

Função e Refuncionalização

Antenor Ferreira Corrêa
Dorotéia Machado Kerr

Function and
refunction

Resumo

Não obstante sua íntima ligação com a teoria musical tradicional, o conceito de *função* é também empregado na abordagem do repertório *pós-tonal*. Este artigo tem por objetivos avaliar como se processa essa utilização e examinar as conexões deste conceito com outras áreas do conhecimento, possibilitando uma fundamentação mais ampla dos desdobramentos musicais gerados pela adoção desse termo. Para tanto, fez-se revisão das várias acepções presentes na idéia de função para alicerçar a compreensão de alguns processos de *refuncionalização* ocorridos a partir do final do século XIX. Dois autores em especial constituem-se como fundamentação teórica norteadora deste trabalho, Wallace Berry (1987) e Paul Wilson (1992), cujas idéias subsidiaram a proposição de algumas abordagens analíticas para a música *pós-tonal*. Os resultados contribuem para uma nova visão e entendimento dos conceitos de *função* e *refuncionalização*; possibilitam, também, adquirir e desenvolver artifícios analíticos advindos da sugestão de correspondência entre as funções tonais e *pós-tonais*.

Palavras-chave: função; refuncionalização; pós-tonalidade.

Abstract

Notwithstanding its close relation to traditional music theory, the concept of *function* is also used in approaching *post-tonal* works. This article attempts to evaluate how the process works and will examine the connections between this concept and other areas of scholarship, forming a solid foundation about musical development that adoption of this term produces. Accordingly, a review of several meanings of the concept of *function* has been made to provide one frame of reference concerning some devices of *refunctioning* introduced in the late nineteenth century. The works of two scholars in particular form the basis for this article: Wallace Berry (1987) and Paul Wilson (1992), whose ideas support the concept of some analytical approaches to *post-tonal* music. The results offer a convincing view and understanding of the concepts of *function* and *refunctioning*, they also allow the development of analytical devices derived from analogy between tonal and *post-tonal* function.

Keywords: function; refunctioning; *post-tonal* music.

Recebido em 30/04/2004

Aprovado para publicação em 22/06/2004

Terminologia e etimologia

Ao que tudo indica, o termo *função* foi trazido ao vocabulário musical por Hugo Riemann (1849-1919) no seu *Vereinfachte Harmonielehre* (editado em Londres em 1893), adotando uma terminologia importada da matemática.¹ Esta proposta harmônico/analítica de Riemann ficou conhecida como *harmonia funcional*. Sobre esse termo, encontra-se a seguinte definição no *Harvard Dictionary of Music*:

Harmonia Funcional: sistema, relativamente novo, de análise harmônica desenvolvido por Hugo Riemann que intenta simplificar os métodos tradicionais e fornecer uma compreensão [*insight*] mais clara do interior das progressões harmônicas tradicionais. Está baseado na idéia de que em uma dada tonalidade [*key*] existem apenas três acordes funcionalmente diferentes: tônica (I), dominante (V) e subdominante (IV).

Todas as outras combinações acórdicas, mesmo as mais complexas e cromáticas, são variantes de um destes três acordes, isto é, elas apresentam função-tônica, função-dominante ou função-subdominante. Os principais substitutos para cada uma das três tríades principais são seus relativos menores; assim, VI substitui I; III substitui V e II substitui IV. Entretanto, o super-relativo pode também servir como substituto: III para I, VII para V e VI para IV, o que resulta em uma ambigüidade de significados. (Apel, 2000, p. 237)

Uma definição similar é encontrada no *Grove's Dictionary* :

Função: termo usado na teoria harmônica, especialmente por Riemann, para designar o relacionamento de um acorde para com seu centro tonal. Este relacionamento é definido somente nos termos subdominante (S), dominante (D) e tônica (T), e as progressões acórdicas são vistas como sendo feitas a partir destas três funções em variados aspectos. Deste modo, mesmo um acorde complexo dissonante pode ser reduzido a uma das três funções básicas. (1980, p. 31)

Há quem entenda que esse conceito já se fazia presente em Rameau, porém este concentrava-se nas distintas tendências que os acordes têm para progredir (descer ou subir uma quinta, por exemplo), enquanto Riemann define estados ou estatutos harmônicos das tríades (T-D-S). Depreende-se daí que o pensamento subjacente à proposição de Rameau, que se atém à relação de um acorde para outro, é de base contrapontística. Riemann, em contrapartida, é norteadado pela harmonia tonal, tendo considerado as relações dos acordes para com o centro tônico.

Não obstante, a palavra *função* possui várias acepções. O conceito correspondente grego *ergon* designava uma operação própria da coisa, naquilo que esta coisa faz de melhor: a função dos olhos, por exemplo, é ver; a dos ouvidos, escutar, etc. No latim a palavra *functionis* significa funcional, funcionar, donde vem funcionário. Designa também cumprimento, execução, finalidade; ação peculiar a cada órgão (aparelho digestivo ou mesmo órgãos públicos). Modernamente, encontram-se nos léxicos as seguintes definições: “s.f. exercício de (prático, cargo, aparelho, órgão); prática, uso. Operação ou ação dirigida para uma finalidade”. Nas ciências, especialmente biológicas, função é a operação mediante a qual uma parte ou um processo do organismo contribui para a conservação do organismo total.

Durante muito tempo (e ainda hoje) função, entendida enquanto finalidade ou funcionalidade, foi um dos critérios adotados para julgamento das obras de

arte. Denominado *funcionalista*, este parâmetro para balizamento estético avalia o propósito, isto é, se a obra de arte cumpre o objetivo (finalidade) a que se propôs, quer seja para decoração, representação, ambientação, sonorização, entre outros. Gillo Dorfles comenta que “a ‘beleza do propósito’ proporciona prazer intelectual na apreensão da intencionalidade” (Dorfles, 1992, p. 44). Platão, no *Hippias Maior*, definiu beleza como *adequabilidade* e *utilidade*, portanto, adaptação eficiente a um propósito aprovado. O critério funcionalista opõe-se às pretensões da arte *autotélica*, isto é, aquela que tem sua meta e o seu objetivo inerentes em si mesma, devendo ser apreciada independentemente dos seus propósitos ou atributos funcionais.

Matematicamente define-se função como a dependência em que se acha uma quantidade cujo valor determina-se pelo que se dá à outra. É, também, a regra que conecta as relações de determinado termo ou de um grupo de termos com outro termo ou grupo de termos. Resumidamente, é uma relação que obedece a alguns requisitos. No vocabulário matemático, especificamente ligado às operações com conjuntos, esta relação compreende a operação na qual um elemento do domínio (conjunto de partida) encontra um e somente um elemento no contra-domínio (conjunto de chegada). Estes elementos que encontram correspondência formam a imagem. Uma função algébrica também é definida como uma magnitude qualquer relacionada com outra magnitude de maneira tal que a valores desta correspondam valores da primeira. Por exemplo, a fórmula para cálculo do volume (V) de uma esfera de raio (r) é: $V = \frac{4}{3} r^3$. Essa fórmula apresenta uma relação definida entre V e r , pois para quaisquer valores de r , o valor de V é determinado. Assim, o valor de V pode ser pensado como dependente de r , pois alterando-se r , V também é modificado. Para expressar esta idéia, diz-se que V é uma função de r . Uma relação funcional não necessita ser expressa por meio de fórmula algébrica, ela pode ser dada por uma tabela de valores correspondentes ou por gráficos. A fórmula para cálculo do volume de uma esfera em termos de seu raio, já apresentada, também pode ser indicada, abreviadamente, por meio de notação funcional: $V = f(r)$, onde $f(r) = \frac{4}{3} r^3$.

Definições encontradas nos dicionários de filosofia tendem a incorporar ao conceito de função a idéia matemática de *dependência*, expandindo-a para outros ramos do conhecimento e considerando-a sob o ponto de vista da causalidade:

Operação de aplicar efetivamente a regra que una as variações de dois conjuntos de quantidades, de modo que se possa encontrar os valores de algumas destas quantidades quando os outros são dados. O uso do termo pelas ciências tende a suplantir o de *causa* e pode-se considerar equivalente ao uso do conceito de *condição*. Tal conceito expressa a interdependência dos fenômenos entre si e permite a determinação quantitativa desta interdependência sem pressupor ou considerar nada acerca da produção de um fenômeno pela causa de outro. (Abbagnano, 1997, p. 575-577)

Todas estas definições apresentam um elo comum: a dependência necessária de um termo com outro. E é justamente a ausência dessa dependência lógica que Dahlhaus aponta na teoria funcional, já que não vê uma obrigatoriedade similar em quaisquer progressões de acordes, pois, em princípio, qualquer acorde pode estar encadeado a outro.

Admitindo-se que a transposição deste termo para o vocabulário musical foi de autoria de Riemann, deve-se avaliar o que seu autor entendia pelo mesmo. No *Riemann Musik Lexikon*, no verbete *funktionsbezeichnung* (descrição da função), encontra-se a seguinte definição: “conjunto das diversas significações que um acorde pode tomar no desenvolvimento lógico da frase musical, conforme a relação que ele mantém com a tônica estabelecida” (Riemann, 1967, p. 311). Riemann entende, também, que as formações dissonantes e as cadências interrompidas seriam, em maior ou menor grau, modificações de uma das três funções harmônicas principais: tônica, dominante e subdominante.

