

## Da harmonia pela harmonia: sobre formalismo e seus impactos na ideia de harmonia funcional

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas  
(UDESC - SC)  
c2sprf@udesc.br

**Resumo:** Nas atuais práticas teóricas da harmonia tonal que enfrentam também o âmbito da música popular, a ideia de harmonia funcional entrelaça tópicos, formulações e abordagens que frequentemente estão presentes. Destacando questões proeminentes em determinados campos da arte e da cultura – tais como as questões da “*l’art pour l’art*”, do idealismo, da música absoluta, do belo musical, do matematismo, do sensacionismo etc. – este artigo salienta contrastes entre o funcionalismo e o formalismo. Com isso, observando impactos que questões assim causaram, ou ainda causam, em nossas concepções sobre música, argumenta-se que tais temáticas, por vezes afastadas das aulas e conteúdos programáticos da disciplina, interferem e podem ser criticamente contributivas na análise e resolução de problemas desta harmonia dita funcional.

**Palavras-Chave:** Harmonia funcional, música absoluta, análise e teoria musical.

### Harmony for harmony’s sake: formalism and its impact on the idea of functional harmony

**Abstract:** In current theoretical practices of tonal harmony that also involve popular music, the idea of functional harmony implicates topics, formulations and approaches which are often present. Emphasizing prominent topics in certain fields of art and culture – such as “*l’art pour l’art*” (art for art’s sake), idealism, absolute music, the beautiful music, mathematicism, sensationalism etc. – this paper highlights the contrasts between functionalism and formalism. Thus, given the impact of these issues on our conceptions of music, it is affirmed that they interfere and may contribute to the analysis and resolution of problems associated to this so-called functional harmony, although these topics are not usually discussed and may not be part of the curriculum.

**Keywords:** Functional harmony, absolute music, analysis and music theory.

## INTRODUÇÃO

Nas rotinas de estudo, ensino e aprendizagem formal da harmonia tonal, em certas ocasiões, surgem questões relacionadas ao fato de que o âmbito deste campo do conhecimento musical nem sempre se restringe aos limites de sua pressuposta autonomia. Certas causas, justificativas, origens, escolhas e motivações que acompanham os problemas da teoria, crítica e análise harmônica, dão indícios de que tais problemas vão se resolver é na interação entre “as interioridades de um jogo de regras próprias e as exterioridades de um mundo onde este jogo é jogado” (NAGORE, 2004, p.3). Então, assim como a própria música está

“intrinsecamente ligada à condição comum e impura dos nossos negócios humanos” (GOEHR *apud* RIDLEY, 2008, p.27), também a harmonia pode se deixar notar como algo que não é “maximamente independente dos caprichos de tempo e lugar, equipamento e método e, acima de tudo, independente de [...] preconceitos, sentimentos, carências e necessidades” (RIDLEY, 2008, p.14).

Uma das ênfases da discussão que se apresenta aqui recai justamente sobre o entendimento da noção de funcionalidade, de formalidade, naturalidade, perfeição, universalidade e perenidade de uma perspectiva teórica musical que, por vezes, é dada como lógica, especializada, racional e dotada da faculdade de determinar suas próprias leis. Ou, mais especificamente, a discussão que se apresenta aqui recai sobre a tese contemporânea que defende uma suposta máxima pureza radicada na função harmônica dos graus. Então, em cenário posterior à segunda metade do século XVIII e focalizando, principalmente, a perdurante referência internacional da linhagem teórica austro-germânica ao longo dos séculos XIX e XX<sup>1</sup>, trata-se de problematizar a perspectiva de uma neutralidade absoluta, positiva e idealizada que, convicta e competentemente, vem nos ensinando que

A melhor maneira de chegar à verdade a respeito da música [e, com isso, também da harmonia, das funções tonais etc.] deve ser, de fato separá-la tanto quanto possível de todas as outras coisas e investigá-la no que poderia ser chamado seu estado “puro”. A música precisa ser desinserida [...] e abordada por si mesma; ela precisa ser considerada em isolamento [...], pois dessa maneira – livre de qualquer influência contaminadora – cederia seus segredos (RIDLEY, 2008, p.11-12).

