dissonância falsa” enquanto critérios de base para a análise, e ao sistema de cifragem. Isso pode ser ilustrado por meio da análise que Koellreuter realiza dos acordes denominados de *sexta-apojatura* (bem como o *quarta e sexta-apojaturas*, não analisado no presente artigo).

A teoria da Harmonia Funcional, tal como difundida no Brasil, caracteriza-se por uma atitude crítica com relação à análise harmônica tradicional moderna, a qual une a identificação das fundamentais dos acordes (seus graus no campo harmônico) à numeração do baixo cifrado para identificar inversões. Em Koellreuter, tal crítica não é apresentada como polêmica aberta, mas através da própria sistematização da sua teoria a qual se contrapõe a alguns princípios da análise harmônica tradicional. Já em Brisolla, a crítica é desenvolvida textualmente, apontando o sistema de baixo cifrado tradicional como uma compreensão errônea e “viciada” da formação dos acordes. Brisolla, ao tecer sua crítica a esse sistema, estabelece identidade direta entre o baixo cifrado e o sistema moderno de análise harmônica. O autor afirma:

O baixo cifrado, como se sabe, designa os graus da escala por algarismos romanos, utilizando-se dos algarismos de origem árabe, colocados ao lado daqueles, para determinar o acorde. Estes números que representam os intervalos são contados a partir do baixo. Disso resulta, com freqüência, uma noção e também uma simbolização, acústica e esteticamente errada, do acorde (BRISOLLA, 1979, p. 16).

Brisolla estabelece identidade direta entre o sistema moderno de análise harmônica e o baixo cifrado. Na realidade, o sistema moderno de análise em questão se constitui de uma convenção que une a identificação dos graus das fundamentais dos acordes por meio do uso de numerais romanos, e a numeração oriunda do baixo cifrado como forma de identificar as inversões. Trata-se, portanto, de uma apropriação por parte de um sistema relativamente moderno, do sistema de numeração do baixo cifrado, o qual tem sua origem numa prática antiga de notação para realização de acompanhamento com instrumentos harmônicos.

Brisolla cita casos de inversões que, na sua visão, seriam identificadas erroneamente nesse sistema de análise harmônica. Assim também Koellreuter, que discorre sobre certos acordes na primeira inversão. O acorde denominado de *sexta-apojatura*, (analisado tradicionalmente como acorde na primeira inversão), é visto por Koellreuter como uma dissonância falsa, isto é, “acordes que aparentam ser dissonantes devido ao contexto em que se encontram” (1980, p. 17). Por isso, Koellreuter considera que a sexta, vista na análise tradicional moderna como a fundamental do acorde, seria mais propriamente analisada como uma dissonância falsa, a qual tende a resolver melodicamente sobre a quinta do acorde:



Figura 3: análise do *acorde de sexta-apojatura* (KOELLREUTER, 1980, p.18).

Assim, a nota que se encontra no baixo (e dobrada no tenor, no exemplo acima) não seria a terça de um acorde na primeira inversão, mas a fundamental do acorde, daí a sua análise como tônica (T). Portanto, as cifras 6 – 5 usadas pelo autor referem-se à resolução do intervalo de sexta sobre a quinta do acorde, não tendo conotação de inversão. Após a análise da sexta como pseudo-dissonância, Koellreuter dá um passo adiante e dispensa a sua resolução:

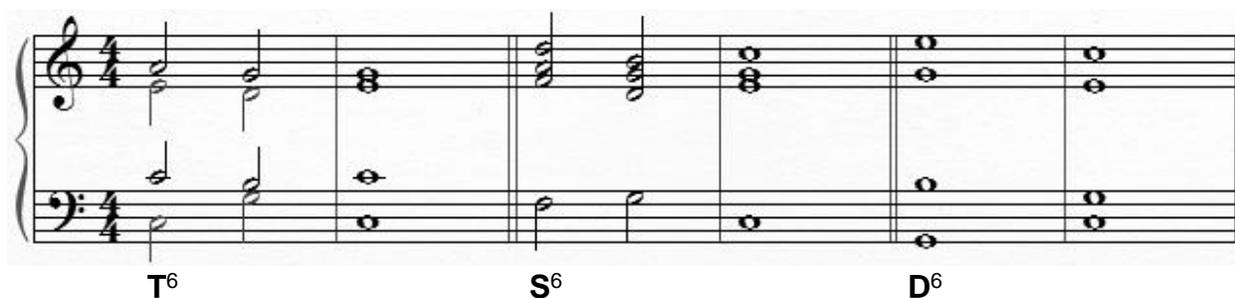


Figura 4: eliminação da resolução das sextas de apojetura na análise dos acordes de sexta (idem).

O autor refere-se a esses acordes, mesmo quando não há a resolução da apojetura de sexta, como “acordes de sexta-apojetura”, afirmando:

Os acordes de sexta-apojetura não devem ser confundidos com os acordes de primeira inversão; pois estas são consonâncias, cuja terça se encontra no baixo, e aqueles são pseudo-dissonâncias – a quinta da tríade está sendo substituída pela sexta! - cujo baixo é a própria fundamental, e, portanto, têm função diferente (KOELLREUTER, 1980, p. 19).

Koellreuter introduz, portanto, como importante etapa metodológica rumo a um afastamento da harmonia tradicional, uma alteração no paradigma da análise harmônica. Ao tomar como ponto de partida o conceito de pseudo-dissonância, introduz um fator de ambiguidade no sistema de análise tradicional. Agora, em certos

casos, a fundamental do acorde será identificada com a nota do baixo, mesmo com a presença da sexta numa voz superior (sem a concomitância da quinta do acorde). Pode-se antever nessa sua concepção de análise dos acordes de sexta, uma abertura para certa dissolução dos limites de individualidade dos acordes, tendência a ser reafirmada pela segunda lei tonal.

Kostka e Payne identificam três situações práticas de formação de acordes na primeira inversão: o arpejamento de um acorde no baixo; acordes de primeira inversão como substituição dos acordes em estado fundamental; e acordes de sexta paralelos. Quanto aos acordes de sexta enquanto formação vertical de substituição dos acordes com fundamental no baixo, entre as razões principais para esse uso, Kostka e Payne destacam a função de “amenizar a importância dos acordes do V e do I graus que não servem como metas do movimento harmônico”. Além disso, propiciam ao baixo um contorno mais melódico. Cabe mencionar aqui uma observação que os autores fazem a respeito do emprego do acorde do vi grau na primeira inversão – a formação que Koellreuter apresenta como exemplo de *sexta-apojatura*. De acordo com Kostka e Payne (2000, p. 127),

Uma primeira inversão que não deve substituir livremente o estado fundamental é o vi6. Uma boa regra para ser lembrada é que o V em estado fundamental não deve ser seguido por vi6. A razão disso pode ser compreendida quando se toca o exemplo 8-6, comparando o efeito das progressões V – vi e V – vi6. O V – vi soa bem – um bom exemplo de progressão deceptiva – mas o vi6 soa como um erro.

Dó: I IV V vi ii6 V vi6

Figura 5: exemplo 8 – 6 (idem).

Ao afirmar que a substituição do acorde do VI grau pela sua primeira inversão deve ser feita com restrições, os autores parecem afirmar algo que enfraquece a identidade entre esse grau e sua primeira inversão. Pode-se concluir, do que dizem os autores, que nem sempre o acorde do VI grau será legitimamente representado pela sua primeira inversão, e o caso notório citado pelos autores para ilustrar isso é a cadência de engano. Trata-se de uma afirmação que parece corroborar a visão da harmonia funcional. Por outro lado, é possível que Kostka e Payne afirmem isso somente em decorrência do efeito gerado pelo caminho melódico do baixo e não pelo valor harmônico do acorde ter seu valor alterado (ou, sua fundamental deslocada) pelo uso da inversão. O exemplo em questão mostra que, se por um lado o VI6 não se encaixa como representante do VI na cadência de engano, tampouco é satisfatório como acorde de resolução (isto é, como representante da tônica) para uma cadência autêntica. Assim, não parece ser claro em que medida a observação de Kostka e Payne sobre o acorde de sexta do VI grau (na análise tradicional) corroboraria a visão de Koellreuter.