O que de imediato chama a atenção na definição dada por Riemann (inclusive por tornar conhecido aquilo que já era óbvio) é que o acorde não possui uma função estabelecida, precisa e imutável, mas sim, que a função é adquirida no desenrolar musical, isto é, um mesmo acorde pode comportar várias significações. Todavia, as funções apresentam uma relação de dependência para com o centro tonal, implicando que, na variação deste centro, aos mesmos acordes anexar-se-ão novos significados. Por exemplo, a tríade construída sobre o quinto grau da tonalidade de *Ab* é *Eb-G-Bb* e sua função é de dominante; modificando-se este centro para *Bb*, esta mesma tríade terá função de subdominante. A relação de dependência dá-se entre a função harmônica e o centro tônico, não sendo uma prerrogativa *a priori* do acorde. Pode-se dizer, então, que a condição matemática de dependência entre termos é satisfeita, pois determina-se a função harmônica em “função” do centro tônico. O que Dahlhaus ressalva, no entanto, é a obrigatoriedade de um acorde ser seguido por outro acorde específico. Porém, como pode ser entendido da definição dada, Riemann pensava

na função harmônica do acorde (que é fixa desde que não haja variação do centro tonal estabelecido) e não nas sucessões de acordes em si, que podem variar livremente. David Kopp observa que “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-se em conta sua função” (Kopp, 1995, p. 5 e 6). A idéia determinística que Dahlhaus entende em Riemann está aliada à concepção da harmonia clássica que atribui maior significância à propensão dinâmica do acorde (tensão/distensão) do que à sua realidade estática (individualidade do acorde). Vale notar que o emprego correto deste conceito na terminologia musical é *função harmônica*, ao invés de *função acórdica*.

Lógica das progressões acórdicas

Embora, a princípio, uma discussão sobre a lógica de encadeamento dos sons pareça uma mera digressão do tema fulcral deste artigo, ver-se-á adiante que existem substratos comuns entre ambos, pois é lícito avaliar que o pleno significado dos acordes só se realiza de fato quando eles estão unidos por progressões. Kopp chama a atenção para esta reflexão ao avaliar que “o que procuramos quando consideramos as teorias antigas [especificamente as de Rameau, Webern e Riemann, abordadas no seu artigo] é uma reflexão sobre nossa crença de que um dos importantes atributos dos acordes é implicar outros acordes, e ainda, que eles propiciam isto por causa de suas respectivas funções” (Kopp, 1995, p. 7. Nosso aposto). Visando este entendimento, acredita-se que realizar uma breve incursão no texto de Schoenberg, *Problems of Harmony*, de 1934,² irá esclarecer os pontos de contato entre estes dois objetos, bem como revelará similaridades entre as idéias de Schoenberg e Riemann a respeito dos conceitos de função e tonalidade.

Logo de saída, Schoenberg apresenta a problemática da *dissonância* e da *tonalidade* como as principais questões da música moderna. A seguir examinando o conceito de tonalidade, coloca algumas indagações que serão o fio condutor da primeira parte de seu texto: “o que torna possível que um segundo

som deva seguir a um primeiro? Como esta lógica é possível? (...) Como, depois de tudo, dois sons podem estar unidos, um ao outro?” (Schoenberg, 1985, p. 270). De acordo com Schoenberg, a resposta àquilo que permite e viabiliza logicamente o encadeamento entre os sons está na série harmônica: “todos os fenômenos musicais podem ser referenciados à série harmônica, de maneira que todas as coisas parecem ser a aplicação das mais simples ou mais complexas relações desta série” (Schoenberg, 1985, p. 271).

É preciso lembrar que a utilização da série harmônica como viabilizadora natural das conexões entre os acordes está longe de ser um consenso. Um entendimento similar é encontrado em Helmholtz, que também imputava à série harmônica a razão da afinidade entre os sons. Alois Hába, entretanto, refuta essa idéia, alegando que só a série harmônica não basta para viabilizar a lógica e continuidade das idéias musicais, pois assim sendo, os sons separados por pausas não encontrariam um nexos compreensível pelo fato da nossa memória não poder reter seus atributos harmônicos. Hába, aliando-se a uma opinião de Janáček, supõe que esta lógica torna-se possível por meio de relações associativas de base psicológica. A retenção de fatores sonoros na memória é um meio de concatená-los.³ Esta situação é assim descrita por Hába:

A continuidade do processo musical reside no impulso criador central, que se desprende da sucessão orgânica dos sons, consumindo-se. As relações sonoras deste impulso central atravessam e sobrepõem também os incisos temporais (pausas) e unificam a concepção musical do acorde. Se os harmônicos fossem a causa principal da sucessão dos acordes, então a menor pausa destruiria esta sucessão. Pelo contrário, sabe-se pela práxis que são precisamente as pausas que completam a plenitude do discurso musical. Isto ocorre através de relações associativas. (Hába, 1984, p. 6)

Todavia, na busca de comprovação de seu enunciado, Schoenberg, assim como Riemann, elege três graus fundamentais principais da escala (D-T-S) e lhes atribui origem natural, logrando com isso criar uma base para a explicação da combinação entre sons. Da utilização dos três graus fundamentais principais oriundos da série harmônica provém a sua definição de campo harmônico⁴ [*key*]; esta definição, na medida em que atribui preponderância ao centroônico, encontra correspondência no sistema funcional de Riemann. Outrossim, a definição de tonalidade, fornecida mais adiante, apresenta conformidade com seu entendimento anterior de campo harmônico, pois também está associada a um som fundamental: “nós devemos, provavelmente, ter que definir tonalidade

como a arte de combinação de sons de modo que sucessões, harmonias ou sucessões de harmonias tornem possíveis a relação de todos os eventos para com um som fundamental” (Schoenberg, 1985, p. 276). O ponto de contato entre os pensamentos *schoenberguiano* e *riemanniano* reside justamente na imprescindível existência de um centro tônico. No curso de sua argumentação sobre as principais funções da tonalidade, Schoenberg concluirá: “todas as sucessões tonais, acordes e sucessões de acordes em uma peça, realizam um propósito unificado por meio de suas relações definidas para com o centro tonal e também por meio de seus vínculos mútuos. Esta é a função unificadora da tonalidade” (Schoenberg, 1985, p. 278). Logo adiante ele reafirma: “eu percebo em ambas as funções, conjunção e unificação, por um lado, e articulação, separação e caracterização, por outro, as principais realizações da tonalidade”. Ao ser considerada segundo suas funções de coerência, unidade e articulação, a tonalidade deixa transparecer um aspecto relevante de seus atributos – a estruturação formal – que ao fim e ao cabo sugere considerações de ordem eminentemente sintáticas.

Sintaxe musical

A despeito de todas as definições de função relacionadas anteriormente, existe ainda outro ponto importante a ser considerado: a *sintaxe*. Ao combinar sons de maneira lógica e expressiva, a música liga-se ao aspecto da comunicação, o que implica, por seu turno, em considerá-la como linguagem, decorrendo daí a possibilidade de ser analisada em termos de seus elementos básicos de construção e estruturação, ou seja, elementos sintáticos.

A sintaxe é a parte da gramática que estuda as relações entre as palavras de uma oração e entre as orações de um período. A correspondência entre a sintaxe musical e a correlata gramatical dá-se por meio da consideração dos acordes e de suas relações para com o centro tonal (ou pólo de atração) ou das relações que os acordes apresentam ou estabelecem entre si no interior de uma frase ou período musical.

A gramática atribui determinadas funções sintáticas às palavras e aborda as relações desempenhadas por estas palavras no interior das orações e, também,

entre as orações de um período, donde resultam, por exemplo, os distintos períodos do tipo simples e composto. Um período composto ramifica-se, ainda, em período composto por coordenação (no qual as orações apresentam independência sintática) e por subordinação. As orações dos períodos compostos por subordinação são classificadas de acordo com a função que cada oração exerce em relação à outra que lhe é subordinada, podendo ser nomeadas de adverbiais, substantivas ou adjetivas. Observe-se, para maior clareza, a seguinte frase:

“Os acordes desempenham funções tonais.”

Sintaticamente esta frase divide-se em:

Sujeito – os acordes

Os – artigo definido masculino plural

Acordes – substantivo masculino

Predicado – desempenham funções tonais

Desempenham – verbo transitivo direto

Funções tonais – objeto direto

Funções – substantivo feminino

Tonais – adjetivo

Essa breve análise sintática aponta a função desempenhada pelas palavras no interior da oração, ou seja, como se dá o relacionamento entre as palavras. Por exemplo, a palavra “funções” (que isoladamente é um substantivo) relaciona-se com “tonais” (adjetivo) e juntas formam e/ou tornam-se um objeto direto que, por seu turno, comporta uma outra função sintática que não é nem substantivo nem adjetivo.

Considere-se agora a próxima oração:

“Os acordes que desempenham funções tonais não podem ser subtraídos.”

Tem-se, agora, um período composto por duas orações:

- 1) os acordes que desempenham funções tonais
- 2) não podem ser subtraídos

Trata-se de um período composto por subordinação em que existe a seguinte dependência:

Oração principal: “Os acordes não podem ser subtraídos”

Oração subordinada adjetiva restritiva: “que desempenham funções tonais”

A consideração sintática, nesse caso, foi efetuada considerando-se a relação existente entre as orações que compõem o período. Logicamente também caberia a análise do relacionamento e das funções sintáticas atribuídas a cada palavra, por exemplo, o pronome relativo “que” cumpre função de objeto direto; “não” é um advérbio de negação; “podem ser” é uma locução verbal; e assim por diante. Todavia, o que se pretende enfatizar são as duas abordagens analítico-sintáticas possíveis, isto é, uma que considera a relação entre as palavras que integram a oração e outra que se atém ao relacionamento entre as orações que compõem o período.