A discussão a respeito desta temática é conhecida. De modo geral, sua divulgação conta com *slogans* polemistas, cultos e diversos, que caracterizam tal oposição por meio de rótulos emblemáticos como: Autonomia contra dependência. A estrutura intramusical contra a conjuntura extramusical. Desinserção contra interação. A convicção de que a qualidade artística da música encontra-se na beleza dos seus construtos sonoros contra a certeza de que o valor da música reside na capacidade de expressão e/ou representação dos sentimentos ou de outras coisas que, então, são percebidas como coisas de fora da música. Tal discussão não será propriamente revista aqui, mas, em síntese, a Fig.1 procura referenciar alguns

---

<sup>1</sup> Sobre a teoria da harmonia austro-germânica e seu legado, ver Bernstein (2006), Burnham (1992), Damschroder (2008), Dudeque (2005), Fabrikant (2007), Mickelsen e Riemann (1977), Rehding (2008), Shirlaw (1969, p.352-410), Wason (1988).

 Formalismo	x	Conteudismo		(DAHLHAUS, 2003a, p.79-85)
O "puro ressoar" (para falar com Hegel)	x	O sujeito expressivo, que se encontra por detrás da obra		(DAHLHAUS, 2003a, p.127)
O objeto belo	x	O meramente útil		(MORITZ apud DAHLHAUS, 1999, p.8)
Valor arquitetônico	x	Valor expressivo		(FUBINI, 2008, p.148)
 Estudo do significante (regras internas, estruturação etc.)	x	Análise do seu significado no mundo da cultura		(FUBINI, 2008, p.154)
Função da estrutura	x	Função da cultura		(RIDLEY, 2008, p.28)
O valor da música é determinado pelas estruturas inerentes	x	O valor da música é totalmente socialmente determinado		(WILLIS, 2001)
Direcionalidade e função tonal	x	Associações extramusicais		(BRIBITZER-STULL, 2006, p.168)
Coerência orgânica	x	Referenciais externos à obra		(BARROS e GERLING, 2009, p.89)
Música é música (noção intragenérica)	x	Música está relacionada com a sociedade (noção extragenérica)		(TAGG, 2012, p.42)
 Paradigma formalista [aspectos abstratos, objetivos e não referenciais]	x	Paradigma representacionalista [representação dos sentimentos e/ou expressão das emoções]		(OLIVEIRA e MANZOLLI, 2007)
	x	Paradigma sócio-construtivista [as estruturas musicais espelham, de alguma forma, as dinâmicas e processos sociológicos]		
 Texto	x	Contexto		(NAGORE, 2005)
Na obra de arte existe (conforme Adorno), uma dialética - interna - entre a totalidade e suas partes	x	e uma outra entre a obra e o seu exterior		(DUARTE, 2006, p.437)
Escolhas especificamente musicais	x	Crenças e atitudes ideologicamente motivadas		(MEYER, 2000)
Formalismo	x	Expressionismo		(MEYER, 2001, p.24-25)
	x	Referencialismo		
 O dentro	x	e o fora da música		(SCHROEDER, 2004)
Objetivismo abstrato	x	Análise sociológica		(BAKTIN, 1976)
Subjetivismo idealista	x			
 Significados inerentes (intersônicos)	x	Significados delineados (sentidos, valores e relações que o homem estabelece com as músicas)		(GREEN, 1997)
Formalista	x	Sociológico		(WILLIAMS, 2008, p.119-146)

Fig.1 - Amostragem metavocabular e referências em torno da questão formalismo versus conteudismo

vieses desta desinteligência que, atingindo ora mais ora menos as normalizações da harmonia, são questões de destaque nas filosofias, estéticas, sociologias, pedagogias, teorias, críticas e análises musicais.