Piston, no capítulo dedicado aos acordes de primeira inversão (acordes de sexta) faz a seguinte consideração a respeito do acorde do II grau (também citado por Koellreuter como acorde de sexta-apojatura):

A tríade da supertônica na primeira inversão é muito comum em cadências, onde precede e introduz o efeito da dominante. É de sensação fortemente subdominante, já que a subdominante é a nota do baixo e é normalmente dobrada (PISTON, 1987, p. 72).

Piston mantém a identificação do II grau como fundamental desse acorde e não menciona a ideia de apojatura de sexta, mas identifica seu efeito com o da subdominante. Sua explanação sobre a primeira inversão do III e VI graus também se aproxima do ponto de vista defendido por Koellreuter sobre os acordes de sexta. Sobre o III6, o autor afirma (1987, p. 73):

O III6 não costuma ser um acorde independente; é um bom exemplo do tipo de acorde ocasionado pelo deslocamento temporário de uma ou mais notas de algum outro acorde, neste caso quase sempre a dominante. Por esta razão, é considerado harmonicamente mais fraco do que a primeira inversão dos graus tonais e deve ser empregado criteriosamente.

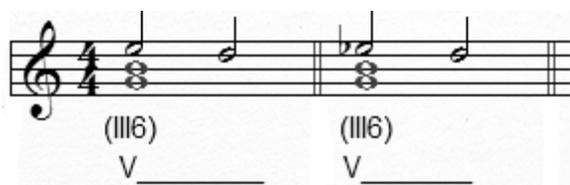


Figura 6: dupla interpretação do acorde de sexta do III grau em Dó maior (PISTON,1987, p. 73).

Piston apresenta um exemplo do repertório em que o III6 substitui a dominante, sem que haja a resolução da sexta sobre a quinta. Cabe ressaltar que na linguagem harmônica do exemplo em questão, a ambiguidade ou indefinição tonal é muitas vezes um elemento desejado:

Figura 5: Wagner, *Die Walküre*, ato II, cena 1. Emprego do acorde de sexta do iii grau como substituto da dominante (IBIDEM, p. 74).

O acorde do vi grau na primeira inversão é descrito por Piston nos mesmos termos (ibidem, p. 77):

O acorde VI6 é semelhante ao III6 na sua incapacidade de se manter como um acorde independente. É quase sempre o acorde da tônica, com o sexto grau como uma nota melódica resolvendo descendentemente à quinta.

Piston menciona uma situação em que o acorde deve ser analisado propriamente como um VI: “Exceções comuns para isso são encontradas em progressões escalares de acordes de sexta sucessivos” (idem). Em nenhuma situação, Piston aponta para a necessidade de revisão ou alteração na convenção de análise harmônica.

CONCLUSÃO

A partir das definições dadas por Koellreuter e Brisolla na *primeira lei tonal*, destacam-se alguns aspectos da noção de função harmônica: a existência de três harmonias principais as quais definem o sistema tonal; a importância das relações de quinta entre os acordes, as quais determinam as harmonias principais, e a atenuação da individualidade dos demais acordes do campo harmônico, uma vez que os define como subordinados às três *funções* principais. O que se afirma na primeira lei tonal é, portanto, uma preponderância absoluta dessas três funções principais, que termina por dissolver a identidade individual dos demais acordes do campo harmônico, fato a ser reforçado pela “segunda lei tonal”. Assim, os termos tônica, dominante e subdominante deixam de nomear somente graus dentro do campo harmônico para se referirem a um conceito harmônico que parece transcender a estrutura dos acordes enquanto formações individuais, identificadas pelos graus da escala a que correspondem suas fundamentais. Destacam-se nesse processo a distinção entre *dissonância real* e *dissonância falsa* e a subsequente análise de acordes de primeira inversão como formações que se dão com base em falsas dissonâncias de sexta. A partir da atribuição