A transferência do domínio gramatical para o âmbito musical é viabilizada quando se considera a organização e estruturação interna das frases e períodos musicais. Joel Lester, ao abordar a questão da harmonia funcional como *movimento direcionado*, considera a harmonia tonal como uma linguagem de “relações de alturas”, linguagem esta responsável pela formatação dos gestos musicais e pela criação do senso de direção da música tonal. Assim, explana que a progressão de um acorde para outro é mais do que uma simples sucessão de blocos de alturas, pois uma progressão direciona o movimento ao aproximar ou afastar-se de objetivos melódicos e harmônicos significativos. Para ele, “abordar, chegar e separar-se de importantes objetivos harmônicos e pontos de iniciação, está estritamente relacionado à criação de frases e seções maiores, contribuindo assim, para o sentido formal e gestual [*gesture*] na música tonal” (Lester, 1989, p. 4).

Observando-se o Exemplo 1 (primeira frase do coral *Meine Seele erhebet den Herrn*), pode-se notar que Bach realiza uma progressão visando à modulação de *Em* para seu relativo maior *G*. Os dois últimos compassos deste fragmento já poderiam ser considerados na nova tonalidade (*G*) e analisados como uma cadência II-V-I (ou funcionalmente como Sr-D-T). Valendo-se da terminologia de Lester, pode-se dizer que o objetivo harmônico (chegar em *G* partindo de *Em*) foi cumprido. Estes cinco primeiros compassos certamente serão interpretados pelos cantores em uma única frase. Contudo, fraseologicamente, também podem ser entendidos como constituídos de duas semifrases (ou dois membros de frase) conectadas por elisão (ou aglutinação), como mostrado no Exemplo 2.



Exemplo 1 – Bach, Coral *Meine Seele erhebet den Herrn* (compassos 1 – 5)



Exemplo 2 – Bach, Coral *Meine Seele erhebet den Herrn* (divisão fraseológica)

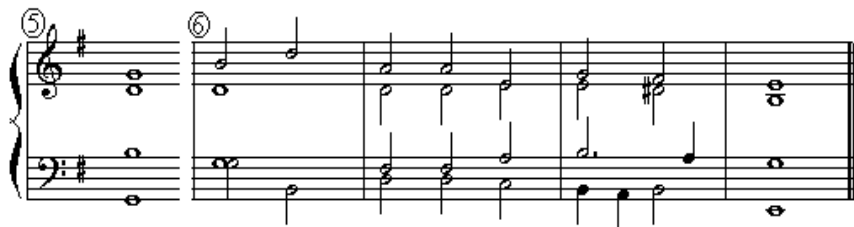
O mesmo ocorre com as demais vozes à exceção do soprano, pois esta voz apresenta na sua conclusão uma apoiatura (Exemplo 3).



Exemplo 3 – Bach, Coral *Meine Seele erhebet den Herrn*
(primeira frase da linha de soprano)

Nota-se, assim, a preponderância do fator temporal no discurso musical, pois é apenas em decorrência da curta duração do acorde de tônica (*Em*), no primeiro tempo do terceiro compasso (além da mencionada apoiatura, que também contribui na diminuição da expectativa resolutive), que o sentimento de repouso não chega a ser contundente, posto tratar-se de um movimento cadencial forte (*V – I*), dominante com terça no baixo que resolve na tônica.

Observe-se agora a continuação deste coral no Exemplo 4 (o último acorde do Exemplo 1 está escrito novamente).

Exemplo 4 – Bach, Coral *Meine Seele erhebet den Herrn* (compassos 5 – 9)

Constata-se a adoção de um procedimento similar aos cinco compassos iniciais: modular do primeiro para o sexto grau, ou partir da nova tônica (*G*) e alcançar o relativo menor (*Em*). O intervalo melódico utilizado no sexto compasso é o mesmo que aquele utilizado no primeiro compasso (*B – D*), também imitado pelo baixo. Estes nove compassos do coral dividem-se, portanto, em duas frases, cujas pontuações encontram-se nos pontos cadenciais de repouso ou, como quer Lester, na chegada aos objetivos harmônicos, respectivamente situados no quinto e nono compassos.

De maneira similar à análise sintática já efetuada, pode-se compreender que estas duas frases, apesar de coerentes individualmente, apresentam uma relação de subordinação e, portanto, de complementaridade. Ambas as frases, se consideradas isoladamente, são inconclusivas. Permanecem como incógnitas harmônicas que só se esclarecem na continuação do enunciado. O grande gesto estruturador engendrado neste período é o movimento $I - III - I$ (lembrando que *I* é um acorde menor) ou $t - tR - t$. Inclusive, note-se que, a título de curiosidade, as frases poderiam ser invertidas sem maiores problemas para o entendimento musical (é óbvio que existem outros fatores que impossibilitam esta inversão, como o conteúdo do texto, por exemplo). O Exemplo 5 apresenta esta inversão do coral; partindo-se da tônica imaginária *G* alcança-se o relativo menor *Em* e retorna-se novamente a ponto de partida. O gesto formal subjacente continuará o mesmo $T - Tr - T$. No entanto, a lógica funcional, ou direção harmônica, só pode ser determinada quando as duas orações (frases) são apreciadas em conjunto, o que revela a interdependência sintática das frases.

Nota-se, assim, que a consecução do senso formal é viabilizada pelo direcionamento aos objetivos harmônicos que engendram semifrases, frases, períodos e seções maiores do discurso musical. Estes elementos criados relacionam-se funcionalmente, pois estão estruturados sintaticamente. Este exemplo trata de uma música de duração relativamente curta; em uma obra de maior

"fôlego", no entanto, esses objetivos harmônicos podem ser elaborados, ornamentados e expandidos, dando origem às várias regiões tonais, próximas ou afastadas, do discurso musical.

I VI I
T Tr T

Exemplo 5 – Bach, Coral *Meine Seele erhebet den Herrn*
(inversão das duas frases do coral)

Este coral, de maneira análoga à primeira análise sintática realizada anteriormente, também pode ser analisado avaliando-se as relações entre seus elementos constitutivos, ou seja, a melodia que é suportada pelos acordes que se conectam de acordo com a condução melódica. Essa seria uma análise "microscópica" dos componentes do coral, diferindo dos exemplos anteriores que pretendiam seu entendimento macro ou global. Esta análise local indicaria as funções específicas dos acordes, seus procedimentos de interação e conexão e a maneira como influenciam na estruturação e articulação das frases e períodos. Desse modo, permite-se observar que o gesto estruturador $t - tR - t$ possui digressões ou elaborações locais imediatamente anteriores às suas chegadas. O Exemplo 6 indica duas dessas elaborações, especificamente nos compassos de número quatro (elaboração local da tR) e oito (elaboração local da t). Note-se que a referência é feita de acordo com os distintos centros tônicos que estão sendo elaborados.

II V III V I

Exemplo 6 – Bach, Coral *Meine Seele erhebet den Herrn*
(elaborações de pontos estruturais)

Neste nível de análise, o segundo e terceiro compassos (Exemplo 1) podem ser considerados como conexões entre primeiro e quarto compassos. O acorde de *D* no sétimo compasso (*V* de *G* e *VII de Em* – Exemplo 4) também poderia ser considerado como uma espécie de pivô, cuja função é conectar as duas regiões harmônicas (*tR* e *t*), posto tratar-se de um acorde *bissêmico* (com dupla função), apresentando ambigüidade, pois pertence a ambas regiões (vide Exemplo 1 e 4).

Função tonal e função linear

Até agora tratou-se especificamente dos acordes e suas respectivas funções harmônicas. Entretanto, há também, além dessas, as funções melódicas, cujo entendimento será intentado a seguir partindo das formulações de Wallace Berry.

Segundo Berry, as funções melódicas e harmônicas são de dois tipos:

- 1) função tonal – diz respeito à posição, identidade e estatuto hierárquico de cada um dos componentes do sistema da tonalidade particular em questão;
- 2) função linear – é o papel de um evento no fluxo linear melódico-harmônico, também definida hierarquicamente em relação a um dado nível de referência (Berry, 1987, p. 29).

Berry acrescenta que a função linear “é a relação de um evento com a organização [*frame*] ou base linear estrutural (relativamente “essencial”), ou suas relações auxiliares (subsidiárias, elaborativas, ornamentais, de prolongação) para com um evento de ordem superior” (1987, p. 29).⁵ Assim, as funções tonais são preestabelecidas, enquanto a identificação das funções lineares se dá, principalmente, durante o decurso musical, visto que uma nota isolada, por si só, pode comportar variadas designações, por exemplo: a nota *B* na tonalidade de *D* pode corresponder, entre outras, à fundamental da tônica relativa (*VI*); à terça do acorde de subdominante; à quinta do acorde de subdominante relativa; ou ainda, tratando-se da fundamental do acorde de *B*, esta nota comportaria função de dominante da subdominante relativa (*V/II*). As funções lineares também desempenham papel estrutural e ornamental (embelezamento de linha melódica com bordaduras, apojaturas, retardos, antecipações, escapadas, notas de passagem, etc.). Ao que parece, há uma certa proximidade no entendimento da função melódica estrutural de Berry com a linha fundamental (*urlinie*)

da teoria *shenkeriana*, na medida em que esta também representa o movimento melódico *essencial* (prerrogativa necessária para a distinção entre verdadeiras obras de arte de *tautofonias* composicionais).