Dado que são diversos os esforços que abordam o assunto, argumenta-se aqui que: reconhecer termos e contra termos dessa discussão, que por vezes é afastada como coisa alheia aos assuntos formalmente declarados como propriamente técnicos e específicos da nossa disciplina, é uma ação correlata que, efetivamente, contributivamente, pode arejar nossas rotinas de análise harmônica funcional.

## 1. DA ARTE PELA ARTE, DO IDEALISMO ABSOLUTO E DA MÚSICA ABSOLUTA

Na observação do gradual processo de propagação das teses do formalismo na teoria contemporânea para a arte da harmonia, um marco indelével se concentra na poderosa fórmula: a arte pela arte. Fácil de lembrar a fórmula propaga uma doutrina de fundo romântico que, em linhas gerais, defende uma “compreensão do fenômeno artístico que vê na própria arte e nos seus meios os únicos fins a que ela deve almejar, sem o apelo a objetivos extrínsecos (tais como motivações éticas, didáticas ou ideológicas) ao puro deleite formal” (HOUAISS).

Entre 1785 e 1788, atualizando a antiga expressão latina “*ars gratia artis*”, a fórmula “*l'art pour l'art*” ganha destaque em textos do esteta, escritor e professor alemão Karl Phillip Moritz (1756-1793). Influente na fase inicial do Romantismo, as teses de Moritz “foram aceitas sem reservas por Goethe e com hesitação por parte de Schiller” (DAHLHAUS, 1999, p.8). Conforme Dahlhaus, a “rudeza” da fórmula se explica, por um lado, frente ao enfado provocado por tantos arrazoados filosóficos e morais sobre arte que surgiram ao longo dos séculos XVII e XVIII<sup>2</sup>. E, por outro lado, pelo desejo de usufruto da contemplação estética como uma libertação das opressivas tarefas do mundo vital e laboral burguês. O esforço pedagógico de Moritz estava “destinado à correta apreciação do belo e da arte”:

Procurarei desenvolver o conceito de belo [...] segundo os princípios mais simples, e reduzir a essência das obras de arte [...] a esse princípio central, de modo que o gosto ou a faculdade de sentir [...] tenha um ponto firme, a partir do qual se possa em todos os momentos corrigir o sentimento obscuro durante a contemplação ou o julgamento do belo, orientando ao

---

<sup>2</sup> Para uma amostra desses arrazoados no campo da música, ver Hanslick (1992, p.26-29).

mesmo tempo o seu juízo diante do entendimento (MORITZ *apud* TOLLE, 2007, p.9).

O objeto meramente útil é, pois, em si mesmo nada completo nem fechado, só chega a sê-lo quando alcança em mim seu objetivo ou sua função. [...] Enquanto o belo atrai nossa atenção nos aparta um tempo de nós mesmos, e faz parecer que estamos perdidos no objeto belo; e justamente esse perder-se, esse esquecer-se de si mesmo, é o mais alto grau de prazer puro e desinteressado que o belo pode nos oferecer. Sacrificamos nesse instante nossa limitada existência individual por uma espécie de existência superior (MORITZ *apud* DAHLHAUS, 1999, p.8-9).<sup>3</sup>

A autonomia da obra de arte diante do sujeito pressupõe não apenas que ele renuncie a agir em proveito e de acordo com seus desejos. [Tal autonomia] tem como consequência o fato de que, para a correta contemplação da obra de arte, não são necessários conhecimentos prévios ou erudição. A obra de arte deve ser capaz de transmitir o seu significado valendo-se apenas do que apresenta a sua superfície. Tomada em isolado, a obra é uma exposição que diz algo. Para Moritz: [a obra de arte] “não deve significar e dizer nada que esteja fora dela, mas, por assim dizer, deve falar apenas de si mesma, da sua essência por meio da superfície exterior, ela deve se tornar significativa por meio de si mesma”. [...] Desse modo, cerca de uma década antes da publicação da [noção de “finalidade sem fim” na] Crítica da Faculdade do Juízo, de Kant, Moritz formula o conceito de autonomia para a arte, sem, contudo, empregar este termo especificamente e por vias surpreendentemente diferentes (TOLLE, 2007, p.12 e 14).

