

Ambiguidade:

Uma palavra-chave na trajetória da teoria tonal¹

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas²

Universidade do Estado de Santa Catarina | Brasil

Resumo: A partir do estudo de Janna Saslaw e dialogando com outros comentaristas, o artigo propõe uma revisão da noção de ambiguidade no domínio da tonalidade harmônica. Para tanto, em perspectiva transepocal, são referenciados entendimentos de teóricos europeus (tais como Rameau, Rousseau, Kirnberger Vogler, Weber, Sechter, Richter, Hauptmann, Riemann, Schenker, Schoenberg) e de autores da *jazz theory* (Greene, Groove e Dobbins). Notando que a noção ressoa em outras áreas (estética, filosofia, literatura, poesia, retórica etc.), conclui-se que, entre o apogeu e o declínio, a tese dos múltiplos significados fomentou fantasias criativas e teóricas que afetam nossas interpretações crítico-valorativas da música tonal.

Palavras-chave: Teoria e análise musical; Harmonia tonal; Múltiplos significados.

¹*Ambiguity: A keyword in the path of tonal theory*. Submetido em: 13/02/2019. Aprovado em: 17/06/2019.

² Professor nos cursos de graduação e pós-graduação em Música na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Possui mestrado (UNESP, 1995) e doutorado (UNICAMP, 2010) no campo da teoria e análise da música popular. É membro dos grupos de pesquisa Música, Cultura e Sociedade - MUSICS (UDESC) e Música Popular: história, produção e linguagem (UNICAMP). Sua atuação docente, pesquisas e publicações se desenvolvem nos campos da teoria e análise musical, música popular e harmonia tonal. Atualmente desenvolve o projeto de pesquisa “A teoria anda só? Questões de história e reexame analítico em repertório tonal”. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0215-616X>. E-mail: sergio.freitas@udesc.br

Abstract: Based on the study by Janna Saslaw and on debates with other commentators, the aim of the current article is to revisit the concept of ambiguity in the harmonic tonality scope by adopting a trans-epochal perspective based on European theorists such as Rameau, Rousseau, Kirnberger, Vogler, Weber, Sechter, Richter, Hauptmann, Riemann, Schenker and Schoenberg, as well as on jazz theory authors such as Greene, Groove and Dobbins. By taking into consideration that the investigated concept echoes on other fields such as Aesthetics, Philosophy, Literature, Poetry, Rhetoric, among others, it is possible concluding that the theory of multiple meanings - from its apogee to its decline - has fostered theoretical and artistic fantasies that affected the critical-evaluative interpretation of the tonal repertoire.

Keywords: Musical theory and analysis; Tonal harmony; Multiple meanings.

* * *

No romance “Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo”, publicado por Thomas Mann em 1947, há uma passagem em que o personagem Adrian ainda jovem, sozinho e “diante de um pequeno harmônio”, observa:

Um acorde como este – opinou – não tem em si nenhuma tonalidade. [...] Da relação depende tudo. E se quiseres dar um nome mais adequado a ela, chama-a “ambiguidade”! [...]. Sabes o que acho? – perguntou. – Que a Música é a ambiguidade organizada como sistema. Pega este ou aquele tom [altura, nota]. Podés entendê-lo assim, ou também assado, [...] e, se fores hábil, conseguirás aproveitar à vontade o duplo sentido (MANN, 2000: 70-71).

Nessa observação encontram-se noções que pedem atenção quando lidamos com a teoria da harmonia tonal. São noções que remetem à transição da fase moderna para a fase contemporânea da disciplina e que, guardando como podem as suas histórias, se deixam notar em argumentos que ressoam ao nosso redor. Uma dessas noções, insinuando interdependências e comparações, transparece na expressão: “da relação depende tudo”. A outra, implicando conjuntos organizados que permitem operações dedutivas, é a noção de sistema.³ E, entrelaçada às anteriores, destaca-se a noção de *Mehrdeutigkeit*, termo recorrente na teoria austro-germânica do século XIX e que se traduz na sugestão de dubiedade – “chama-a

³ Sobre as palavras-chaves “relação” e “sistema” na trajetória da teoria tonal, cf. Freitas (2018).

ambiguidade” – e engenho: “se fores hábil conseguirás aproveitar à vontade o duplo sentido”.⁴

Em setores da ciência, da pedagogia, da moral ou outros que prezam pela univalência e clareza, a ambiguidade pode ser vista como erro de expressão, uma impropriedade ou um mal feito. Mas em setores da retórica e da arte, pelo valor da pluralidade de significados, a ambiguidade pode ser positivamente apreciada. Esse valor, destaca Ceia (2009), se nota na crítica poético-literária que, observando correlações entre essa e outras figuras de linguagem (tais como “ambivalência, anfibolia, anfibologia, asteísmo, *double entendre* e equívoco”), define ambiguidade como a “ocorrência de mais do que um sentido em palavras, frases, proposições ou textos”, considerando-a como “a primeira virtude da poesia [...]. A ambiguidade é então a origem da eficácia poética”.

Algo dessa eficácia impactou a teoria e a crítica da harmonia austro-germânica do século XIX e, naquele cenário, *Mehrdeutigkeit* designou a condição que se instala quando uma entidade sonora (no sentido restrito de altura definida: nota, intervalo, escala, arpejo, acorde, área tonal etc.) possibilita duas ou mais interpretações abstratas. Ou seja, *Mehrdeutigkeit* é uma riqueza – conforme o aforismo de Jorge Luis Borges (2007: 42): “a ambiguidade é uma riqueza” – que surge quando a invariância específica de determinado som musical dá ocasião a associações de ideias que, por sua vez, resultam em soluções que ressoam diversas.⁵

A noção recebe alguns rótulos mais ou menos assemelhados: múltiplos significados, dupla função, dupla interpretação, reinterpretação, multivocidade, plurisignificância etc.⁶ Assim, nas várias línguas em que a teoria é escrita e praticada, e mesmo tacitamente, o princípio da ambiguidade tonal consolidou-se e, agora, mostra-se como um dos indicadores dos deslocamentos que marcam as épocas. No trajeto aqui delineado – cujo ponto de partida é o trabalho realizado pela musicóloga estadunidense Janna Saslaw em *Gottfried Weber and the concept of Mehrdeutigkeit* –, observa-se a referida movimentação que coliga as fases moderna e contemporânea da disciplina. Na primeira, amadurecem as teses dos séculos XVII e XVIII que hoje conservadas, grosso modo, são lembradas como tradicionais e incluem tanto as práticas teóricas do

⁴ Thomas Mann emprega o termo *Zweideutigkeit* e não *Mehrdeutigkeit*. Contudo, conforme Berndt e Kammer (2009: 78), ambos os termos denotam duplicidade de sentido, ambiguidade, ambivalência ou anfibologia.

⁵ Sobre estudos que, em diferentes perspectivas, abordam a temática da ambiguidade em música, cf. Agawu (1994).

⁶ Considerando conotações pejorativas associadas ao termo ambiguidade, Saslaw (1992: 33-36) justifica a opção por *Multiple Meaning*, expressão empregada também por Schoenberg. Em traduções brasileiras encontramos: “multiplicidade de significados”, “significados múltiplos”, “múltiplos significados” e “ambiguidade” (SCHOENBERG, 1991: 154; 2004: 65; 2001: 229 e 534). Dudeque emprega *Multiple Meaning* (2005: 80-81) e “ambiguidade tonal” (2003: 52).

basso continuo quanto o *basse fondamentale* de Rameau. Na segunda, convivendo com tais tradições, dá-se o ciclo que, desde os pré-românticos, pôs em evidência o fato de que “os tons da escala são comparáveis a atores representando ora este, ora aquele papel” como sugeriu Schopenhauer (1974: 87) já em 1819. Nessa fase, firmam-se argumentos que a *Stufentheorie* (teoria dos graus) e a *Funktionstheorie* (teoria funcional) procuraram expor. Ideias autotéticas que nos convenceram (ou quase) que “uma tríade sozinha é totalmente indefinida quanto ao seu significado harmônico” (SCHOENBERG, 2004: 17).

Assim, *Mehrdeutigkeit* é daquelas noções que surgem aos poucos com a contribuição de muitos. Trata-se de uma abstração que, associada a outros fatores e circunstâncias, se firmou como uma verdade de fundo, uma propriedade intrínseca que se confunde com a própria noção de tonalidade harmônica e se reafirma como aquilo que não é preciso dizer. Trata-se de um traço imprescindível ao tonal – uma “consequência automática” (SASLAW e WALSH, 1996: 214) –, posto que, sem os múltiplos significados, o conjunto de alturas autorizadas que dispomos (as 12 notas da oitava) perderia muito de sua versatilidade. Então, como observa Adrian “aos quatorze anos” (MANN, 2000: 69), a ambiguidade tonal toma parte do entendimento de que, na arte da harmonia, aquilo que conta não se acha propriamente no em si, e sim no entre si: o valor artístico se expressa entre os sons e não exatamente nos sons. Portanto, a harmonia não reside exclusivamente nas qualidades dos acordes, e sim na mente do sujeito sensível que, artisticamente aculturado, aprecia relações entre sons.