Tencionando uma melhor compreensão desta proposição, considerem-se os exemplos a seguir de dois mestres (Exemplo 7 de Bach e 10 de Antonio Carlos Jobim).

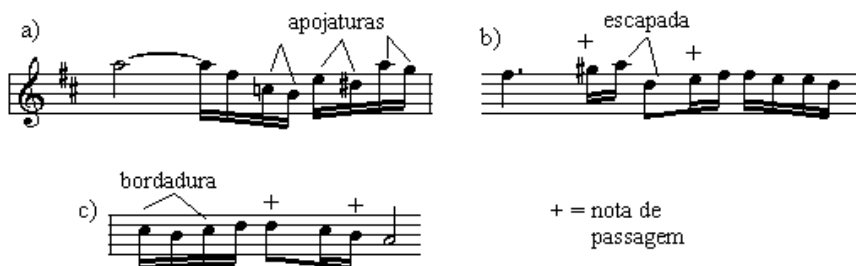
No Exemplo 7 é possível notar que o fluxo melódico linear se direciona, partindo da nota *F#* (terça do acorde de tônica), ascendentemente até a nota *A* e a seguir descende diatonicamente até a nota *A* (oitava inferior, primeiro grau do acorde de dominante). Na redução melódica só o primeiro nível tonal (*D*) é utilizado, assim, as funções são determinadas na dependência exclusiva deste centro tonal. Uma análise da melodia (o que corresponderia ao plano de frente *shenkeriano*) mostra, porém, notas pertencentes a outros níveis (ou ordens) tonais, como por exemplo, *D#* indicando a região da dominante da subdominante relativa (*D/Sr* ou *V/II*); *G#* referindo-se à região da dominante da dominante (*D/D* ou *V/V*). Às notas da redução melódica correspondem funções lineares essenciais, enquanto as semicolcheias da melodia, cujas notas não pertencem ao acorde que as suporta, podem ser consideradas ornamentais, pois tratam-se na maior parte de *embelezamentos* de notas do acorde. O Exemplo 8 demonstra algumas destas ornamentações, como apojeturas (8 *a*), notas de passagem (8 *b* e *c*), bordadura (8 *c*) e escapada (8 *b*). No Exemplo 9 a redução melódica é integrada à linha do baixo com suas respectivas funções harmônicas subscritas.

O fluxo melódico (linear) da linha de baixo dá-se, na sua maior parte, por graus conjuntos (diatônicos e cromáticos) descendentes, iniciando na nota *D* até atingir a fundamental de sua dominante, nota *A* do compasso seis. O passo harmônico é de um acorde por tempo, à exceção do primeiro tempo do sexto compasso, cuja quebra de passo harmônico tem a finalidade de reforçar o movimento de resolução cadencial. Vale recordar e atentar para a relação de dependência da condução melódica para com a linha do baixo, que além de possibilitar a determinação das funções harmônicas, demonstra a aplicabilidade da definição matemática de função, já descrita, no âmbito musical.

No que tange à função harmônica tonal, pode-se notar que, por exemplo, uma nota *F#* no baixo poderia indicar o uso da medianta ou função de *Ta*, hierarquia estabelecida, *a priori*, pelo grau da escala a que corresponde nesta tonalidade.



Exemplo 7 – Bach, *Ária da Suite nº 3*
(redução melódica dos seis primeiros compassos)



Exemplo 8 – Bach, *Ária da Suite nº 3*
(ornamentações melódicas)

em D:

I	I ₂	VI	VI ₂	IV	V ₆ /V	V	V ₂	VII ^{6#} ₃	II ⁴	VIII/II	—
T	T ₇	Tr	Tr ₇	S	D ₃ /D	D	D ₇	II ₅ /Sr	Sr	D ₃ /Sr	—

II	II ₂	V ₆	V	I	I ₂	VI	V ₆ /V	V	I	V/V	V
Sr	Sr ₇	D ₃	D	T	T ₇	Tr	D ₃ /D	D	T	D/D	D

Exemplo 9 – Bach, *Ária da Suite nº 3*
(redução melódica integrada à linha do baixo)

Todavia, no decurso do fluxo linear esse grau adquiriu função de dominante sem fundamental da subdominante relativa (compasso número três) e comporta, então, ser analisado em outro nível funcional. Vê-se assim um pequeno exemplo da diferenciação entre as funções tonais e lineares preconizadas por Berry, aquelas preestabelecidas, estas adquiridas durante o desenvolvimento musical.

Observe-se, no Exemplo 10, extraído de uma canção de Antonio Carlos Jobim intitulada *Samba do Avião*, um outro tipo de tratamento harmônico. (Os acordes do pentagrama inferior são realizações das cifras usadas pelo compositor, portanto, não fazem parte do original).

Exemplo 10 – Tom Jobim, *Samba do Avião* (compassos de 1 a 8)

Ao focar atenção nessa melodia, vê-se que suas notas não estão harmonizadas com os acordes correspondentes às suas funções tonais estabelecidas. Por exemplo, tratando-se da tonalidade de *D*, caberiam as seguintes funções (descritas no Quadro 1) às tríades do campo harmônico construído tendo por base as notas dessa escala (Piston, 1998, p. 6; Schoenberg, 2001, p. 76 e 1990, p. 20; Koellreutter, 1980).

Quadro 1 – Funções harmônicas relativas aos acordes construídos sobre os graus da escala de *D*

Nota	Grau	Função (harmonia tradicional)	Função (harmonia funcional)
D	I	Tônica	Tônica (T)
E	II	Super tônica	Subdominante relativa (Sr)
F#	III	Mediante	Tônica anti-relativa (Ta) ou dominante relativa (Dr)
G	IV	Subdominante	Subdominante (S)
A	V	Dominante	Dominante (D)
B	VI	Submediante	Tônica relativa (Tr) ou subdominante anti-relativa (Sa)
C#	VII	Sensível ou subtônica	Dominante anti-relativa (Da) (dominante sem fundamental)

No entanto, valendo-se do artifício das pesagens harmônicas, constata-se que o compositor não se atém às funções correspondentes aos graus da escala cujas notas, a princípio, comportariam. Ao invés disso, a melodia é harmonizada considerando suas notas como pertencentes a diferentes acordes, cujas funções também são distintas. Assim, por exemplo, a nota C# é considerada como uma sétima maior de D, e passa a exercer função de tônica. A nota D é harmonizada como sétima menor de Em, adquirindo função de subdominante relativa. F# torna-se sétima maior de G, configurando-se assim como subdominante.

Nota-se também que a linha do baixo movimenta-se cromaticamente. Contudo, apesar dos acordes apresentarem conformidade com o passo harmônico, sugerindo pertencerem a um plano estrutural, constata-se que estas notas cumprem funções lineares ornamentais, pois atentando para o baixo implícito nestas sucessões (à maneira do *basse fondamentale*, de Rameau) percebe-se tratar de uma progressão diatônica do I para o IV grau. Nesta progressão apenas estes dois graus (I e IV) comportam funções essenciais (estruturais), permeadas por acordes de passagem ornamentais (Exemplo 11).

The musical notation consists of two staves. The top staff, labeled 'nota escrita', is in G major (one sharp) and contains four notes: G4, F#4, E4, and D4. The bottom staff, labeled 'baixo implícito', is also in G major and shows a chromatic descent from G4 to D3, divided into four measures labeled I, II, III, and IV. The notes in the bottom staff are G4, F#4, E4, and D4, corresponding to the notes in the top staff.

Exemplo 11 – Tom Jobim, *Samba do Avião*
(movimentação cromática do baixo)

Com a análise dos exemplos precedentes torna-se mais clara a diferenciação entre os distintos níveis tonais (primários e secundários), onde os acordes adquirem múltiplas funções harmônicas em relação aos diferentes núcleos tônicos imediatos. Ao determinarem-se os elementos lineares estruturais e ornamentais, abre-se a possibilidade de associação entre as funções melódicas e harmônicas e de sua utilização conjunta. Por exemplo, valendo-se da análise melódica da canção de Tom Jobim (semelhantemente à análise realizada no Exemplo 8), determina-se quais são componentes essenciais e/ou ornamen-

tais, como notas de passagem e bordaduras. A partir daí, estas notas também podem ser harmonizadas, observando-se suas respectivas funções, evitando que uma nota estrutural seja modificada tornando-se ornamental ou vice-versa. O Exemplo 12 demonstra a harmonização de todas as notas da melodia (técnica conhecida como *harmonização em bloco*) tendo em vista este critério, pois as notas com funções estruturais são harmonizadas especificamente com notas do acorde (com as respectivas substituições previstas nesta técnica, como por exemplo, substituição da fundamental pela 9ª, quinta de acordes de dominante substituídas pela 11ª aumentada ou pela 13ª), ao passo que as notas ornamentais recebem tratamentos diferenciados (consideradas como notas de passagem, harmonizadas com acordes diminutos; aproximações cromáticas; antecipações; etc).