A princípio, em Moritz, a fórmula “*l’art pour l’art*” estava orientada para a poesia, a pintura e a escultura. E, com efeito, sabemos que ao longo dos anos influentes poetas e artistas “dela se valeram para defender a arte das tentativas de escravização ou manipulação para fins que acarretariam a sua completa subordinação e lhe tolheriam toda liberdade de movimento” (ABBAGNANO, 2007, p.374).

[A arte] é independente de qualquer objetivo prático ou utilitário. Este caráter foi expresso pela fórmula da arte pela arte, à qual aderiram no século XIX artistas como Flaubert, Gautier, Baudelaire, Walter Pater, Oscar Wilde e Allan Poe. O alvo contra o qual se dirige essa fórmula é a subordinação da Poesia à emoção, à verdade ou ao dever; seu significado positivo é a liberdade da Poesia no sentido afirmado, p. ex., por Kant. Flaubert diz: “Compor versos simplesmente, escrever um romance, cinzelar mármore, eram coisas boas nos tempos em que não existia a missão social do poeta. Agora qualquer obra deve ter significado moral, ensinamento bem dosado; é preciso que um soneto tenha alcance filosófico, que um drama pise nos calos dos monarcas e que uma aquarela enobreça os costumes. A

<sup>3</sup> Esta versão em português foi escrita pelo autor do presente artigo a partir da seguinte tradução do alemão para o espanhol realizada por Ramón Barce: “El objeto meramente útil es, pues, en si mismo nada completo ni cerrado, sino que solo llega a serlo cuando alcanza en mí su objetivo o su cumplimiento. [...] Mientras lo bello atrae nuestra atención nos aparta un tiempo de nosotros mismos, y hace que parezca que nos perdemos en el objeto bello, y justamente ese perderse, ese olvidarse de uno mismo, es el más alto grado del placer puro y desinteresado que puede ofrecernos lo bello. Sacrificamos en ese instante nuestra limitada existencia individual en aras de una especie de existencia superior”.

mania de advogar insinua-se em toda a parte, juntamente com a sofreguidão de discutir, perorar, arengar". [Em 1856] Gautier proclamava: "Cremos na autonomia da arte; para nós a arte não é um meio para um fim. Um artista que corre atrás de um objetivo que não seja a beleza em nossa opinião não é artista". A fórmula da arte pela arte é, portanto, substancialmente a defesa da Poesia contra qualquer tentativa de torná-la instrumento de propaganda de um objetivo qualquer. A beleza é o único fim [...] a arte não pode estar subordinada ao bem, à verdade ou a coisas que pretendam ter tais características, resta-lhe como único fim a beleza, mais precisamente a beleza *formal*, que independe dos conteúdos que lhe são oferecidos pela emoção ou pelo intelecto (ABBAGNANO, 2007, p.770).

Entrementes, contando com o aporte de uma geração de sensíveis e jovens poetas, escritores e críticos pré-românticos, tais teses se fortaleceram também no campo musical<sup>4</sup>. O "ideal romântico de que a obra de arte é outro mundo, válido por si mesmo e independente do que lhe é exterior" (WAIZBORT, 2006, p.187), causou indelével impressão no mundo da arte dos sons consolidando aos poucos a defesa de uma música pela música. Uma "música sem sombras", desvinculada "de qualquer elemento extramusical (textos, recursos cênicos, coreografias) e que se propunha a ser autônoma, assemântica e agenciadora de suas próprias regras de construção técnico-formais e de expressividade" (TOMÁS, 2011, p.12). Tal ideal de "autonomia" implica a mais alta aspiração, a unidade, a pureza, a perfeição. O ideal absoluto:

Na descrição do que é perfeito, impõe-se, na música, não diversamente da poesia, a imagem de uma única mônada fechada em si que, no entanto, indica um mundo<sup>5</sup>. O perfeito, segundo uma expressão de Tieck, é "um mundo separado por si mesmo", no qual um momento extra-estético, uma reminiscência biográfica ou histórica, significaria uma perturbação sensível (DAHLHAUS, 2003a, p.127).