Sobre a trajetória da noção: marcos na teoria europeia

A plurisignificância se fez prenunciar nas querelas da França iluminista. Lá, na fase embrionária dessa poética do *double entendre*, uma relação harmônica que se sobressai é justamente a do *double-emploi*, conforme a descrição elaborada por Rameau entre 1722 e 1760. Como se sabe, Rameau propôs o termo *sous-dominante* para o conjunto das formas cordais resultantes da combinação das quatro notas que se agrupam em torno dos graus $\hat{4}$ ou $\hat{2}$ da tonalidade maior ou menor (notas Fá ou Ré nas tonalidades de Dó-maior ou Dó-menor). E convencido de que, circunstancialmente, o feixe de quatro notas (Ré-Fá-Lá(b)-Dó) pode se apoiar em dois diferentes baixos fundamentais (Ré e Fá), valorizou a ambiguidade como uma potencialidade inerente à categoria da subdominante. Para explicar essa relação oscilante, Rameau desenvolveu a razão do *double-emploi* e encontrou representação analítica para tal duplicidade através da

indicação, no pentagrama do *basse fondamentale*, das duas fundamentais que podem governar tal conjunto. Desse modo, o feixe Ré-Fá-Lá(♭)-Dó mostra duas direcionalidades funcionais: como efeito de uma progressão de quinta descendente (Dó-Fá), o *basse fondamentale* é Fá (IV⁶), mas como ponto de partida nesse tipo de progressão (Ré-Sol) o baixo é Ré (II^m⁷). A figura associada a tal duplicidade é o *accord de sixte ajoutée*, por vezes lembrado como “o acorde de Rameau” em deferência ao *musicien philosophe* que evidenciou tal recurso artístico.⁷ Rapidamente, o *philosophe musicien* Rousseau polemiza o *double-emploi* contribuindo, inevitavelmente, para a sua popularização:

Duplo emprego é o nome dado pelo senhor Rameau para as duas diferentes maneiras que podemos considerar e tratar o acorde de subdominante [...] Em realidade, estes dois acordes possuem exatamente as mesmas notas, se cifram igual, se empregam sobre as mesmas cordas do tom [as notas sobre os graus $\hat{2}$, $\hat{4}$, $\hat{6}$, $\hat{1}$], de maneira que não se pode discernir o que quis empregar o autor sem a ajuda do acorde que vem depois que o salva [resolve a dissonância] e que é diferente em um ou outro caso (ROUSSEAU, 2007: 189).⁸

Atualmente, esse discernimento relacional pode parecer modesto. Mas na trajetória da teoria formal, essa localização da capacidade que um mesmo grupo de notas possui de expressar dois distintos baixos fundamentais, fomentou debates, escolhas e atitudes que, pouco a pouco, nos fizeram defender que a função harmônica não é uma matéria ou elemento extenso que se define por si mesmo. Ou, com David Hume (apud ECO, 2004: 247), filosofar que, assim como “a beleza não é uma qualidade das próprias coisas, existe apenas no espírito”, a função tonal é uma instância mental e flexível. Numa publicação de 1757 encontramos registro de outro famoso *double entendre*: aquele que ocorre entre a sexta aumentada (#6) e a sétima menor (♭7). Trata-se do *Fondamental, musique moderne* escrito por D’Alembert para o sétimo volume da “*Encyclopédie...*”. Conforme Saslaw (1992: 42), tomando partido de Rousseau, D’Alembert discorda da interpretação de Rameau – publicada na *Carte générale de la basse fondamentale* de 1731 – segundo a qual, no acorde de #6, a nota que está no baixo não é um *basse fondamentale*.⁹ Com isso, D’Alembert questiona também o uso do termo *sixte superflue* para um intervalo idêntico ao de sétima menor. Sobre o acorde Fa-La-Si-Ré#, o enciclopedista escreve:

Em várias ocasiões produz um efeito muito bom, e é usado, sobretudo, pelos italianos. É o chamado “*accord de sixte superflue*” ou de “*sixte italienne*”. É composto por uma terça maior, uma quarta *superflue* [aumentada] ou trítone e de uma terça maior, formando o tipo Fa-La-Si-

⁷ Sobre o *double-emploi*, cf. Christensen (1993: 195-199), Freitas (2010: 41-49) e Lester (2006: 768).

⁸ As traduções foram realizadas pelo autor do artigo, salvo onde está referenciado o tradutor.

⁹ Sobre a *Carte générale...*, cf. Christensen (1993: 52-54), Damschroder (2008: 167-168) e Freitas (2010: 472-474).

Ré#. Este não é propriamente um acorde de sexta, pois entre Fá e Ré# existe na verdade uma sétima [menor], mas o recurso foi assim chamado distinguindo tal sexta pelo epíteto *superflue*. [...] O certo é que devemos olhar este acorde [Fa-La-Si-Ré#] com um acorde em estado fundamental: e o Sr. Rousseau, no verbete *accord*, tem total razão de agrupar este acorde com os acordes em estado fundamental (D’ALEMBERT, 1751: 57).

Percebendo que os sucessos da teoria francesa “encontraram solo fértil na Germânia” (MORENO, 2004: 128), autores que revisam a ambiguidade tonal em perspectiva histórica apontam que, com efeito, contando com a gradual hegemonização do temperamento igual, tal noção se expandiu e alcançou inegável notoriedade no imaginário teuto-vienense.¹⁰

Saslaw observa que o registro escrito do vocábulo *Mehrdeutigkeit*, como termo técnico musical, se destaca nas últimas décadas do século XVIII em diversas publicações de Georg Joseph Vogler,¹¹ músico-teórico alemão que emprega a noção na descrição de raciocínios e processos que, ainda hoje, damos como verdades primárias da harmonia:

Quão facilmente podemos chegar, através do múltiplo significado do acorde D#-F-A-C [enarmonizado] como E \flat -F-A-C, de A menor para B \flat maior ou menor? [Fig. 1a]. Do acorde G#-B \flat -D-F como A \flat -B \flat -D-F, de D menor para E \flat maior ou menor? [Fig. 1b]. Do acorde C#-E \flat -G-B \flat como D \flat -E \flat -G-B \flat de G menor para A \flat menor ou maior? [Fig. 1c] (VOGLER apud SASLAW, 1992: 57).

The figure consists of three musical examples, labeled a), b), and c), each titled "Mehrdeutigkeit". Each example shows a short melodic line in the treble clef and a corresponding figured bass line in the bass clef. Below the bass line, chord symbols and figured bass notations are provided to illustrate the ambiguity.

- Example a):** The treble clef has notes E, B, F, A. The bass clef has notes E, B, F, A. Chord symbols: E, B7/D#, E, F/Eb, Bbm/Db. Figured bass: Am: V (V/V) V Bbm: V Im.
- Example b):** The treble clef has notes D, E, A, B. The bass clef has notes D, E, A, B. Chord symbols: Dm/A, E7(b9)/G#, A, Bb/Ab, Ebm/Gb. Figured bass: Dm: V4 (V/V) V Ebm: V Im.
- Example c):** The treble clef has notes C, E, G, B. The bass clef has notes C, E, G, B. Chord symbols: Gm/D, A7(b9)/C#, D, Eb/Db, Abm/Cb. Figured bass: Gm: V4 (V/V) V Abm: V Im.

Fig. 1 – Múltiplo significado por reinterpretação enarmônica, conforme Vogler, *Summe der Harmonik*, 1780.

C é o primeiro grau em C maior, ou o terceiro em A menor; D é o segundo em C maior, ou o quarto em A menor; E é o terceiro grau em C maior, ou o quinto em A menor [etc.]. C é o terceiro grau em A menor; C é o quarto de G; C é o quinto de F; C é o sexto de E; C é o sétimo de D (VOGLER apud SASLAW, 1992: 52).

¹⁰ A colocação baseia-se em Damschroder (2008: 155-161), Grave e Grave (1988: 34-40), Moreno (2004: 128-167) e Wason (1995: 14-15).

¹¹ Sobre Vogler, cf. Bernstein (2006: 779-788), Damschroder, (2008: 282-285), Grave e Grave (1988) e Lester (1996: 208-209).

Para produzir as digressões mais distantes, é preciso buscar os benefícios que o acorde diminuto fornece. Deste modo G[#]-B-D-F pode afigurar-se ao ouvido como A_b-B-D-F, G[#]-B-D-E[#], A_b-C_b-D-F. São as mesmas teclas no órgão e, com isso, G^o pode ser o sétimo grau em A menor; B^o pode ser o sétimo grau em C menor; E^o pode ser o sétimo grau em F[#] menor; e D^o pode ser o sétimo grau em E_b menor (VOGLER apud SASLAW, 1992: 70).

[A nota] G[#] é a terça maior de E, quinto grau de A maior; G[#] é a terça maior de E, quinto grau de A menor; G[#] é a terça maior de E, segundo grau [V de V] de D menor; G[#] é a quinta aumentada de C, terceiro grau de A menor [...] G[#] é o sétimo grau diatônico de A maior; [...] G[#] é a quarta aumentada de D maior [etc.] (VOGLER apud SASLAW, 1992: 70).

A situação na qual determinado acorde pode ser movido para o domínio de outras tonalidades, com várias interpretações, é chamada Múltiplo Significado. Uma vez enganado pelas digressões [*Ausweichungen*] fundadas em tais situações sem saber a causa [da confusão], qualquer um que busque conhecimento admitirá o quão necessário é essa noção. Tendo de fato, com esse conhecimento, o coração do ouvinte em suas mãos, reconhecerá a incontestável utilidade do Múltiplo Significado ao ver-se capaz de remodelar esse coração conforme sua vontade através de surpresas e enganações (VOGLER apud SASLAW e WALSH, 1996: 217).

No *Handbuch zur Harmonielehre* que publicou em 1802, o Abbé Vogler assim define essa “ferramenta composicional empregada para conduzir o ouvinte por territórios inexplorados” (SASLAW e WALSH, 1996: 217):

Múltiplo Significado (*Mehrdeutigkeit*): Assim como ocorre na retórica, também na linguagem da música casos se apresentam de tal maneira que vários significados podem ser atribuídos para uma única ideia. A doutrina do Múltiplo Significado determina de uma vez por todas, todos os casos possíveis em que harmonias iguais batem no ouvido como se fossem diferentes, ou que harmonias diferentes batem no ouvido como se fossem iguais (VOGLER apud SASLAW, 1992: 72).