de uma importância principal de três acordes do campo harmônico tonal e passando pela afirmação de que parte dos acordes normalmente vistos como inversões são na realidade acordes que contam com a presença de falsas dissonâncias, Koellreuter desestabiliza o sistema de análise e cifragem tradicional, com vistas à introdução de um novo método de análise harmônica.

Os autores “tradicionais” consultados nesta pesquisa fazem considerações a respeito da funcionalidade dos acordes e também atribuem importância central aos graus I, IV e V. Discorrem sobre as funções dos acordes, por vezes com pontos de vista que encostam na harmonia funcional. Contudo, não eliminam a identidade individual dos acordes formados sobre os demais graus e não descartam o sistema tradicional de identificação das fundamentais dos acordes por numerais romanos. Ao invés disso, utilizam-se de um sistema de análise cuja preocupação básica é a identificação da fundamental do acorde, considerando o paradigma da formação triádica por terça e quinta em relação à fundamental. Desse modo, mantêm uma distinção entre as dimensões da análise gráfica, voltada meramente à identificação dos acordes, e da análise funcional, em que o teórico discorre sobre o comportamento musical dos acordes. Nesse caso, o comportamento – ou *função* – dos acordes, pode ser abordado como dimensão musical a ser apreciada a partir do exercício de análise musical, e não estar encerrada, de maneira completa, na cifragem em si. E nesse sentido, pode-se dizer que manuais de língua inglesa como os consultados no presente trabalho, apresentam particular vocação para discorrer acerca do comportamento prático dos acordes, ainda que contando com o sistema tradicional de análise.

Foi possível constatar, portanto, que é possível diferenciar o conceito de função presente nos manuais “tradicionais” do que é apresentado por Koellreuter e Brisolla. Em Koellreuter/Brisolla, a noção de função substitui o status ontológico dos acordes enquanto formações harmônicas individuais, para introduzir na análise harmônica um conceito que identifica, na própria formação dos acordes principais, do campo harmônico, um princípio dinâmico, o qual se estende aos demais graus. Isto é, o *ser* dos acordes é mesclado ao seu *fazer*. Neste sentido, a harmonia funcional contribui para que haja uma dissolução da percepção da autonomia ontológica dos acordes,

enquanto estruturas triádicas com formação baseada no paradigma de quinta e terça. Nesse processo, Koellreuter enfatiza e dilata pontos de ambiguidade na teoria harmônica, possivelmente com vistas a uma vertente de repertório em que tal ambiguidade seja um elemento estético preponderante.

REFERÊNCIAS

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

CARVALHO, Any Raquel. **Contraponto tonal e fuga: manual prático**. Porto Alegre: Novak Multimedia, 2002.

CORRÊA, A. F. **Estruturações harmônicas pós-tonais**. São Paulo: editora Unesp, 2006.

HINDEMITH, P. **Armonia tradicional**. Buenos Aires: Ricordi, 1949.

KATER, Carlos. **Hans Joachim Koellreuter e o Música Viva: movimentos em direção à modernidade**. Belo Horizonte: Mimeo, 1991.

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

KOSTKA, Stefan e PAYNE, Dorothy. **Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth Century Music**. McGraw-Hill, 2000.

PISTON, Walter. **Harmony**. Nova Iorque: W.W. Norton and company, 1987.

PROUT, Ebenezer. **Harmony its theory and practice**. Londres: Augener LTD, 1903.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música** – Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.

SALZER, Felix; SCHACHTER, Carl. **Counterpoint in Composition**. Nova Iorque: Columbia, 1989.

Recebido em: 15 de outubro de 2014

Aprovado em: 10 de dezembro de 2014