É preciso compreender a gênese da autonomia romântica da arte para poder ponderar seu justo peso histórico. A ênfase na autonomia contrapõe-se à ideia tradicional [...] de que a obra de arte deve estar a serviço da religião, da utilidade moral ou do entretenimento cortês ou burguês. [...] A religião da arte romântica foi uma emancipação da arte, que deixou de servir a qualquer função que lhe fosse exterior, [a música] deixou de ser música funcional. [...] No limite da estética romântica, a música é uma "revelação" do absoluto. [...] Foi Richard Wagner, o criador da expressão ["música absoluta"]<sup>6</sup>, quem talvez melhor tenha definido o problema: a

<sup>4</sup> Dentre os jovens pré-românticos que produziram textos que contribuíram incisivamente para tal reviravolta na abordagem da arte musical, destacam-se nomes como: Friedrich Schlegel (1772-1829), Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), Ludwig Tieck (1773-1853), Jean-Paul (Johann Paul Friedrich Richter, 1763-1825), Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822). Sobre o assunto, ver Iriarte (1987), Nunes (2005), Videira Junior (2006, p.71-79; 2009).

<sup>5</sup> Correlações entre a noção filosófica de mônada e o conceito harmônico funcional de monotonalidade elaborado por Schoenberg (2004, p.37) são mapeadas em Freitas (2010, p.283-385). Sobre monotonalidade, ver: Bernstein (1992, 2006, p.802-806), Carpenter e Neff (2006, p.64 e 206-225), Dudeque (1997a, 1997b, 2005), Neff (1993, p.416-419).

<sup>6</sup> Ver Beard e Gloag (2006, p.2-3), Dahlhaus (1999, p.22).

irreducibilidade da música absoluta a qualquer outra forma de expressão, daí a sua intraduzibilidade (WAIZBORT, 2006, p.188).

Sobre a palavra chave “absoluto”, Abbagnano (2007, p.3-4) informa que, embora a ideia de “Deus como Absoluto” tenha sido proposta pelo filósofo renascentista Nicolau de Cusa (1401-1464), a difusão da palavra, desde o século XVIII, muito provavelmente se deve ao linguajar político (poder absoluto, monarquia absoluta, absolutismo etc.)<sup>7</sup>. Contudo, a voga filosófica do termo se deve ao Romantismo alemão que fixou o uso da palavra quer como adjetivo (sem restrições, sem limitações, sem condições etc.), quer como substantivo (realidade desprovida de limites, suprema, o “espírito de Deus” etc.) sinônimo de infinito. Filosoficamente, na esfera do idealismo alemão – ou idealismo absoluto –, Kant diferencia dois significados: um mais difundido e menos preciso, é o de absoluto como a determinação de uma coisa pela própria substância ou essência da coisa. “Absolutamente possível” significa: “possível em si mesmo”, ou “intrinsecamente possível”. E o outro significado é: “possível sob todas as relações, ou sob todos os aspectos”. Fichte já fala em termos de “dedução absoluta”, de “atividade absoluta”, de “saber absoluto” e de “eu absoluto” para indicar o “Eu infinito, criador do mundo”, e procura interpretar “o Eu como Deus”: “O absoluto é absolutamente aquilo que é, repousa sobre e em si mesmo absolutamente. [...] Ele é o que é absolutamente porque é de si mesmo”. Essa inflação dos sentidos da palavra se observa também em Schelling, que usa o substantivo absoluto para designar o princípio infinito da realidade, isto é: Deus. Com Hegel, o absoluto é ao mesmo tempo “o objeto e o sujeito da filosofia e, embora definido de várias maneiras, permanece caracterizado pela sua infinidade positiva no sentido de estar além de toda realidade finita e de compreender em si toda realidade finita”. O termo absoluto permanece ligado