A definição vem ilustrada pelo quadro *Mehrdeutigkeit*, parcialmente reproduzido na Fig. 2 a partir do estudo de Chapman (2008: 112). Nessa ilustração, os numerais romanos indicam o significado múltiplo de cada acorde, assim, temos que: na letra A, o acorde de C é I de Dó-maior; III de Lá-menor; IV de Sol-maior etc. Na letra B, o acorde de Am é I de Lá-menor; II de Sol-maior; III de Fá-maior etc. Na letra C, algumas ambiguidades da téttrade meio diminuta Si-Ré-Fá-Lá são demonstradas. Na letra D, apresentam-se as pluralidades enarmônicas do acorde diminuto. A letra E mostra ambivalências entre tétrades que Vogler cifra como “IV[#]” e “V7”, assim, no caso “1)” temos Ré[#]-Fá-Lá-Dó como “IV[#]” que prepara o V de Lá-menor, enquanto que Mi_b-Fá-Lá-Dó atua como V7 de Si_b-maior. E nos próximos casos, letra E de “2)” a “12)”, as ambiguidades enarmônicas são também desafiadoras.¹²

¹² As cifras alfanuméricas introduzidas na Fig. 2 não aparecem no quadro de Vogler.

Ambigüidade tonal [*Mehrdeutigkeit*]

A Múltiplos significados da tríade de Dó maior

B Múltiplos significados da tríade de Lá menor

C Múltiplos significados da tríade meio-diminuta

D Múltiplos significados da tríade diminuta

A I III IV V VI VII
 C G C | C E7/B Am | C D7/A G | C F | C B7 Em | C C#° Dm | C C#° Dm | C C#° Dm

B I II III IV V
 Am E Am | Am D7/A G | Am C7/G F | Am F#7/A# B | Am A7 Dm

C VII IV#
 C B° C | C B° C | Am F#m/B F | Am F#m/B F | E7 Am

D VII# VII# VII# VII# VII# VII# VII#
 C B° C | C B° C | Am F#m/B F | Am F#m/B F | E7 Am

Boixo fundamental

Fig. 2 – Quadro VII do *Handbuch zur Harmonielehre* de Vogler, 1802.

E. Ambiguidades entre IV# e V7

Mehrdentigkeit

1) 2) 3) 4) 5) 6)

Am B7/D# E F7/Eb Bb/D Dm E7/G# A Bb/Ab Eb/G Gm A7/C# D Eb/D# Ab/C Cm D7/F# G Ab/Gb Db/F Fm G7/B C Db/Cb Gbm/BBb Bbm C7/E F F#E B/D#

IV# IV# IV# IV# IV# IV#

Baixo fundamental 7b V V V V V

7) 8) 9) 10) 11) 12)

Ebm F7/A Bb B/A F7/C# Em F7/A B C7/Bb F/A Bm C#7/E# F# G7/F G7/E F#m G#7/B# C# D7/C G7/B C#m D#7/F# G#m A#7/C# D# E7/D A7/C#

IV# IV# IV# IV# IV# IV#

7b V V V V V V

Fig. 2 – (continuação)

Anteriormente, em 1778, Vogler publicou um suplemento ao *Tonwissenschaft und Tonsezkunst* de 1776. Nesse suplemento encontra-se uma pauta com “dez cadências” (Fig. 3), que é comentada por Damschroder (2008: 6) e Grave e Grave (1988: 23-24). Nessa pauta, os últimos dois compassos mostram semicadências de tipo “IV V” e “II V” e nelas, os acordes pré-dominantes (IV e II) recebem uma sensível auxiliar (a nota Ré#). Segundo Vogler: um “IV” (Fá-Lá-Ré#) e um “II” (Fá-Lá-Si-Ré#) que prenunciam o V (Mi-Sol#-Si) na tonalidade de Lá-menor.¹³

The image shows a musical score titled "Dez Cadências" (Ten Cadences) by Vogler (1778). It consists of ten measures, numbered 1) to 10). The notation is in treble and bass clefs. Below the notes, Roman numerals indicate the chords: V I, IV I, I V, 7 5, 7 5, #, 7#, 3#, 3#, 7 5 3# 3#. A line at the bottom is labeled "Baixo fundamental".

Fig. 3 – O emolduramento #6 para 8 em semicadências no modo menor, conforme Vogler, 1778.

Essa compreensão da função intensificadora da #6 sobre os graus IV e II no modo menor importa para a apreciação do complexo de ambiguidades elaborado por Vogler logo adiante, na *Table XXVII* do mesmo suplemento (redesenhada com intervenções e traduções aproximadas na Fig. 4). Com Damschroder (2008: 169-170), Saslaw (1992: 62-69) e as indicações de Vogler, compreende-se que os numerais romanos especificam a fundamental de quatro acordes cadenciais: “V” é o dominante de tonalidades maiores ou menores. Dentro das zonas delimitadas pelos três diminutos (a partir do triângulo ao centro da Fig. 4), “VII” é a téttrade diminuta sobre a sensível das tonalidades menores; fora dessas zonas localiza-se o “VII” das tonalidades maiores. O “IV” (assinalado por Saslaw como “[#]IV”, em virtude da cromatização ascendente de sua fundamental) corresponde ao acorde de #6 alemã que antecede o V em tonalidades menores. Novamente, nas zonas governadas pelos três diminutos, o “II” corresponde ao acorde de #6 francesa que antecede o V em tons menores; fora dessas zonas encontra-se o “II” das tonalidades maiores. Assim, lendo a fatia destacada pela clave de sol, temos que: as notas Sol-Si-Ré-Fá configuram um “V” que prepara o I grau de Dó maior ou menor. No pentagrama abaixo, a troca de Sol por Sol# transforma a téttrade em “VII” (Sol#-Si-Ré-Fá) que, assim, prepara o I grau de Lá-menor. Descendo outro pentagrama e cromatizando outra nota – Si para Si_b – encontra-se a téttrade assinalada como “IV”, um acorde de #6 alemã (Si_b-Ré-Fá Sol#) implicando progressão para o V de Ré-menor. E a última mutação (Fá para Mi) produz um “II”, um acorde de #6 francesa (Si_b-Ré-Mi-Sol#) que também prenuncia o V de Ré-menor.

¹³ Sobre esse entendimento, cf. Freitas (2010: 648-650).

Nesse diagrama (Fig. 4), o procedimento para estudo daquilo que Adrian Leverkühn percebeu como “a natureza do equívoco enarmônico” (MANN, 2000: 71), é basicamente o seguinte: a partir de um acorde escolhido, movimentos acima ou abaixo podem ser realizados dentro de uma mesma fatia. Ou também lateralmente, para a direita ou para a esquerda, em movimentos que ultrapassam as barras de compasso. A movimentação prossegue até que alguma cadência seja desejada. Nesse ponto, se estivermos sobre II ou sobre IV o movimento se dirige para V gerando semicadência; e se estivermos sobre V ou sobre VII vamos para I numa cadência perfeita. Nota-se ainda que, a cada movimento adjacente três notas se conservam, enquanto que a quarta nota sofre deslocamento de semitom (ascendente ou descendente). A razão é técnica, mas também é potencialmente artística, pois a cada cromatização podemos experimentar ambiguidades que incidem sobre o foco cadencial.

Com esforços como os de Vogler nota-se que um dos avanços associados à doutrina dos múltiplos significados foi o desenvolvimento de um dispositivo capaz de precisar a localização de um acorde. Digamos: considerando que determinado acorde pertence ao campo de diferentes tonalidades, descrever as qualidades empíricas desse acorde (o gesto tátil, a disposição das vozes, as distâncias intervalares e inversões) não basta para exprimir qual é o seu substrato relacional. E como sabemos, a solução encontrada por esses teóricos austro-germânicos (Vogler, Weber, Sechter, Mayrberger etc.) redundou na racionalização escalonada com numerais romanos (I, II, III etc.).¹⁴ Os graus foram, então, fruto e semente, decorrência e causa. Não vieram para assinalar as mesmas razões das cifras do baixo contínuo que, de resto, mostram-se eficientes até hoje. Mas, somando-se aos recursos vigentes (notação em partitura, números do contraponto, instruções do baixo cifrado, localização do baixo fundamental e demais contribuições da teoria de Rameau, proficiência artística etc.), a cifragem por graus procurou atender outro anseio: o de um grafismo comparativo, capaz de indicar interdependências acórdicas que, até então, a representação analítica não pudera alcançar com nitidez e objetividade. Anos depois, no *Harmonielehre* de 1906, Schenker procurou apontar o cerne idealista desse dispositivo:

Justamente por sua natureza superior e abstrata, o grau é o símbolo da teoria harmônica. Esta tem como missão instruir ao discípulo da arte sobre esses poderes abstratos que correspondem em parte a natureza e em parte a nossa necessidade de associação de ideias. [...]. Assim, a harmonia é uma abstração, que conduz a mais secreta psicologia da música (SCHENKER, 1990: 225).

Nesse ínterim – digamos, entre Vogler e Schenker –, consolidam-se também os argumentos e cifras

¹⁴ Cf. Lester (2006: 774), Saslaw (1992: 27-32) e Kopp (2002: 40-45).

da *Funktionstheorie* (tais como: T, Tr, S, Sr, D etc.). Propostas por Riemann em finais do século XIX, tais cifras podem ser vistas, até certo ponto, como resultantes da confluência entre o legado dos séculos XVII e XVIII e os êxitos da racionalização por graus ao longo do século XIX. Assim, as cifras funcionais já nasceram maduras, grafando aquilo que os sistemas anteriores não descrevem, procuraram atender a representação de mais uma instância, outra camada ainda mais impalpável e subjetiva: a categorizante “função”. Com o desenvolvimento de tais operadores, as interpretações de um mesmo som em diferentes tons se expandiram sobremaneira agitando o meio teórico musical europeu. E foi nesse cenário que os acordes anfibológicos – dentre os quais, os acordes “diminutos” e de “sexta aumentada” – se destacaram, ganhando novos usos e descrições.