Em um nível mais limitado, este exemplo demonstra uma espécie de *refuncionalização*, na medida em que modifica as funções lineares e/ou tonais estabelecidas previamente pelo sistema harmônico. Entretanto, este conceito pode ser expandido desde o nível acórdico até o sistema harmônico geral. Esses assuntos serão tratados a seguir.

Dmaj⁷/F[#] B^b7/F Em⁷ Fdim b¹³

F[#]m⁷ F[#]7 Gmaj⁷ Gm⁶

+ = nota de passagem
ac = aproximação cromática
ant = antecipação

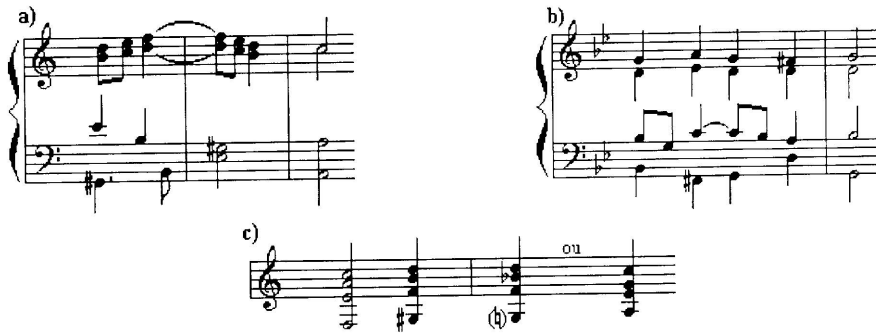
Exemplo 12 – Tom Jobim, *Samba do Avião* (harmonização em bloco)

Refuncionalização

Como está sugerido no próprio nome, refuncionalizar é atribuir nova função. No sistema harmônico, a refuncionalização pode ser entendida como a consecução de uma nova significação para um acorde durante o desenrolar musical. Todavia, como já considerado anteriormente, entende-se que um acorde não possui função fixa, mas que esta pode variar durante a composição. Assim, um acorde com função de tônica em uma seção irá adquirir função de subdominante se houver mudança (modulação) para a região da sua dominante. Neste sentido mais básico não é errado entender que, na mudança de centro tonal, o acorde adquiriu nova significação, no entanto, ele não foi refuncionalizado, já que só houve variação de grau (neste exemplo o I grau torna-se IV), mas a função respectiva a este grau permanece a mesma, tanto na região da tônica quanto na região da dominante (o IV grau continuou com sua função de subdominante). Sob esse ponto de vista, a refuncionalização só se realiza de fato quando são engendradas novas funções conservando-se o mesmo pólo atrativo, ou seja, modificação da função sem alteração do centro tônico. Um exemplo disso é o acorde diminuto. Um olhar histórico mostra que esse acorde foi inicialmente construído sobre o VII grau da escala (em tonalidades menores utiliza-se a escala menor harmônica). A teoria harmônica tradicional denomina este grau de *sensível* ou *subtônica*. Para Schoenberg, *sensível* não faz referência a uma região em si. Assim, a partir do *Structural Functions of Harmony* (1954) não se vale mais desta nomenclatura; nas tonalidades menores usa para o VII grau o termo *subtônica*, entendendo assim, a região que se encontra duas quintas abaixo da tônica de uma tonalidade menor (*C* em *Dm*, por exemplo).

O acorde diminuto provinha de um retardo (9ª maior ou menor resolvendo na 8ª – Exemplo 13a) e, aos poucos, estabeleceu-se como acorde de fato e de direito, angariando função de dominante sem fundamental com nona e terça no baixo (Exemplo 13b). Bach já introduz o acorde diminuto diretamente, ou seja, sem qualquer tipo de preparação. A seguir, passou a ser construído, também, sobre outros graus da escala, sendo muito utilizado como acorde de passagem ou de conexão (Exemplo 13c), sempre tratado com função de dominante, espécie de agente de *tonicização*,⁶ resolvendo seus trítomos por movimento contrário para um acorde maior ou menor. Vale lembrar que, para Schoenberg, os acor-

des diminutos recebem a denominação de acordes vagantes [*vagierende Akkorde*], acordes estes não pertencentes exclusivamente a nenhuma tonalidade, portanto, não possuem função definida.



Exemplo 13 – Diferentes tipos de tratamento do acorde diminuto

Na sucessão de estilos e períodos musicais, o acorde diminuto passou a ser utilizado de outras maneiras, todavia, não cabe aqui inventariar este processo, mas apenas fornecer alguns exemplos de modo a auxiliar a compreensão do mecanismo de refuncionalização. Assim, os exemplos seguintes (14a, b, c, d e 15) demonstram modos diferentes de uso e tratamento deste acorde.



Exemplo 14 – Liszt, *Czárdás Macabre*

No Exemplo 14a, Liszt usa o acorde diminuto resolvendo-o de duas maneiras diferentes: compasso 36 *G#dim* resolve em *Eb* e no compasso 38 o mesmo acorde é resolvido em *E*. Nos compassos 54 – 55 (14b), 76 – 77 (14c) e 80 – 81 (14d) a situação é revertida. O acorde de chegada (*Am*) é o mesmo, porém alcançado por três acordes distintos, *G#dim*, *D#dim* e *Bbm*. Comumente admite-se a função de dominante para os acordes diminutos que estão um semitom acima ou abaixo do acorde de chegada (como por exemplo, *G#dim* resolvendo em *Am*), assim sendo, nestes casos não há, a rigor, uma refuncionalização, mas um novo tratamento desta função em razão das regiões tonais em jogo na obra. Com isso, esta função é deslocada para regiões tonais mais distantes, como pode ser notado na relação de *G#dim* para *E* ou *Eb*, ou de *D#dim* para *Am*.

Os temas ou alguns fragmentos melódicos das sonatas ou sinfonias de compositores clássicos, como Mozart e Beethoven, demonstram uma das características deste período, que era a de construir temas utilizando-se basicamente das notas da tríade que suporta as respectivas melodias. De maneira similar, Liszt vale-se das notas do acorde de *F#* diminuto para construção de uma linha melódica (Exemplo 15). Observe-se também o encadeamento do referido acorde

The musical score for Exemplo 15, Liszt's *La Lugubre Gondola II*, measures 1-24. The score is in G major, 2/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand. The left hand uses a sequence of diminished chords: *F#dim*, *Fm6*, and *Fmb6*. The right hand features a melodic line with various intervals and accidentals. The score is divided into four systems, with measure numbers 14 and 19 indicated at the start of the third and fourth systems respectively.

Exemplo 15 – Liszt: *La Lugubre Gondola II* (compassos 1-24)

(*F# dim*) para *Fm6* (compassos 6-7), à maneira do citado acorde diminuto de passagem (Exemplo 13c), mas, neste caso, serve como acorde pivô na realização da “modulação” de *F# dim* para *Fdim* e posteriormente de *Fdim* para *Edim*. Isso parece sugerir o uso do diminuto enquanto uma “região” do discurso musical, já que não há nenhuma tônica estabelecida nestes compassos.

No Exemplo 16 (redução rítmica e harmônica da parte do piano), Messiaen emprega uma seqüência ascendente de acordes diminutos partindo da nota *C* (linha de baixo, tríade de *Adim*) até a nota *F#* (aglomerado *F# -G# -D#*), gerando um aumento de tensão que é aliviada em outro acorde diminuto (*F#dim*), concomitante com a mudança de registro e de direção do movimento (oitavo acorde do Exemplo 16; há uma nota *A* na linha melódica não constante na parte do piano). Messiaen vale-se dos acordes diminutos em razão das suas qualidades sonoras e não por desempenharem funções harmônicas específicas nesta sucessão; pode-se observar, todavia, que esses acordes têm por “função” a indefinição, ou seja, a não referência a quaisquer tonalidades, além de realizarem um acúmulo gradual de tensão na medida em que caminham para o registro agudo. Embora esteja desvinculada de parâmetros tonais, esta seqüência pode ser classificada como uma *ação harmônica progressiva*,⁷ na medida em que visa um acréscimo de intensidade, aumento de registro (pois é claramente direcionada para o agudo) e acúmulo de tensão, elementos estes geradores de instabilidade.



Exemplo 16 – Messiaen, *Quatuor Pour La Fin Du Temps*.
V - *Louange à l'Éternité de Jésus*

Esses exemplos tratam da função em uma orbe acórdica. Note-se, entretanto, que a conexão entre os acordes na música tonal se dá basicamente por movimentação cromática ou por progressão de quintas (ex.: *E meio dim.* – *Am* – *Dm* – *Gm* – *C* – *F*). O ciclo das quintas é, de certa forma, a base da hierarquia tonal da música clássica e “foi contra esta tirania da tônica e seu forte poder executivo, o ciclo das quintas, que os compositores românticos começaram a

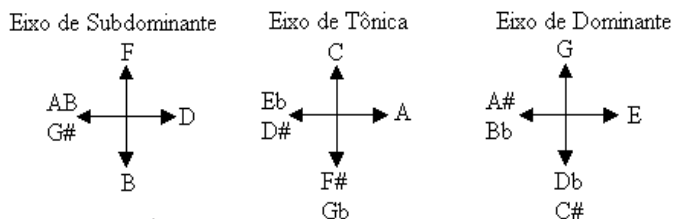
se rebelar” (Carner, 1976, p. 44). Com respeito a essa preponderância, Leon Dallin avalia: “O forte senso de tonalidade foi fomentado durante o período tonal pela ênfase no movimento de fundamentais acórdicas baseado em quartas e quintas, a relação mais conducente para a tonalidade” (Dallin, 1975, p. 104).