A uma fase determinada do pensamento filosófico, precisamente à concepção romântica do Infinito, que compreende e resolve em si toda realidade finita [...] nada tendo fora de si que possa limitá-lo ou condicioná-lo [...]. [Absoluto é] aquilo que realiza a si mesmo de modo necessário e infalível (ABBAGNANO, 2007, p.4).

Contando com o célebre ensaio “A ideia de música absoluta”, publicado pelo musicólogo alemão Carl Dahlhaus (1928-1989) em 1976, podemos considerar que, na história contemporânea da música culta européia, ou por ela condicionada, a

---

<sup>7</sup> Sobre o impacto do absolutismo na terminologia da teoria musical, ver Freitas (2010, p.538-539).

expressão música absoluta corresponde a “uma música liberada de funções, de textos e de caracteres nitidamente desenhados e capaz de elevar-se à intuição do infinito” (DAHLHAUS, 1999, p.126-127)<sup>8</sup>. O conceito de música absoluta – “o paradigma estético que dominava na Alemanha como concepção do que desde a sinfonia e o quarteto de cordas até o drama musical era a música ‘em si’ – foi uma ideia de todo o século XIX, que representou o sentimento artístico de toda uma época” (DAHLHAUS, 1999, p.139)<sup>9</sup>. A ideia de música absoluta rejeita o princípio imitativo, rejeita “o postulado de que a música deveria ser descritiva, seja como pintura da natureza exterior, seja como representação de afetos ou pintura da natureza interior, para não permanecer em um conjunto de sons vazio e trivial”<sup>10</sup>, contra-argumentando que a música “é linguagem e substância” e não “mero veículo de pensamentos ou de sentimentos” (DAHLHAUS, 1999, p.140). Em outro texto, Dahlhaus pondera:

Do ponto de vista historiográfico seria útil [“útil”, pois não existe um conceito “único e verdadeiro” de autonomia] encontrar um caminho intermediário entre um equivalente de “música de concerto” [em contraposição à “música corrente”] e um conceito de autonomia que coincida com a doutrina de *l’art pour l’art*. [...] Dessa maneira se poderia qualificar de autônoma, em primeiro lugar, uma composição musical que exija e possa ser escutada por si mesma, de modo que a forma predomine sobre a função. Em segundo lugar, a arte em sentido moderno do conceito, isto é, obras que surgiram livremente quanto ao conteúdo e forma e não por encargo [livremente concebida e realizada sem influências de um patrão ou comprador] (DAHLHAUS, 2003b, p.134)<sup>11</sup>.

Observando efeitos recentes da ideia de música absoluta quando, já no campo da música popular urbana dos séculos XX e XXI, lidamos com critérios de “complexidade e valor”, Fischerman sintetiza pontos contributivos para a

<sup>8</sup> Una música liberada de funciones, de textos y de caracteres nitidamente diseñados y capaz de elevarse a la intuición del infinito.

<sup>9</sup> El paradigma estético que dominaba en Alemania como concepción de lo que desde la sinfonía y el cuarteto de cuerda hasta el drama musical era la música ‘en sí’ – ha sido una idea de todo el siglo XIX, que representó el sentir artístico de toda una época.

<sup>10</sup> El postulado de que la música debiera ser descriptiva, sea como pintura de la naturaleza exterior, sea como representación de afectos o pintura de la naturaleza interior, para no quedarse en un conjunto de sonidos vacío y trivial.