Entre 1776 e 1779, Johann Philipp Kirnberger já escrevia que o diminuto pode fazer vir ao espírito “quatro diferentes fundamentais sem sofrer mudança em sua natureza, pela razão da especial propriedade que consiste em três terças menores uma acima da outra [...] Cada uma dessas quatro fundamentais é a dominante de uma tônica específica” (KIRNBERGER apud SASLAW, 1992: 82). E entre 1782 e 1793, discutindo “permutações enarmônicas” como meio de “digressão para tons remotos”, conforme Saslaw (1992: 82-84), Heinrich Christoph Koch reiterava que: “a sétima menor Fá-Mi \flat , [...] possui tamanho idêntico ao intervalo de sexta aumentada Fá-Ré \sharp ”, mas, por conta de uma “reinterpretação mental específica”, o primeiro intervalo nos leva para um lugar, enquanto que o segundo nos faz resolver em outra direção.

No *Traité d'harmonie* que publicou em 1802, Charles-Simon Catel reafirma: “o acorde de sétima diminuta é aquele que produz com mais naturalidade o gênero enarmônico, uma vez que pode se apresentar sob quatro aspectos diferentes sem qualquer mudança perceptível em sua entonação” (CATEL apud SASLAW, 1992: 99). Em *A new theory of musical harmony* que publicou em 1806, August Kollmann falava em termos das “diferentes qualidades” de um mesmo som, reforçando que, “no acorde diminuto” – um emblema mor da ambiguidade tonal – “as mesmas notas podem ser tratadas conforme quatro fundamentais diferentes” (KOLLMANN apud SASLAW, 1992: 85). E no *Cours complet d'harmonie et de composition* que publicou entre 1803 e 1805, Jérôme-Joseph de Momigny também não pôde resistir aos encantos do diminuto:

Supondo que alguém está em Lá-menor, tem sob os dedos um acorde de sétima diminuta Sol \sharp -Si-Ré-Fá, e quer passar para Dó-menor. O que fazer? Teria que chamar Sol \sharp de Lá \flat [...] e nessas condições, com Si-Ré-Fá-Lá \flat , ou Lá \flat -Si-Ré-Fá sob os dedos, simplesmente convencer o ouvido tocando um acorde de tônica de Dó-menor (MOMIGNY apud SASLAW, 1992: 85).

Há um acorde distinto do de sétima de dominante cujo uso é muito frequente para a modulação. Este acorde é o de *sétima diminuta* que, para efetuar determinadas modulações, deve preferir-se ao de sétima de dominante. Por suas condições especiais é mais doce ao ouvido e, além disso encadeia com mais eficácia duas tonalidades distantes. [...] A facilidade com que se podem efetuar por meio do acorde de *sétima diminuta* toda espécie de modulações, resulta de seu caráter enarmônico. [...] se tomarmos os três acordes diminutos [...] cada um deles, por meio da troca enarmônica, pode tomar parte de quatro tonalidades, servindo para modular para as doze tonalidades menores, e em muitos casos, para as doze tonalidades maiores (RICHTER, 1922: 129-130).¹⁵

Direta ou indiretamente, os cálculos citados até aqui correlacionam-se ao tratado que, nessa primeira metade do século XIX, é apontado como o *locus classicus* da ambiguidade tonal: o *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht* (Ensaio de uma teoria sistemática da composição musical para autoinstrução) publicado em três volumes entre 1817 e 1821 por Jacob Gottfried Weber.¹⁶ Saslaw reproduz a primeira definição de *Mehrdeutigkeit* que aparece no “*Versuch...*” de Weber:

Múltiplo Significado: é como chamamos a possibilidade de explicar uma coisa [*entidade*] em mais de uma maneira, ou a qualidade de uma coisa, de modo que [tal *coisa* ou *qualidade*] possa ser considerada por vezes como isto e, por vezes, como aquilo. Cada nota [tecla] possui Múltiplos Significados, pode significar por vezes Fá#, por vezes Sol; por vezes Ré#, por vezes Mi; por vezes Ré*, por vezes Fá; e, cada nota, pode aparecer e ser empregada por vezes com um ou, por vezes, com outro caráter e relacionamento (WEBER apud SASLAW, 1992: 94).

Ou seja, “o fenômeno sonoro Dó# ou Ré, é invariante, mas os nomes e relações com outras alturas variam. [...] nenhuma altura pode ser rotulada [...] sem que seja observada sua relação com outras alturas” (SASLAW e WALSH, 1996: 218-219). Expandindo a noção, Weber vai empregá-la na interpretação de praticamente todos os assuntos composicionais (ambiguidades se observam nas notas, nos sistemas de afinação, na acentuação rítmica, nos intervalos, arpejos, distância das notas do acorde em relação ao baixo, omissão de notas do acorde, alteração de acordes, notas estranhas, modulação etc.). Pois em todos esses assuntos, “algum elemento se conserva invariante, enquanto seu contexto e/ou interpretação se modifica” (SASLAW e WALSH, 1996: 219). Com isso, Weber salienta nos múltiplos significados a singular propriedade que descreve como uma “eficiente maneira de suavizar e aplanar muitas progressões antes incômodas, especialmente as digressivas” (WEBER apud SASLAW e WALSH, 1996: 222); “uma fértil, inestimável fonte de riqueza [...], de fácil conversão [reinterpretação] harmônica e de efetiva variedade”

¹⁵ Tais menções aos sucessos do acorde diminuto, que atravessam o século XIX, adensam a compreensão do gradual processo de desvalorização dessa figura de harmonia fortemente associada ao tema da ambiguidade. Sobre a depreciação do diminuto, vale entrecruzar os comentários de Schoenberg (2001: 52, 343-347), Adorno (2004: 36-38) e Thomas Mann (2000: 337-338).

¹⁶ Sobre o impacto de Weber na teoria da harmonia do século XIX, cf. Bernstein (2006: 782-788).

(WEBER apud SASLAW, 1992: 352). Lendo Weber, notamos que máximas de aproximadamente 200 anos seguem ressoando ao nosso redor: “Tal diferença [entre #6 e ♭7] existe, até certo ponto, só no nome, pois um intervalo soa como o outro” (WEBER apud SASLAW, 1992: 98). “Uma primeira aumentada, no que diz respeito ao número de teclas, é idêntica a uma segunda menor, assim, temos novamente um múltiplo significado” (WEBER apud SASLAW, 1992: 110).

Uma harmonia em que uma ou várias notas-do-acorde foram omitidas sempre adquire Múltiplo Significado [...] p. ex., na diáde A-C [...] as duas notas podem representar os graus de escala 1 e 3, 3 e 5, ou 5 e 7 [e podem pertencer aos “sete tipos cordais básicos” de Weber, i.e., tríades maior, menor e diminuta e tétrades maior com sétima menor, menor com sétima, meio diminuta e maior com sétima maior] (WEBER apud SASLAW e WALSH, 1996: 220).

De acordo com nosso sistema tonal-temperado, todas as notas desse acorde [diminuto] estão igualmente distantes uma da outra [...]. Assim esses acordes podem ser vistos de quatro diferentes pontos de vista dependendo de como as notas são nomeadas (WEBER apud SASLAW e WALSH, 1996: 220).

Todo acorde com esses membros [3m+3m+3M] possui significados múltiplos em si mesmo. Podemos considerar o acorde [constituído pelas notas Si-Ré-Fá-Lá] igualmente bem localizado como o estado fundamental da tétrade de Si meio-diminuto ou como [primeira inversão] do acorde de Sol dominante (WEBER apud SASLAW, 1992: 129).

Moreno (2004: 139) e Saslaw (1992: 151-160) comentam os sete “inventários cromáticos completos” que Weber elaborou para demonstrar os ambíguos lugares, ou posições, que os diferentes tipos de acordes assumem nos tons maiores e menores. A Fig. 6 reproduz apenas o primeiro, *Sitz der barten Dreiklänge* – literalmente “lugar” (assento, posicionamento, residência, domicílio ou endereço) “da tríade maior” – a partir do segundo volume do *Versuch...* (WEBER, 1824: 46). O estudo deste quadro mostra ambiguidades como: a tríade de C é I grau em Dó-maior, IV em Sol-maior; V em Fá-maior e em Fá-menor e ♭VI em Mi-menor. A tríade de D♭ é I grau em Ré♭-maior, IV em Lá♭-maior; V em Sol♭-maior e em Sol♭-menor e ♭VI em Fá-menor. E assim, cromaticamente, por diante.

Moreno (2004: 141-142) observa que, filosoficamente, Weber defende que o múltiplo significado na harmonia é “algo que existe de fato”, uma vez que tal significância não é algo que se encontra propriamente no objeto sonoro, mas sim na relação que tal objeto estabelece com o sujeito que, intelectualmente, o apreende. Ou seja, numa estância está a “tecla” (nota, intervalo, acorde) tal como é (algo que pode ser manuseado e objetivamente descrito). Mas, em outra instância – e essa sim expressa o “essencial da questão”,

a chamada “coisa em si” que realmente importa como “o verdadeiro objeto do conhecimento” da harmonia – está a sua “função”, o seu “significado”, i.e., a representação supra-material que o “sujeito do conhecimento”, o “eu pensante”, ou “a mente que tem a capacidade de conhecer” faz desse som musical. Então, continua Moreno (2004: 142), com a “*Mehrdeutigkeit der Harmonie* [...]”, Gottfried Weber sanciona um tipo de *noumenon* harmônico”.