Partindo do princípio do ciclo das quintas, alguns compositores intentaram a criação de outros ciclos e com isto lograram um distinto tipo de refuncionalização. Persichetti entende que um centro tonal pode ser estabelecido valendo-se apenas de três acordes: “um construído sobre um grau da escala acima da tônica, outro abaixo da tônica e a própria tônica (1961, p. 248). O quadro a seguir (Quadro 2) exemplifica os distintos ciclos em comparação com o ciclo das quintas (Persichetti, 1961, p. 68). Segundo esta proposição, a cadência II – V – I, baseada no ciclo das quintas, encontraria correspondência funcional com as cadências: V – III – I (ciclo das terças) e III – II – I (ciclo das segundas). Existe, assim, uma refuncionalização em um âmbito maior que o acórdico, agindo diretamente sobre os mecanismos de movimentação e de concatenação entre os acordes.

Quadro 2 – Equivalência entre os ciclos das quintas, das terças e das segundas

5s	3s	2s
IV	V	VI
VI	IV	V
III	II	V
V	VI	IV
II	V	III
V	III	II
I	I	I

Outro meio de refuncionalização mais amplo é o processo adotado por Bella Bartók e Zoltan Kodally, sistematizado por Ernő Lendvai, denominado *sistema de eixos*. Lendvai faz questão de sublinhar que as características deste sistema baseiam-se nas premissas da harmonia tradicional, como ciclo das quintas; superposição de terças; condução melódica; série harmônica; reversão da tensão existente entre dominante e subdominante (conceito de autêntico e plagal); centro de simetrias, entre outros. Esse sistema é assim demonstrado tomando por base a tônica C.



“Os acordes construídos tendo por fundamental C, A, F# (Gb) ou Eb (D#) apresentam caráter tônico. Acordes construídos sobre as fundamentais G, E, A# (Bb) ou Db (C#) funcionam como dominantes. Acordes construídos sobre as fundamentais F, D, B ou Ab (G#) assumem um significado de subdominante” (Lendvai, 1976, p. 51).

Neste esquema, não há alteração funcional se os acordes que compõem os respectivos eixos forem intercambiados por qualquer outro acorde do mesmo eixo. No eixo de tônica, por exemplo, são considerados como apresentando funções recíprocas os seguintes acordes:

C – Cm – Eb – Ebm – F#m – Gb – Am – A

A *Bagatelle* nº 13 (das *Fourteen Bagatelles for piano solo* de Bartók) é harmonizada com apenas dois acordes: Eb e Am, significando, no entender de Lendvai, uma identidade funcional, já que ambos fazem parte do mesmo eixo (eixo de tônica, neste caso). Mosco Carner, em sua análise desta peça, faz notar que não há progressão acórdica cadencial, tampouco qualquer dominante particular se faz presente na peça toda. Com isso fica praticamente inviável atribuir a função de tônica para Eb, apesar da recorrência deste acorde ser superior à de Am e de ser o acorde que inicia e termina a *Bagatelle*. Ambos os acordes ficam-se iguais em importância (Carner, 1976, p. 47).⁸ Lendvai oferece vários exemplos na comprovação do seu sistema de eixos, contudo, considera muito relevante o fato de que Bartók e Kodály freqüentemente usam regiões pertencentes a um mesmo eixo nas seções reexpositivas. Dessa maneira, um tema harmonizado em F#, por exemplo, na sua exposição, fatalmente será harmonizado com C na sua recapitulação, criando o que Lendvai denomina de *reposição funcional* [functional replacement]. No último movimento da *Música para Cordas Percussão e Celesta* de Bartók, o tema principal (construído sobre o modo de A lídio) é introduzido harmonizado sobre um pedal de E. O mesmo tema é reapresentado em F# (substituto de A no eixo tônica), porém sobre um pedal de C# (substituto de E no eixo dominante).

O sistema de eixos refuncionaliza os acordes tradicionais na medida em que lhes atribui novos significados estruturais. Apesar da equivalência funcional existente entre os membros de um mesmo eixo, que sugerem manter uma certa similaridade com as funções relativas e anti-relativas *riemannianas*, este sistema difere sensivelmente da funcionalidade clássica.

Sobre *função* na análise do repertório não tonal

Tendo em vista que a designação das funções se dá na dependência de um centro tônico, a ausência deste centro pode, a princípio, impossibilitar uma atribuição funcional harmônica (mesmo na existência de acordes) ou linear. Alusões tonais podem ser realizadas em qualquer tipo de repertório, principalmente quando consideradas sob aspectos intervalares, porém estas alusões sempre estarão sob suspeita em um repertório em que o caráter tonal não seja relevante. No entanto, algumas recentes teorias musicais oferecem um entendimento mais abrangente do conceito de função e abrem possibilidades para sua incorporação na análise do repertório pós-tonal. A seguir, serão consideradas algumas proposições de dois teóricos (Wallace Berry e Paul Wilson), cujos escritos intentam uma espécie de reavaliação do conceito de função, bem como sua adoção na apreciação de obras modernas.

Berry usa o termo *função* agregado ao termo *expressão*, referindo-se ao papel estrutural, no interior do processo musical, de um evento ou sucessão:⁹ “função é o papel, ou natureza da participação, de um evento na transferência de conteúdo expressivo e significado” (Berry, 1987, p. 23). Também entende que o “conteúdo expressivo ou potencial de qualquer evento musical repousa decisivamente sobre seu papel funcional (...) e o significado funcional de um evento (no nível estrutural) está indissoluvelmente aliada ao seu impacto expressivo” (1987, p. 24). Por conta disso, durante a quase totalidade de sua obra, Berry usa o termo composto *functional-expressive* na consideração dos elementos *função* e *expressividade* nas análises que realiza.

Na sua releitura das funções principais (tônica e dominante), Berry sugere que *tônica* é um conceito que se permite um uso livre, denotando a classe de altura [*pitch-class*] ou classe de alturas complexas [*pitch-class-complexes*]

central(is) de determinada ordem hierárquica, preceito válido para todos os estilos em que esta ordem seja um princípio relevante (Berry, 1987, p. 40). A função de dominante, por sua vez, conserva as mesmas características que possui quando há um pólo atrativo, embora dificilmente apareça com a mesma estrutura acórdica ou encadeada em observância às normas tradicionais de resolução. Assim, quando um ou mais elementos essenciais da função de dominante são preservados em uma sucessão, o senso original desta função estará implícito. A nota sensível, por exemplo, é um destes elementos que deu origem a um novo artifício denominado *tonicização por acercamento* [*tonicizing "encirclement"*], "técnica importante e especialmente potente quando o *acercamento* é realizado por notas cromáticas auxiliares. A sensível superior adquire uma importância comparável à sensível inferior tradicional" (Berry, 1987, p. 171). Essa técnica será exemplificada nas análises realizadas adiante. Berry também admite a presença, no repertório pós-tonal, das funções de elaboração, prolongação e ornamentação.

Paul Wilson descreve da seguinte maneira os elementos que considera como essenciais da função harmônica (1992, p. 33-39):

- 1) uma função harmônica é exercida por notas específicas dentro de uma certa gama.¹⁰ A palavra gama [gamut] designa uma escala musical completa ou o âmbito integral de qualquer coisa.
A posição que cada nota ocupa no interior dessa gama é essencial na determinação de sua função;
- 2) cada nota da gama é geradora e controladora de uma coleção de outras notas do interior da gama (por exemplo, uma fundamental que gera um dado acorde por superposição de determinados intervalos);
- 3) o exercício e a identificação da função dependem de algum comportamento ou ação musical. Uma função harmônica realiza tarefas específicas na estrutura musical e de acordo com o tipo de tarefa desempenhado é que as funções podem ser designadas. Verificam-se cinco comportamentos [*behaviors*] funcionais distintos empregados pela harmonia tonal diatônica: tônica, dominante, subdominante, preparação da dominante [*dominant preparation*] e substituição ou extensão da tônica [*tonic substitution or extension*].

Wilson acrescenta um quarto item, menos decisivo para as considerações funcionais tonais, mas, ainda assim, um aspecto importante quando extrapolado

para a abordagem pantonal: o impacto que a distância e duração temporais exercem na determinação das funções. Admitindo-se a existência de múltiplos pólos de atração, a porcentagem de tempo do discurso musical que é destinada a cada um destes pólos pode implicar em considerá-los como eventos principais (na medida em que se estabelecem enquanto centros locais da atividade harmônica) ou secundários (transitórios).

Em face desses tópicos relacionados, uma determinação funcional envolveria: saber se a posição dentro de uma gama tem qualquer impacto sobre a função e quais escalas estão disponíveis para servir como *posições* estruturais; decidir como e com qual objetivo uma nota pode atuar como fundamental de um acorde, especialmente em acordes que não empregam superposições de intervalos de terça na sua construção; investigar as espécies de comportamento musical ou as ações exercidas pelas notas ou acordes na música; verificar a preponderância e influência do fator temporal nos diversos níveis estruturais.