<sup>11</sup> Esta versão em português foi escrita pelo autor do presente artigo a partir da seguinte tradução do alemão para o espanhol realizada por Nélide Machain: "Desde el punto de vista historiográfico sería útil [...] encontrar un camino terminológico intermedio entre un equivalente de "música de concierto" y un concepto de autonomía que coincida con la doctrina de *l’art pour l’art*. De esa manera se podría calificar de autónoma, en primer lugar, a una composición musical que exija y pueda ser escuchada por sí misma, de modo que la forma predomine sobre la función. En segundo lugar, al arte en el sentido moderno del concepto, es decir, obras que surgieron libremente en cuanto a contenido y forma y no por encargo".

desambiguação de termos chaves aqui em debate: função na harmonia funcional de uma música popular que agrega valor por meio da manufatura complexa.

Nessa forma de conceber a arte (e de conceber a música), que persegue a condição de abstração (de música absoluta), são essenciais os valores de autenticidade, complexidade contrapontística, harmônica e de desenvolvimento, somados a expressão de conflitos e a dificuldade na composição, na execução e também na escuta. Hegel, em sua Estética, assegurava que a arte nascia no exato momento da morte do ritual. Quer dizer, a condição do “artístico” de um objeto está diretamente ligada a sua capacidade de abstração. No quadro de honra da música, forjado a partir de Beethoven e dado como modelo para a leitura tanto da história anterior quanto da posterior, os gêneros que tendem a abstração são superiores aos claramente funcionais [i.e., gêneros com valor prático, utilitário, associados a alguma motivação extramusical concreta etc.] e, dentro deste universo da tradição escrita e acadêmica, os gêneros que renunciam expressamente a qualquer função que não seja a escuta são mais elevados e profundos do que os outros. Dentro deste subgrupo, além disso, os que renunciam aos fogos de artifícios da variedade tímbrica e os que utilizam as formas mais contrapontísticas e matemáticas ocupam o escalão superior.

Neste tipo de classificação do nível artístico das músicas segundo seu nível de dificuldade e abstração, entra em jogo, também, a hipotética (e ilusória) escuta atenta do receptor, que até os inícios do século XX, havia sido privativa de um conjunto de músicas de tradição ocidental e escrita e que fixava, por sua vez – e dialeticamente se articulava a partir de – formas de circulação particulares, como o concerto público, fundamentalmente. Durante o século XX, tanto estas normas de valor como suas modalidades de circulação não só se estenderam para tradições populares, como também possibilitaram, tornando-se pontos de partida, a constituição de novos gêneros [...] Essa nova música para escutar já não era (ou era cada vez menos) produzida pelos compositores clássicos, [...] e foi alcançando altíssimos níveis de sofisticação e refinamento a partir das tradições que vinham de migrações e equívocos, de praças e bordéis, de bailes e funerais (FISCHERMAN, 2004, p.27)<sup>12</sup>.

Posto esta mínima contextualização, que visa estimular a observação da romântica ideia de música absoluta no enfrentamento dos problemas da harmonia tonal em nossos dias, retornemos aos meados do século XIX quando, na Europa culta, o idealismo absoluto remodelava a noção de valor artístico musical.

## **2. IMPACTOS DO BELO MUSICAL E O IDEAL DE FUNÇÃO TONAL**

No âmbito da estética musical um texto seminal que, como se sabe, não pode deixar de ser mencionado nos debates contemporâneos em torno dessa temática (formalismo *versus* conteudismo, autonomia *versus* atrelagem etc.), é o influente “Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical”

<sup>12</sup> Sobre a ascensão e declínio da ideia de música absoluta e seus recentes impactos nos estudos da música veiculada pelos meios de comunicação de massa, ver Tagg e Clarida (2003, p.11-92).

publicado a partir de 1854 pelo professor e crítico musical boêmio-austríaco Eduard Hanslick (1825-1904)<sup>13</sup>. Lembrando que este “Do belo musical” é “ponto de partida não somente da estética formalista, mas também – o que é ignorado com muita frequência – do pensamento estruturalista” (NATTIEZ, 2005, p.121), recorta-se a seguir alguns fragmentos do texto de Hanslick (da oitava edição datada de 1891) que, embora parciais, são contributivos para uma revisão dos pressupostos que, ao fundo, silenciosamente, parecem tentar governar também a arte da harmonia quando esta é idealizada como funcional.