Sitz der harten Dreiklänge.
Lugar da tríade maior

		D \flat	E \flat	F \flat	F	G \flat	A \flat	B $\flat\flat$	B \flat	C \flat				
		C	C \sharp	D	D \sharp	E	E \sharp	F \sharp	G	G \sharp	A	A \sharp	B	
		C	Des	D	Dis	E	Es	F	Fes	G	Gis	A	As	
		C	Es	D	Dis	E	Es	F	Fes	G	Gis	A	As	
		C	Es	D	Dis	E	Es	F	Fes	G	Gis	A	As	
na tonalidade maior de	In Dur	C	I	IV	.	V	.	.	.	
	Ces, H	IV	.	V	I	
	B	.	.	.	IV	.	V	I	
	A	.	.	IV	.	V	I	.	
	As, Gis	.	IV	.	V	I	.	
	G	IV	.	V	I	.	
	Ges, Fis	.	V	I	.	.	IV	
	F	V	I	.	.	IV	
	Fes, E	I	.	.	IV	
	Es	.	.	.	I	IV	.	.	V	
	D	.	.	.	I	IV	.	.	V	
	Des, Cis	.	I	IV	.	.	V	
	na tonalidade menor de	In Moll	c	V	.	VI	.
		h	V	.	VI	.
b, ais		V	.	VI	.	
a		V	.	VI	.	
as, gis		V	.	VI	.	
g		V	.	VI	.	
fis		V	.	VI	.	
f		V	.	VI	.	
e		VI	.	.	V	
es, dis		VI	.	.	V	
d	VI	.	.	V		
cis	VI	.	.	V		

onde:
es = \flat
is = \sharp
H = Si natural
B = Si bemol
Mol = menor
Dur = maior

Fig. 6 - Ambiguidades da tríade maior, conforme medições de Weber, 1824.

Como se sabe, o termo *nômeno* – em contraposição ao termo *fenômeno* – foi introduzido por Kant para indicar o objeto do conhecimento intelectual puro: a coisa em si. Conforme Abbagnano (1982: 687), na dissertação de 1770, Kant escreve: “o objeto da sensibilidade é o sensível [o *phaenomenon*, no caso o som

musical que tocamos/ouvimos], o que nada contém que não possa ser conhecido pela inteligência é o inteligível [o *noumenon*, no caso a função ou o significado a ser conhecido pela inteligência]”. Vale dizer: em sua essência (nômeno) o som musical é ambíguo, não depende só dele, contudo pode ser “percebido como”, i.e, pode ser “julgado” pelo sujeito como isto ou aquilo. Contando com tal interpretação crítica (esforço empreendido pelo intelecto que forma conceito), o inacessível nômeno se deixa perceber como algo controlável. Em suma, a proposição fulcral da ambiguidade tonal é: a harmonia só pode ser efetivamente ou verdadeiramente apreendida pela razão e não pelos sentidos. Com Weber amadurece, então, a ideia de que a dimensão física do acorde, suas notas e medidas intervalares, i.e., sua *res extensa*, aquilo que, com Descartes e Rameau, “costumamos considerar como o fundamento de todas as outras propriedades, e que parece constituir a sua íntima verdade, é em si mesma nada mais do que fenômeno” (ABBAGNANO, 1982: 140). Ou seja, a constituição (corpo, matéria, proporção, medida) do acorde nada mais é do que um demonstrativo factual dos seus múltiplos significados. Em certa medida, como em Kant, para quem a coisa em si, o *noumenon*, não pode ser objeto de conhecimento estritamente científico, o conceito de *Mehrdeutigkeit* em Weber já mostra a nova direção que a teoria da harmonia vai tomando. Em oposição ao ideário anterior, a tonalidade harmônica da geração romântica não pôde mais ser medida como ciência físico matemática, senão como uma produção da cultura humana sobre a natureza. Por tal contribuição, a doutrina dos múltiplos significados de Weber é percebida como um marco no processo de franca ascendência do pensamento harmônico funcional contemporâneo.

Tal doutrina, contudo, sofreu objeções. No *Die Natur der Harmonik* que publicou também no decisivo ano de 1853, o alemão Moritz Hauptmann nota algo daquilo que Moreno (2004: 136) chamou de “as (im)possibilidades do conceito de *Mehrdeutigkeit* de Weber”. Esse conceito diz respeito a uma propriedade externa, pré-musical, uma possibilidade técnica, sistêmica, um estímulo poético-criativo. Mas, numa obra de arte (no sentido restrito de composição tonal inviolável e fixa em partitura), toda ambiguidade sofre imediata redução. Vejamos: como mostra a Fig. 6, potencialmente, a ambiguidade de uma tríade maior reside no fato de que tal harmonia pode figurar como I, IV, V, \flat VI, \flat III, \flat II ou \flat VII, sugerindo múltiplas tonalidades ou áreas tonais. Contudo, frente a uma ocorrência em partitura, a escolha já está dada e tal tríade maior, assentada em determinado função, já não expressa tanta ambiguidade assim.¹⁷ Vale dizer que a

¹⁷ Ou como sintetizou Agawu (1994: 107): “Embora a ambiguidade possa existir como um fenômeno abstrato, ela não existe em situações musicais concretas” (While ambiguity may exist as an abstract phenomenon, it does not exist in concrete musical situations).

doutrina da ambiguidade harmônica mostra suas totais propriedades nas rotinas de composição, arranjo, harmonização ou de aprendizagem harmônico-tonal em geral. Mas no âmbito das capacidades frutivas e crítico-interpretativas, tal razão de pluralidade se restringe. Sendo assim,

A estrutura orgânica [...] do acorde de sétima diminuta [Si-Ré-Fá-Lá \flat], não é susceptível de incerteza na significação de suas notas. [...] sua natureza peculiar é categoricamente expressa. Naturalmente não se pode falar aqui da assim chamada multiplicidade enarmônica dos significados. Nesse acorde, ou mesmo em suas transposições como Ré-Fá-Lá \flat -Si, Fá-Lá \flat -Si-Ré Ou Lá \flat -Si-Ré-Fá o intervalo de segunda [Lá \flat -Si] não dá ocasião para uma confusão de sentido, pois [...] a relação melódica entre estas duas notas de maneira nenhuma pode ser estabelecida fora da escala [Dó-menor harmônica] (HAUPTMANN, 1888: 104-105).

Hauptmann reitera a premissa que nos ensinou a pensar que, como diz Adrian, “da relação depende tudo”. E com isso, também nessa etapa de atualização da teoria harmônica:

O significado de uma nota não pode ser expresso até que essa nota soe com outra em um intervalo. O significado de um intervalo não pode ser conhecido até que soe juntamente com outro intervalo em um acorde. O significado de um acorde não pode ser determinado em si, até ser colocado entre outros acordes em uma tonalidade. [...] o conhecimento objetivo de uma tonalidade é o que determina o significado de um acorde, o acorde determina o significado de um intervalo, e o significado do intervalo determina o de uma nota (HAUPTMANN, 1888: 104-105).

A plurissignificância para Hauptmann é, então, uma espécie de contrassenso à razão organicista. Ambiguidade (imprecisão, obscuridade, paradoxalidade, falta de lógica etc.) é sinal de desrazão, algo prejudicial ao ideal de estrutura orgânica da arte. Incertezas não pertencem ao que é naturalmente bem constituído. Diz o teórico: o “exame e a análise de uma dissonância dada” é algo que, “para cada caso determinado”, pode ser “estabelecido com perfeita clareza”. E, além disso, “seria impossível estabelecer uma fórmula geral” que não seja mecânica e arbitrária, pois a “multiplicidade é infinita” e nenhum “exame mental” seria capaz de esgotar “a riqueza e os possíveis desdobramentos” do chamado “significado múltiplo”. A diferenciação entre o organismo e suas funções é crucial para a argumentação: “do conhecimento da estrutura do corpo e das funções dos músculos podemos explicar cada movimento dos membros individuais”, assim não é o caso de tentar fixar uma “fórmula do movimento” que explique a inesgotável possibilidade de “ações” que um corpo e seus membros podem desempenhar. O significado múltiplo tenta abarcar um todo, mas “o todo é reconstituído apenas através da coordenação de suas partes. Porque, assim como a vida de um membro está em todo o corpo, assim também a vida de todo o corpo

está em cada um de seus membros” (HAUPTMANN, 1888: 132-133).

Percebe-se aqui que, em teses como as de Hauptmann ressoa uma conhecida distinção romântica que se faz notar também em outros teóricos: aquela entre a “forma mecânica” e a “forma orgânica”, a primeira percebida como artificiosa, arbitrária e intelectual, e a segunda como um impulso criativo que afeta simultaneamente a percepção e a intelecção. Tal distinção ganhou repercussão contando com formulações de poetas influentes como Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e August Wilhelm von Schlegel (1767-1845). “É Goethe quem adota a ‘analogia do organismo’ para diferenciar a obra de arte de um ‘mero exercício de técnica ou a expansão da sensibilidade’” (WELLEK apud SANTIAGO, 2003: 18). E para Schlegel,

A forma é mecânica quando se faz predeterminada sobre algum material através de uma força externa, como um mero acréscimo acidental sem referência a seu caráter. [...]. Por outro lado, a forma orgânica é inata; se desenrola a partir de dentro e alcança sua determinação em simultâneo com o mais pleno desenvolvimento da semente [...] A forma é igual à vida. A natureza, o primeiro artista genial, inesgotável em suas diversas capacidades, é igualmente inesgotável em formas [...] nas belas artes, assim como nos domínios da natureza – o artista supremo – todas as formas genuínas são orgânicas (SCHLEGEL apud MEYER, 2000: 291).¹⁸

Mesmo sofrendo desvalorização, apontado como puro exercício de técnica, os múltiplos significados continuaram fazendo discípulos mundo afora. Atenta aos usos do termo *Mehrdeutigkeiten* na cena teórica pós-Weber, Saslaw (1992: 354-399) mapeia desdobramentos da doutrina na obra de teóricos como o alemão Johann Christian Friedrich Schneider (1786-1853); o belga François-Joseph Fétis (1784-1871); o tcheco Václav Horák (1800-1871) autor de um *Über die Mehrdeutigkeit der Akkorde* (Sobre os múltiplos significados dos acordes) publicado em 1846; o alemão Karl Weitzmann (1808-1880); o austríaco Ferdinand Laurencin (1819-1890); o alemão Franz Magnus Böhme (1827-1898); e o alemão-estadunidense Bernhard Ziehn (1845-1912) que emprega o termo *plurisignificance* (WASON, 1995: 150). Com essa relação de notáveis, chega-se aos nomes de Riemann, Schenker e Schoenberg.