Uma atualização do entendimento de função em um domínio pós-tonal, ou seja, no qual existe um equilíbrio distributivo entre todas as notas e as hierarquias harmônicas tradicionais quedam-se destituídas, não se subtrai de certas analogias com o antigo sistema de tonalidades, assim, a compreensão daquilo que, de fato, as funções representam é indispensável. De acordo com Wilson (1992, p. 35 – 39), uma *função tônica* abarca quatro atividades distintas:

- a) é o objetivo sonoro principal para um processo musical;
- b) é um evento crucial para o desencadear do processo musical, apesar de não exclusivo;
- c) é geradora de outros sons (algumas teorias entendem que esta função cria toda a gama diatônica);
- d) é o centro estável neutralizador das tensões opostas entre dominante e subdominante, em um contexto *riemanniano*.

Na proposição de Wilson, a música não tonal irá considerar como “tônica” o desiderato [*goal tone*], a meta ou objetivo sonoro pretendido. Esse objetivo pode não coincidir com o som (nota e/ou acorde) de início, pois o mais relevante será o evento para o qual se direciona o fluxo discursivo. Os “acordes” são, em sua maioria, formações esporádicas de superfície, não lhes cabendo, portanto, a função de atestar ou confirmar um centro tônico estrutural. A ausência de escalas fixas, ou a utilização de todo o total cromático, impossibilita a atribuição de estatutos hierárquicos e a constituição de tônicas secundárias. Todo desiderato

será, então, entendido como “tônica”, já que não há uma tônica principal que permita a constituição de tônicas locais em diferentes níveis harmônicos, como se dá na música tonal. Por sua vez uma *função dominante* envolve somente uma ação especial, a criação de instabilidade que requer o desiderato para sua resolução. A preparação da dominante pode ser entendida como possuindo função de elaboração.

Funções de substituição ou extensão da tônica implicam em prolongação do discurso por meio de uma separação entre o início e o objetivo final esperado. Para Wilson, extensão aplica-se somente às extensões diretas de eventos iniciais, enquanto substituição sugere a alteração de eventos cadenciais e desideratos. A substituição só se torna possível na existência de uma expectativa sobre o evento final. Um exemplo de *extensão* são as seções de variações, ou seja, partes do discurso musical em que certas características do evento inicial estejam conservadas, mas outros elementos tenham sido alvo de alterações, porém, apesar disto, ainda permitam a identificação do evento inicial. *Substituição*, por seu turno, sugere algo similar à cadência de engano, em que a expectativa da ocorrência de determinado evento seja frustrada.

A abordagem analítica de obras pós-tonais adquire novas ferramentas em posse desses critérios supra-relacionados. Assim, intenta-se adiante a verificação e aplicação destes parâmetros aliados aos entendimentos anteriores, principalmente aqueles que se atém às considerações sintáticas.

O Exemplo 17 apresenta a linha do canto do Op. 12 nº 1 de Anton Webern (*Der Tag ist Vergangen*). Observa-se claramente a divisão formal em duas partes (A e B), separadas por pausas e acompanhando a estrutura estrófica da letra (note-se que cada parte é iniciada pela mesma frase do texto). Cada parte pode ser dividida em duas orações, que por sua vez podem ser fracionadas em 4 frases (indicadas pelas ligaduras no Exemplo 17).

Parte A (2 orações)

1ª: *Der Tag ist vergangen, / die Nacht ist schon hier*, [o dia passou, a noite já está aqui]

2ª: *gute Nacht, o Maria, / bleib ewig bei mir*. [boa noite oh Maria, fique comigo para sempre]

Parte B (2 orações)

1ª: *Der Tag ist vergangen, / die Nacht kommt herzu*, [o dia passou, a noite chega]

2ª: *gibauch den Verstorbenen / die ewige Ruh*. [dê também o repouso eterno ao falecido]

Der Tag - - ist ver - gan - gen, die Nacht - ist schon hier, gu - te
Nacht, o Ma - ri - a, bleib e - wig bei mir.

Der Tag ist ver - gan - gen, die Nacht kommt her - zu, —
gib auch den Ver - storb - nen die e - wi - ge Ruh.

Exemplo 17 – Webern, *Der Tag ist Vergangen*. Op. 12, nº 1 (comp. 3 – 21)

A primeira parte inicia-se na nota *F* e termina na nota *C*. A segunda parte começa e termina em *F* (a nota *A* é entendida como anacruse). Poder-se-ia descrevê-las desta maneira:

F ———→ C | F ———→ F

A nota *F* constitui-se, portanto, no objetivo final ou desiderato da obra, podendo ser considerada como possuidora de *função tônica*.

Fatores lineares e harmônicos possibilitam a consideração da nota *F* como um pólo principal desta peça. É possível notar que o processo de *acercamento*, já discutido, se faz presente nos pontos de seccionamento da obra. A chegada na nota *C*, compasso 11, é antecedida pelas notas *Db* e *B*, respectivamente as sensíveis superior e inferior de *C* (Exemplo 18a). As notas *Bb* (intervalo de tom) e *Eb* (intervalo de terça menor) apresentam-se como conformações padronizadas ou arquetípicas utilizadas por Webern (veja adiante). A chegada em *F*, última nota do canto, também é precedida ou acercada pelas suas sensíveis *E* e *F#* (Exemplo 18b). Esse tipo de acercamento também se verifica harmonicamente. O Exemplo 19a mostra o “acorde” da introdução imediatamente precedente à entrada do canto. A nota *F* é *acercada* por sua sensível superior (*Gb*), por dois intervalos de tom (*Eb* e *G*) e pelo intervalo de terça menor (*D*), como dito uma configuração reiterada durante a peça, porém nas tonicizações da nota *F*, o

Exemplo 18a – acercamento da nota *C*Exemplo 18b – acercamento da nota *F*

Exemplo 19a – acercamento da nota *F* (compasso 3)

Exemplo 19b – acercamento da nota *F* (compasso 12)

intervalo de semitom é intercambiado para o de tom, desta maneira há uma alternância entre os padrões T-T-S-3m (Exemplo 19) e S-S-T-3m (Exemplo 18a). Contudo, estas conformações sempre funcionam como *tonicizações*, implicando uma possível conservação de um elemento característico da *função dominante*. No Exemplo 19b tem-se o acorde que precede a segunda parte da música, configuração que também *toniciza* a nota *F*.

O processo de *acercamento* ou *tonicização* é, de certa forma, de uso comum na obra de Webern, Schoenberg e Berg. Todavia, não são utilizados isoladamente, mas associados a outros fatores, como por exemplo, diferenciação da atividade rítmica em pontos “cadenciais”, variações de textura, mudança de intensidade e densidade, entre outros. O Exemplo 20 demonstra formações “acórdicas” utilizadas por Webern na terceira peça do seu *Opus 5* (*Cinco peças para quarteto de cordas*). Dado ao vasto uso dessa configuração, este padrão



Exemplo 20 – Webern, *Cinco peças para quarteto de cordas*, Op. 5, nº 3
(variações do arquétipo terça – sétima)

também pode ser considerado como um outro arquétipo *weberniano*, constituindo-se da junção dos intervalos de terça (maior ou menor) e de sétima (na sua maioria sétimas maiores), com suas respectivas inversões. Entende-se por formação arquetípica, ou *arquétipo*, um aglomerado sonoro possuidor de uma configuração intervalar não repertoriada nos modelos harmônicos tradicionais, cuja identidade seja passível de reconhecimento perceptual, dado o uso reiterado desta formação por parte do(s) compositor(es) que dela se disponha (Menezes, 2002, p. 314).

Observe a seguir o uso deste mesmo arquétipo no Opus 11, II (para *cello* e piano) antecedido pelo procedimento de *acercamento*. A nota *F#* do *cello* também é acercada pelas suas sensíveis (Exemplo 21).



Exemplo 21 – Webern, *Opus 11, II* (compassos 1-2)

Os dois exemplos seguintes demonstram o uso feito por Schoenberg do procedimento de *acercamento*. Os Exemplos 22 e 23 são extraídos do Op. 11 (*Drei Klavierstücke*) nº 2 e nº 1, respectivamente. O Exemplo 22 indica o aglomerado *A – E – Bb* precedido por suas sensíveis:

A → Bb
E → Eb
Bb → A

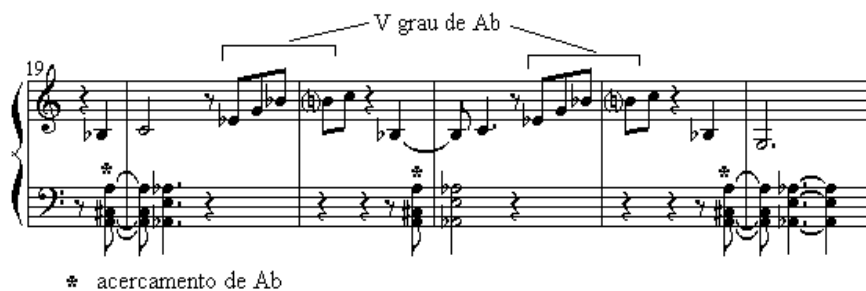
No Exemplo 23 observa-se, além da utilização do *acercamento*, a *tonicização* do acorde de *Ab* reforçada pelo uso do seu V grau, realizado pela mão direita do piano que executa o arpejo de *Eb*. Dessa maneira, o acorde de *Ab5+* encontra-se *acercado* pelas seguintes notas:

<i>Eb</i>	————→	<i>E</i>
<i>Bb</i> e <i>C#</i>	————→	<i>C</i>
<i>A</i>	————→	<i>Ab</i>

Uma alusão tonal é quase inevitável nesse caso. Todavia, o caráter tonal é destituído pelo uso do acorde com quinta aumentada (*Ab – E*) que tonalmente implicaria na função de dominante, que neste caso, não se verifica, pois o acorde *Ab5+* é o desiderato deste trecho, o que aponta para a refuncionalização do acorde de quinta aumentada, tradicionalmente interpretado como possuidor da função de dominante, mas aqui se reveste enquanto “tônica”.