Conforme Saslaw (1992: 399-401), fiel a Hauptmann, Riemann raramente emprega o termo *Mehrdeutigkeit*, prefere termos como *Umdeutung* (“reinterpretação” ou “conversão” de significado) ou *Klangvertretung* (“representação sonora”) que apontam menos para as propriedades físicas dos sons musicais e mais para operações mentais que fazemos com eles.

¹⁸ Sobre organicismo e teoria da harmonia, cf. Freitas (2012).

Em seu *Harmonielehre*, Schenker fala em “multivocidade” ou “plurivalência” dos intervalos, ou seja, dos “dois, três, quatro, cinco, seis ou sete significados possíveis a um mesmo intervalo” (SCHENKER, 1990: 190-191). E defende que essa “multivocidade” (aquilo que pode ser designado de várias maneiras, representado de muitas formas, e que associa vários sentidos) germinal dos intervalos é “a fonte genuína da modulação”, pois:

Os multívocos abrem passagem para várias tonalidades, o artista tira proveito dessa propriedade para gerar, em um ponto determinado, certo estado suspensivo e certa imprecisão. A situação sonora resulta então tão indeterminada que a tonalidade se torna conjuntural e não pode se definir com certeza. [...] O mecanismo da plurivalência ou mudança de significado [*Umdentung*, reinterpretação, releitura] é o procedimento que empurra mais rapidamente para adiante o conteúdo sonoro da obra (SCHENKER, 1990: 199-200).

Adiante, comentando a “significação modulatória das tríades”, Schenker (1990: 262-264) localiza capacidades “bivalentes”, “trivalentes” ou “hexavalentes” sugerindo “ao principiante”, como exercício “muito instrutivo”, formar “todas as tríades possíveis sobre cada nota e investigar seu significado modulatório”. Ilustrando o raciocínio, Schenker finaliza seu §97 com o quadro reproduzido na Fig. 7.¹⁹

	a)	b)	c)	d)
	G	Gm	G°	G(#5)
hexavalência decorrente da mistura dos modos	a tríade maior é trivalente	a tríade menor é trivalente		
	sol maior I	fã maior II	láb maior VII	mi maior III
	ré maior IV	mib maior III		menor III
	dó maior V	sib maior VI		
a tríade maior é trivalente	a tríade menor é trivalente			
mi menor III	sol menor I	fã menor II	si maior VI	
si menor VI	ré menor IV		menor VI	
lá menor VII	dó menor V			
			a tríade diminuta é unívoca	a tríade aumentada é bivalente

Fig. 7 – A múltipla significação diatônica das tríades, a partir de Schenker (1990: 263).

¹⁹ A Fig. 7 ilustra uma multivocidade limitada triádica e diatônica. Contudo, mais adiante, Schenker investiga plurivalências entre tetrades e harmonias cromáticas. Por exemplo, nos §146 a 154, discorrendo sobre o que é conhecido “nos livros convencionais” como “acorde de sexta aumentada”, Schenker (1990: 394-405) explica as características híbridas do acorde “Sol-Si-Ré,-Fá” como resultantes da “mistura” de um “V7 de Dó-maior” com um “IIIm^{7(b5)} de Fá-menor”. E no §180, cuida do obrigatório tema das “quatro confusões enarmônicas (*enharmonischen Verwechslungen*)” do acorde de sétima diminuta: acorde que “se recomenda como meio modulatório de funcionamento rápido e seguro” (SCHENKER, 1990: 470).

Se, para Schenker, essas e outras capacidades multivalentes vigorizam a tonalidade, para Schoenberg, conforme Dudeque (2005: 82-84), os múltiplos significados dos “acordes errantes” já são um “passo definitivo” em direção às “fronteiras da tonalidade”.²⁰ Esses acordes errantes são, basicamente, os mesmos que desde os tempos de Vogler são apontados como os campeões da plurisignificância: o “acorde de sétima diminuta pertence, ao menos, a oito tonalidades ou regiões”; “cada tríade aumentada pertence [...] a seis tonalidades ou regiões”²¹. “Por meio da alteração enarmônica em sua notação” os acordes de sexta aumentada “podem se tornar acordes de Dominante com sétima, e vice-versa” (SCHOENBERG, 2004: 65). Incluem-se aqui também as ecléticas vagâncias do acorde que “é conhecido por todos como ‘acorde de Tristão’” e que “pode originar-se de todas as partes” (SCHOENBERG 2001: 367). E ampliando esse grupo de acordes simétricos – que, em virtude da equidistância de suas notas, tornam ambígua sua funcionalização –,²² Schoenberg (2004: 67-68) acrescenta o acorde de sexta napolitana: um assimétrico acorde perfeito que, entretanto, se faz “errante” justamente por sua aparência, demasiadamente comum, de “primeira inversão de uma tríade maior”.

Vale notar que a ambiguidade tonal também repercutiu em áreas correlatas. Em torno de 1911 – enquanto Schoenberg publicava seu *Harmonielehre* –, Max Weber faz alusão ao conceito em seu “Os fundamentos racionais e sociológicos da música”. Em duas passagens desse ensaio, literalmente, o termo *Mehrdeutigkeit* se destaca e, na edição brasileira, foi vertido como “ambiguidade harmônica” e “polissignificação harmônica” (WEBER, 1995: 60 e 132). Falando das “possibilidades de modulação [...] positivamente novas e mais fecundas” decorrentes do temperamento igual, Max Weber define *Mehrdeutigkeit* como:

A reinterpretação [*Umdeutung*] de um acorde ou som presente em uma relação de acorde, por meio da qual este acorde ou som é visto como participando de uma outra relação de acorde. [...] Para a mudança enarmônica na música de acordes, o principal suporte foi naturalmente o acorde de sétima diminuta (p.ex., F \sharp -Lá-Dó-Mi \flat), próprio da escala harmônica sobre a sétima de tonalidades menores (no caso, Sol-menor), com resoluções em oito tonalidades de acordo com a interpretação enarmônica de seus intervalos (WEBER, 1995: 132-133).

²⁰ Cf. Schoenberg (2001: 343-380).

²¹ Tais comentários (SCHOENBERG, 2001: 538-542) inserem-se nos debates acerca da *Neudeutsche Schule* (cf. HARRISON, 1994: 229-230). Nesses debates destaca-se Carl Weitzmann que, procurando lançar as bases sistêmicas dessa nova escola alemã, entre 1853 e 1864, publica três monografias (cf. DAMSCHRODER, 2008: 284-285). A primeira delas, sobre a tríade aumentada, é comentada por Oliveira e Videira (2015) e Saslaw (1992: 369-373).

²² Cf. Dudeque (2005: 82) e Meyer (2000: 407).

Comentando o valor das obscuridades e indefinições como fatores de emoção e significação, Meyer (2001:190) observa: “naturalmente, uma sucessão harmônica firme, claramente articulada, não tem necessariamente por que ser uma aspiração máxima. As sucessões vagas e ambíguas [...] podem desempenhar um papel contributivo na criação de tensões, incertezas e expectativas” (MEYER, 2001: 190). E, retomando o viés da harmonia como processo psíquico, reitera que a “ambiguidade é um estado da mente do ouvinte”, que depende da “experiência estilística desse ouvinte” e pode funcionar como um importante “mecanismo estético afetivo”, pois

Dá lugar a tensões particularmente fortes e a poderosas expectativas, já que a mente, ao buscar sempre a certeza e o controle que acompanha a capacidade de prever e predizer, evita e detesta tais estados duvidosos e confusos, e espera a clarificação subsequente [...] o significado não ambíguo do conjunto pode ser produzido pela ambiguidade da parte (MEYER, 2001: 68-69).

Nesse percurso – digamos: do *double-emploi* de Rameau até as *roving harmonies* de Schoenberg –, repensando os múltiplos significados, os autores da teoria europeia deixam pistas de suas posturas interpretativas. Basicamente, todos concordam que sim, ambíguos, os “acordes errantes criam novas rotas e novas maneiras de viajar” (SCHOENBERG apud DUDEQUE, 2005: 81-82). Para alguns, tais errâncias são próprias ao patrimônio tonal, pois tomam parte das reafirmações que atualizam a clássica doutrina da “harmonia dos opostos”. Consequentemente, ambiguidade e inequívocidade, obscuridade e clareza, contradição e informação não são fatores que se excluem, mas sim polaridades que pertencem ao mesmo domínio: são “antagonismos necessários”, “oposições por meio das quais a tonalidade será expressa” (SCHOENBERG, 2004: 410). Contudo, outros não pensam assim e defendem que tais errâncias são traços de uma indubitável mudança. Nesse viés, até mesmo um acorde como Ré-Fá[#]-Lá^b-Dó será racionalizado como um “derivado de um dos tetracordes da escala de tons inteiros, e claro, não se trata de uma formação característica da tonalidade triádica”, mas sim de um emblema “ilustrativo de um processo que, de fato, leva a harmonias atonais” (FORTE apud DUDEQUE, 2005: 81). Ou seja: a complexidade opositora, simétrica e plurissignificante, pode denotar superação do tonal.