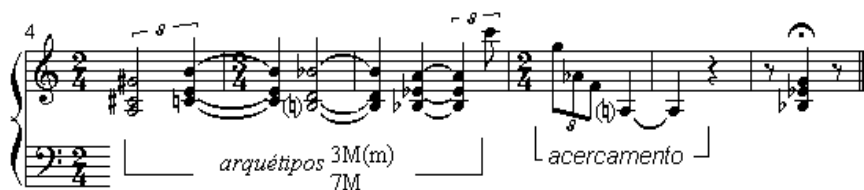
Exemplo 22 – Schoenberg, *Drei Klavierstücke*. Op. 11, nº 2



Exemplo 23 – Schoenberg, *Drei Klavierstücke*. Op. 11, nº 1 (compassos 19-24)

Conclusão

À guisa de conclusão, permite-se dizer que, apesar de não explícitas ou mesmo intencionalmente evitadas, as funções tonais podem encontrar correspondência ou mesmo identidade na música pós-tonal. Por meio de paralelos com as funções tradicionais, é freqüentemente possível o estabelecimento de um “senso tonal” nas obras modernas. A determinação de desideratos (loais ou finais) correspondentes às áreas de relativa estabilidade, normalmente antecedidas por variações métricas (recessão do fluxo rítmico), texturais, de densidade, registro, etc., indica a presença da *função tônica*. Outrossim, o acréscimo de tensão, adensamento, instabilidade, uso de artifícios de *tonicização* (como *acercamento*), remete à *função dominante*. Procedimentos evasivos visando indefinição, afastamento ou o desvio de desideratos (função centrífuga, no vocabulário *schoenberguiano*); funções de ornamentação, substituição, expansão e elaboração (normalmente ligadas à função de subdominante ou mesmo de dominantes individuais), também se fazem presentes no repertório contemporâneo. O Exemplo 24 demonstra uma série de elaborações antecedendo o acorde desiderato (*Eb*). Observe-se também o uso do arquétipo *weberniano* ($3^a + 7^a$), presente em todos os compassos, e o *acercamento* do desiderato (*Bb – Eb – G*) realizado no compasso número 7 pelas suas sensíveis (*A – F – Ab*).



Exemplo 24 – Webern, *Quatro peças para violino e piano*. Op. 7, nº 1
(compassos 4-9)

Notas

¹ As observações quanto ao uso do termo *função* haver sido tomado de empréstimo da matemática, bem como o tocante aos desdobramentos *lógicos* que traz implícito, foram realizadas por Dahlhaus em um artigo de 1975 para a revista "Die Musikforschung" intitulado *Terminologisches zum Begriff der harmonischen Funktion* (apud Kopp, 1995, p. 6). Dahlhaus ressalta que "*função* sugere um processo matemático definido pelo qual, precisamente, obtém-se um acorde X partindo-se de Y, contudo, este tipo de especificidade não é encontrada na teoria de Riemann" (apud Kopp, 1995, p. 6).

² Embora tenha sido escrito em 1934, as citações serão datadas de 1985, ano de publicação da compilação feita por Leonard Stein de uma série de textos de autoria de Schoenberg, sob o título de *Style and Idea*.

³ De modo semelhante, Schenker prescinde da série harmônica e confere ao *motivo* a responsabilidade pela associação de idéias em música. Segundo ele, o uso do *motivo* subtrai da música subordinações extrínsecas à sua natureza, como por exemplo, subserviência aos textos, à dança, ao teatro, etc. Permitindo, em contrapartida, associações intrínsecas, isto é, realizadas interna e diretamente sobre os próprios motivos, não havendo, assim, a necessidade da música tentar imitar padrões da natureza. O emprego de motivos permite repetições, estas, por sua vez, engendram as formas (Schenker, 1980, p. 4 e 5).

⁴ Schoenberg entende que tonalidade [*tonality*] é compreendida em razão de uma escala em particular, enquanto campo harmônico [*key*] refere-se à "maneira particular com que todos os sons relacionam-se com um som fundamental, especialmente o som fundamental de uma escala específica" (1985, p. 270). Apesar de serem muitas vezes usados como sinônimos, *key* e *tonality* comportam significados distintos para vários teóricos. Dahlhaus, por exemplo, faz questão de ressaltar que os dois termos não são sinônimos. Para ele, diferentemente de Schoenberg, a tonalidade é um campo harmônico [*key*] expandido e este campo, por sua vez, "deve estar associado à idéia de escala diatônica, na qual notas, intervalos e acordes estão contidos" (Dahlhaus, 1980, p. 52).

⁵ Para Berry, *evento de ordem superior* associa-se à sua proposição de *multiníveis* ou *múltiplas funções tonais*, ou seja, a característica que um acorde possui de adquirir funções distintas em relação ao nível tonal em que se encontra. Esse mesmo conceito é, agora, ampliado para a função linear.

⁶ O conceito de *tonicização* provém de alterações cromáticas realizadas tanto linear quanto harmonicamente durante o decurso musical. Alterações cromáticas (isto é, uso de notas não pertencentes à escala da passagem em questão) cujas notas configurem-se como membros estruturais de acordes recebem de alguns autores o nome de *cromatismos essenciais* [*essential chromaticism*] (conforme, por exemplo, Kostka e Payne, 2000, p. 257-258). Esses cromatismos têm a característica de sensibilizar, ou seja, funcionar como sensíveis locais de outros acordes. Este procedimento remonta ao uso da música *ficta* do período renascentista. Adiante o procedimento de *tonicização* na análise de obras contemporâneas será abordado mais pormenorizadamente.

⁷ Conceito de Berry (1987, p. 86) oposto ao de *ação recessiva*, implicando, esta, no decréscimo de atividades que conduzem para resolução ou estabilidade “tonal”.

⁸ Posicionamento diametralmente oposto apresenta Paul Wilson. Segundo ele, as relações intervalares separadas por trítone possuem papel de *dominante*. Wilson, para corroborar sua tese, cita a seguinte frase do próprio Bartók, quando este analisa seu *Quarteto para Cordas nº 5*: “o primeiro tema tem dois graus principais: *Bb* (tônica) e *E* (à maneira de uma dominante)” (apud Wilson, 1992, p. 37).

⁹ Sucessão denota um conceito genérico que inclui progressão, recessão e estaticidade.

¹⁰ A palavra gama [gamut] designa uma escala musical completa ou o âmbito integral de qualquer coisa.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. Trad. Alfredo N. Gallett. Bogotá: Fundo de Cultura Econômica, 1997.
- APEL, Willi (Ed.). *Harvard Dictionary of Music*. 2. ed. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 22^a imp., 2000.
- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987.
- CARNER, Mosco. *A study of twentieth-century harmony*. v. 2. *Contemporary Harmony*. London: Joseph Williams, 1976.

DAHLHAUS, Carl. Harmony. In: SADIE, Stanley (Org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 1980, v. 8, p.175-188.

_____. Tonality. In: SADIE, Stanley (Org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 1980, v. 19, p. 51-55.

DALLIN, Leon. *Techniques of Twentieth Century Composition*. 3. ed. Iowa: WM. C. Brown Company Publishers, 1975.

DORFLES, Gillo. *O devir das artes*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HÁBA, Alois. *Nuevo Tratado de Armonia*. Trad. Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1984.

KOELLREUTTER, H. J. *Harmonia Funcional (introdução à teoria das funções harmônicas)*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1980.

KOPP, David. On the function of Function. *Music Theory on Line*, v. 1, n. 3, 1995. Disponível em: [http:// boethius.music.ucsb.edu/mto/mtohome.html](http://boethius.music.ucsb.edu/mto/mtohome.html).

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. *Tonal Harmony – with an Introduction to Twentieth-Century Music*. 4. ed. Boston: McGraw-Hill Inc., 2000.

LENDVAI, Ernő. *Bartók and Kodaly*. Volume I. Trad. para o inglês realizada pelo autor. Budapes-te: Zoltan Kodaly Pedagogical Institute of Music, 1976.

LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: Norton, 1989.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Edit., 2002.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth Century Harmony – Creative Aspects and Practice*. New York: W. W. Norton & Company, 1961.

PISTON, Walter. *Armonía*. 5. ed. Revisada e ampliada por Mark Devoto. Cooper City (EUA): Span Press Universitaria, 1998.

RIEMANN, Hugo. *Riemann Musik-Lexikon*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1967.

SCHENKER, Heinrich. *Harmony*. Trad. Elisabeth Mann Borgese. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

_____. *Funciones Estructurales de la Armonia*. Trad. Juan Luis Milán Amat. Barcelona: Labor, 1990.

_____. Problems of Harmony. *Style and Idea*. Ed. Leonard Stein. Berkeley: University of California Press, 1985.

WILSON, Paul. *The Music of Béla Bartók*. New Haven: Yale University Press, 1992.