Plurisignificância e *jazz theory*

Afastando-nos da teoria europeia, mas não muito, no Novo Mundo é possível notar que, sem conservar vínculos formais com o percurso até aqui delineado, sem se apegar ao termo “múltiplos

significados”, propondo outros termos ou sem fixar termos específicos, a ambiguidade tonal encontrou solo fértil também na *jazz theory*. E nesse campo, tornou-se um operador com reconhecida capacidade de fomentar práticas de performance, arranjo, composição, improvisação e, também, de subsidiar atividades de ensino, análise e crítica. Assim sendo, convém amostrar formulações de alguns *jazz music theorists*.

Estudando a “química dos acordes”, Greene usa a expressão “acordes sinônimos” para “acordes com nomes diferentes, mas que possuem as mesmas notas e podem ser empregados uns nos lugares dos outros”. A Fig. 8 mostra cinco casos de uma ampla coleção de “acordes sinônimos” elaborada por Greene (1971: 16). Partindo de um operador simples – condensado na sugestão “note a similaridade entre” – Greene sistematiza um versátil estoque de harmonias ambíguas.

	7M	9	11	13	#9] múltiplos significados das mesmas notas
	#5	7M	9	#11	1	
	#11	6	1	3	b7	
	3	5	b7	9	b13	
	1	b3	b5	b7	3	
	6	1	b3	5	b9	

note a similaridade entre:

(#11,#5) 6 Cm^{(7M)6/9} 9/11 Am7^(b5) F¹³ B7^(b9,#9)

mib lídio aumentado dó menor melódica lá lócrio 9 fá lídio b7 si superlócrio [si alterado]

Fig. 8 – “Acordes sinônimos”, a partir de Greene (1971: 16).

Dissertando sobre o viés jazzístico dos múltiplos significados no Brasil, Pacheco Júnior (2009) opta por “pluralidade” e remete o termo às formulações do *pianist and jazz theorist* Dick Grove:

A pluralidade significa uma função múltipla. Significa [...] que qualquer relação harmônica ou melódica pode ser pensada de maneira dupla. [...] A nota Dó pode ser pensada como $\hat{1}$ na escala de Dó-maior, como $\hat{7}$ na escala de Ré \flat -maior, como $\hat{6}$ na escala de Mi \flat -maior [etc.] [...] Um Em7 [Mi-Sol-Si-Ré] pode ser pensado como as notas 3, 5, 7, 9 de um C7M. [...] Um F7M [Fá-Lá-Do-Mi] pode ser pensado como as notas 3, 5, 7, 9 de um Dm7. [...] O acorde VII $m^{(b5)}$ pode ser pensado como um V7 $^{(9)}$ incompleto ou como IIm 6 (GROVE, 1985: 149-153).

Esse “pode ser pensado como” articulado por Grove implica raciocínios que, combinando estruturas invariantes e reinterpretções, são úteis nas tarefas de decifração e reconhecimento de expressões (ou dicas

práticas) que transitam em práticas teóricas da música popular.²³ Tais técnicas mnemônicas, empregadas tanto em soluções harmônicas quanto melódicas, são transmitidas por meio de fórmulas como as que podemos experimentar a partir das quatro possibilidades elencadas na Fig. 9. Vertida em texto, esse tipo de raciocinação pode ser lida assim: dado um grau lídio (F7M), uma téttrade maior com sétima maior localizada uma 5ª justa acima (C7M) “pode ser pensada como” as notas 5, 7M, 9 e #11 do grau dado (F7M). E assim por diante. Em suma, tais tétrades (C7M, Em7, Am7 e Bm7^(b5)) são estruturas fixas que nossos dedos conhecem e nossos ouvidos reconhecem. Contudo, quando combinadas com o grau dado (F7M), adquirem novas capacidades expressivas.

	com o acorde: F7M	1 3 5 7M 9 #11 6] interpretação das notas em relação ao grau do momento
fórmulas concisas:	uma téttrade maior com 7 maior 5ª acima — C7M	6 1 3 5 7M 9] interpretação das notas nas tétrades de origem
	uma téttrade menor 2ª menor abaixo — Em7	11 1 b3 5 b7	
	uma téttrade menor 3ª maior acima — Am7	1 b3 5 b7 9 11	
	téttrade meio-diminuta a distância de trítano — Bm7^(b5)	b5 b7 11 1 b3	

Fig. 9 – Fórmulas concisas para a combinação de tétrades em grau lídio.²⁴

²³ No registro não formal, encontramos expressões como: A 3ª de um m7^(b5) “pode ser pensada como” a fundamental de um m6. A 6ª de um m6 pode ser pensada como fundamental de um m7^(b5). A 3ª de um m7 pode ser pensada como a fundamental de um M6. A #11ª de um V7 pode ser pensada como fundamental de um “SubV7”. A 5ª de um “SubV7” pode ser pensada como fundamental de um m6 etc. Expressões assim são dadas como “práticas”, pois permitem que uma única digitação possa ser empregada sobre diferentes acordes e progressões. Assim, tais expressões favorecem a improvisação em presteza, espontaneidade e complexidade, qualidades que, conseqüentemente, agregam valor em determinados domínios da música popular.

²⁴ Cf. a “exemplificação” elaborada por Herrlein (2013: 259) para o tópico *harmonic plurality*.

a partir das 4 notas

acordes e cifras de Dobbins: **C7M^(#5)** **Am^{(7M)9}** **F#m7^{(b5)9,11}**

alguns dos "múltiplos significados" possíveis:

<p>1 3 #5 7M</p> <p>C: I7M (<i>lídio #5</i>)</p> <p>Am: bIII (<i>lídio #5</i>)</p> <p>A: bIII7M (<i>lídio #5</i>)</p> <p>G: IV7M (<i>lídio #5</i>)</p> <p>D: bVII7M (<i>lídio #5</i>)</p> <p>3 5 7M 9</p> <p>C: VIm (<i>menor melódica</i>)</p> <p>Am: Im (<i>menor melódica</i>)</p> <p>G: IIm (<i>menor melódica</i>)</p> <p>E: IVm (<i>menor melódica</i>)</p> <p>Em: IVm (<i>menor melódica</i>)</p>	<p>9 3 5 7M</p> <p>Am: Im (<i>menor melódica</i>)</p> <p>C: VIIm (<i>menor melódica</i>)</p> <p>G: IIm (<i>menor melódica</i>)</p> <p>E: IVm (<i>menor melódica</i>)</p> <p>Em: IVm (<i>menor melódica</i>)</p> <p>13 b7 9 #4</p> <p>C: (V/V) (<i>mixolídio #4</i>)</p>	<p>9 11 b5 b7</p> <p>C: #IVm7^(b5) (<i>lócrio 9</i>)</p> <p>#4 13 b7 9</p> <p>C: (V/V) (<i>mixolídio #4</i>)</p>
<p>1 3 #5 7M</p> <p>E: bVI7M (6° modo de "Mi maior harmônica")</p>	<p>9 3 5 7M</p> <p>E: IVm (4° modo de "Mi maior harmônica")</p>	<p>9 11 b5 b7</p> <p>E: IIm7^(b5) (2° modo da "Mi maior harmônica")</p>

d) **D7^{(#11)13,9}**

e) **C7M**
E^(#5)

f) **Fm^{(7M)11}**

g) **Ab^(#5,#9)**

<p>9 #4 13 b7</p> <p>Db: SubV (<i>lídio b7</i>)</p> <p>C: (SubV/bII) (<i>lídio b7</i>)</p> <p>C: (V/V) (<i>mixolídio #4</i>)</p> <p>1 3 5 b13</p> <p>C: (V/VIIm) (<i>mixolídio b13</i>)</p> <p>A: V7 (<i>mixolídio b13</i>)</p>	<p>3 #5 7M 1</p> <p>C: I7M (<i>lídio #5</i>)</p> <p>G: IV7M (<i>lídio #5</i>)</p> <p>A: bIII7M (<i>lídio #5</i>)</p> <p>5 7M 9 3</p> <p>G: IIm (<i>menor melódica</i>)</p> <p>Am: Im (<i>menor melódica</i>)</p> <p>1 3 5 b13</p> <p>C: (V/VIIm) (<i>mixolídio b13</i>)</p> <p>A: V7 (<i>mixolídio b13</i>)</p>	<p>b3 #11 5 7M</p> <p>C: IVm (4° modo de "Dó maior harmônica")</p>	<p>1 #9 3 b13</p> <p>Db: V7^{alt} (<i>alterada</i>)</p> <p>C: (V7^{alt}/bII) (<i>alterada</i>)</p>
<p>1 3 5 b13</p> <p>Am: V7 (<i>mixolídio b9, b13</i>)</p> <p>A: V7 (<i>mixolídio b9, b13</i>)</p>	<p>1 3 5 b13</p> <p>Am: V7 (<i>mixolídio b9, b13</i>)</p> <p>A: V7 (<i>mixolídio b9, b13</i>)</p>		
	<p>3 #5 7M 1</p> <p>E: bVI7M (6° modo de "Mi maior harmônica")</p>		

Fig. 10 - Pluralidades das notas Dó-Mi-Sol#-Si, a partir de Dobbins (1994: 60).

Procurando abreviar os comentários acerca da ambiguidade tonal em setores da música popular nas últimas décadas do século XX, a Fig. 10 reproduz algumas correlações harmônicas elencadas pelo *pianist and jazz theorist* Bill Dobbins através da “exploração” de outro grupo de quatro notas: Dó-Mi-Sol#-Si. Abaixo das cifras de Dobbins (1994: 60-61) estão mapeadas algumas pluralidades possíveis. Trata-se de uma esquematização consideravelmente extensa e complexa que nos convida aos nossos instrumentos e repertórios para que possamos experimentar e avaliar as eficácias técnicas e sonoras aqui sugeridas.

Conclusão

Como pode acontecer com outros vocábulos, no âmbito técnico musical, o termo ambiguidade não assegura pronta e suficiente compreensão. Ora o termo se enche de sentidos e ora, despercebido, se esvazia no uso corriqueiro. Nele ressoam tanto um passado distante quanto usos e valores mais recentes e próximos. Sendo assim, e com o exposto, vale concluir que, recuperar algo daquilo que pode estar guardado em palavras-chaves como “ambiguidade”, é uma tarefa musicológica necessária. Pois esse tipo de revisão, ainda que parcialmente, nos permite notar como se formam entendimentos que, implícita ou explicitamente, se embaralham aos pressupostos, métodos e conclusões que regem nossas interpretações crítico-valorativas a respeito da teoria e arte da harmonia tonal.

Pode-se apontar que, a ambiguidade tonal – seja nos múltiplos significados cultivados pela hegemônica teoria europeia, seja nas pluralidades propagadas pela influente *jazz theory* – está mais associada a escolhas e processos criativos do que a leis fixas e plenamente delimitadas. A rigor, qualquer rotina técnica ou teórica, qualquer ação musical ou conceito, permite reinterpretações em vários níveis, ou seja: “tudo sem exceção tem múltiplo significado” (WEBER apud SASLAW e WALSH, 1996: 219). Dentro de limites específicos, a cada caso, os recursos de digitação, arpejo, fraseado, enarmonia, aberturas das notas dos acordes, citações, motivos, mudanças de acentuação, articulação, etc., são objetos das relações de ambiguidade. Esse entendimento, atravessando épocas, fronteiras e concepções, como vimos, exerceu grande impacto na teoria e na poética tonal, tornando-se um valor intrínseco ao chamado “sistema”. Em última análise, temos que: *Mehrdeutigkeiten* é um termo culto que, ressaltando esta qualidade peculiar, equivale praticamente àquilo que tratamos como tonalidade harmônica.

Entretanto, deve-se notar que as luzes sobre a noção também mostram sombras um tanto intimidadoras, como adverte o atormentado Adrian – “se fores hábil” (MANN, 2000: 71) – ao se dar conta

de que o requinte da ambiguidade tonal não é para todos. Desta forma, coligada à originalidade e a perícia, a ambiguidade é um achado que claramente implica distinção. Enquanto inclinação genial, apresenta-se como um desafio de espíritos e imaginação que pode notabilizar o harmonista, ou também desqualificá-lo. Guardadas as devidas distâncias, com o retórico italiano Emanuele Tesauro (1592-1675), podemos dizer que a ambiguidade tonal relê, romantizando, a noção de engenho:

Uma maravilhosa força do intelecto, que compreende dois naturais talentos: perspicuidade e versatilidade. A perspicuidade penetra nas mais longínquas e diminutas circunstâncias de cada objeto, como substância, matéria, forma, acidente, propriedades, causas, efeitos, fins, simpatias, o semelhante, o contrário, o igual, o superior, o inferior, as insígnias, os nomes próprios e os equívocos: coisas que jazem ocultas e enoveladas em qualquer assunto [...]. A versatilidade compara rapidamente todas essas circunstâncias entre si ou com o assunto: junta-as ou divide-as, aumenta-as ou diminui-as, deduz uma da outra, indica uma pela outra e, com maravilhosa destreza, põe uma no lugar da outra, como os jogadores. [...]. E é mais engenhoso aquele que pode conhecer e juntar circunstâncias mais distantes (TESAURO, 1997: 4).

Esses vínculos com o engenho e demais talentos proximamente associados – tais como a reinterpretação sagaz, incomum, não imaginada e que junta harmonias distantes –, contribuíram, ou ainda contribuem, tanto para o sucesso quanto para o declínio da ambiguidade tonal. Em síntese: o valor da ambivalência, que praticamente desprestigiou e desregrou a univalência das alturas musicais, provocou uma espécie de corrida do ouro. E essa intensa busca, que tanto impulsionou a fantasia criativa, fomentou também a especulação prescritiva. Com isso a ambiguidade sofreu regramento, teorização e pedagogização, pôde ser estudada em casos que embasaram generalizações e se converteram em fórmulas. A magia foi exaustivamente exposta, explorada e explicada, tornou-se um procedimento técnico quase obrigatório e, por consequência, perdeu sua força. Esse processo de busca e perda de vivacidade é conhecido, talvez inevitável aos assuntos da tonalidade. Menos conhecido é o quanto e o onde, o como e o porquê, mesmo assim, a ambiguidade tonal segue instigando a imaginação dos harmonistas.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- ADORNO, Theodor. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.
- AGAWU, V. Kofi. Ambiguity in tonal music: a preliminary study. In: POPLÉ, Anthony. *Theory, analysis, and meaning in music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 86-107.
- BERNDT, Frauke e KAMMER, Stephan (Orgs). *Amphibolie, Ambiguität, Ambivalenz*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.
- 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.
- BORGES, Jorge Luís. Pierre Menard, autor do Quixote. In: _____. *Ficções*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- CEIA, Carlos. Ambiguidade. In: *E-Dicionário de Termos Literários*. Universidade Nova de Lisboa, 2009.
- CHAPMAN, David. *Thoroughbass pedagogy in nineteenth-century Viennese composition and performance practices*. Ph.D. dissertation. New Brunswick, The State University of New Jersey, 2008.
- CHRISTENSEN, Thomas. *Rameau and musical thought in the enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- D'ALEMBERT, Jean-Baptiste Le Rond. *Double emploi*. In: DIDEROT, Denis e D'ALEMBERT, Jean-Baptiste Le Rond (Ed.). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Tomo 5, 1751. p. 79.
- DAMSCHRODER, David. *Thinking about harmony*. Cambridge University Press, 2008.
- DOBBINS, Bill. *A creative approach to jazz piano harmony*. Rottenburg: Advance Music, 1994.
- DUDEQUE, Norton E. *Music theory and analysis in the writings of Arnold Schoenberg*. Aldershot: Ashgate, 2005.
- _____. Variação progressiva como um processo gradual no primeiro movimento do Quarteto *A Dissonância*, K. 465, de Mozart. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 8, p. 41- 56, jul. dez. 2003.
- ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Da música como criatura viva: Repercussões do organicismo na teoria contemporânea. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v. 9, p. 64-82, 2012.
- _____. *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.
- _____. Relação e sistema: duas palavras-chave na trajetória da teoria tonal. *Musica Theorica*, n. 2, v. 3, p. 203-226, 2018.
- GRAVE, Floyd K., e GRAVE Margaret G. *In praise of harmony: the teachings of Abbé Georg Joseph Vogler*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1988.

- GREENE, Ted. *Chord chemistry*. Canoga Park, CA.: Dale Zdnek Publications, 1971.
- GROVE, Dick. *Arranging concepts, complete: the ultimate arranging course for today's music*. Van Nuys, CA: Alfred Pub. Co, 1985.
- HARRISON, Daniel. *Harmonic function in chromatic music: a renewed dualist theory and an account of its precedents*. Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- HAUPTMANN, Moritz. *Die Natur der Harmonik und der Metrik: zur Theorie der Musik*. Leipzig: Erscheinungsjahr, 1888.
- HERRLEIN, Julio. *Combinatorial harmony: concepts and techniques for composing and improvising*. Pacific, MO: Mel Bay, 2013.
- KOPP, David. *Chromatic transformations in nineteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- LESTER, Joel. *Compositional theory in the eighteenth century*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1996.
- _____. Rameau and eighteenth-century harmonic theory. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge University Press, 2006. p. 753-777.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MEYER, Leonard B. *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Ed. Pirámide, 2000.
- _____. *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- MORENO, Jairo. *Musical representations, subjects, and objects: the construction of musical thought in Zarlino, Descartes, Rameau, and Weber*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- OLIVEIRA, Ísis Biazoli de, e VIDEIRA, Mario. A tríade aumentada em Liszt e o tratado de harmonia de Weitzmann. In: Jornada Acadêmica Discente do Programa de Pós-Graduação em Música ECA/USP. *Anais ...* São Paulo: ECA - USP, 2015. p. 159-167.
- PACHECO JÚNIOR, Genil de Castro. *Pluralidade: o processo criativo da resignificação de estruturas harmônicas e melódicas*. (Dissertação de mestrado). Instituto de Artes, Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.
- RICHTER, Ernst Friedrich. *Tratado de armonía teórico y práctico*. Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1922.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Diccionario de música*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- SANTIAGO, Silviano. Com quantos paus se faz uma canoa. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 15-24.
- SASLAW, Janna K. e WALSH James P. Musical invariance as a cognitive structure: “multiple meaning” in the early nineteenth century. In: BENT, Ian (Ed.). *Music theory in the age of romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 211-231.
- SASLAW, Janna K. *Gottfried Weber and the concept of Mehrdeutigkeit*. Ph.D. dissertation. Columbia University, 1992.

SCHENKER, Heinrich. *Tratado de armonia*. Madrid: Real Musical, 1990.

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

_____. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991.

_____. *Harmonia*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

SECHTER, Simon. *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1853.

TESAURO, Emanuele. Argúcias Humanas. (Excerto de *Il Cannocchiale aristotelico*, 1670). Tradução de Gabriella Cipollini e João Adolfo Hansen. *Revista do Instituto de Filosofia Artes e Cultura*, IFAC-UFOP, Ouro Preto, v.4, p. 3-10, 1997.

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

WEBER, Gottfried. *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht*, v. 2. Mainz: B. Schotts Söhne, 1824.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.