A beleza de uma composição é especificamente musical, isto é, inerente aos sons, sem relação com o círculo de pensamentos estranhos, extramusicais (p.10). [...] O belo não tem absolutamente nenhum objetivo; ele é, de fato, pura forma (p.16). [...] O importante é penetrar no interior das obras e elucidar a força específica de sua impressão a partir das leis de seu próprio organismo (p.21).

[Qual a natureza do belo musical?] É um belo especificamente musical. [...] um belo [e, então, uma bela concatenação harmônico funcional] que, sem depender e sem necessitar de um conteúdo exterior, consiste unicamente nos sons e em sua ligação artística. As engenhosas combinações de sons encantadores, seu concordar e opor-se, seu afastar-se e reunir-se, seu elevar e morrer – é isto que, em formas livres, se apresenta à contemplação de nosso espírito e que dá prazer enquanto belo (p.61).

Uma ideia musical perfeitamente expressa já é um belo independente, é uma finalidade em si mesma [...] O conteúdo da música são formas sonoras em movimento (p.62). [...] O belo musical repousa nas relações, nas coligações das notas (p.67). O belo de um tema independente e simples se anuncia ao sentimento estético com aquela imediatez que não admite outra explicação a não ser, no máximo a conveniência íntima do fenômeno, a harmonia de suas partes, sem relação com nada de estranho. Isso nos provoca prazer em si mesmo, como os arabescos (p.69).

Não se busca em peças musicais [não se busca nas “funções harmônicas”] a representação de determinados processos psicológicos ou de acontecimentos; busca-se, antes de tudo, música (p.77). [...] Não existe na música nenhuma “intenção” que poderia substituir uma “invenção” deficiente. [...] A palavra arte [*Kunst*] deriva de poder [*Können*]; quem nada pode tem “intenções”. Assim como o belo de uma peça musical se prende unicamente a características musicais dessa, do mesmo modo também as leis de sua construção só obedecem a tais características (p.77-78).

Para o juízo estético [e para a “função harmônica”] não existe o que vive fora da obra de arte (p.80). [...] A pesquisa estética nada sabe e nada saberá das relações pessoais e do ambiente histórico do compositor; ela só ouvirá o que a própria obra de arte exprime e acreditará nisso (p.81) [...] a ‘compreensão histórica’ e o ‘juízo estético’ são coisas distintas (p.82).

<sup>13</sup> Além das traduções para o português (HANSLICK, 1994, 1992) dispomos atualmente de várias leituras dedicadas ao texto de Hanslick, tais como as de Alperson (2008), Nattiez (2005, p.117-139), Oliveira (2010, p.39-46) e Videira Junior (2006), que se somam ao já consolidado espaço que o formalismo e Hanslick ocupam na estética musical, como pode ser visto em Dahlhaus (1999; 2003a, p.79-85), Fubini (1994, p.325-334), Kivy (1990) e Scruton (1999, p.348-354).

Concebemos a atividade de compor com um “formar”; enquanto tal, ela é completamente objetiva. O compositor forma um belo independente (p.94) [...] Essa objetividade consiste, aqui, nas características musicais de uma composição. [...] Mais estranho ainda ao caráter de uma composição enquanto tal são as relações sociais e políticas dominantes de uma época em que ela é escrita (p.95) [...] A consideração estética não pode apoiar-se em nenhuma circunstância que esteja além da própria obra de arte (p.96). [...] O aspecto arquitetônico do belo musical está evidentemente em primeiro plano na questão do estilo (p.97).

A forma pura (a construção sonora), contraposta ao sentimento como ao pretense conteúdo, é precisamente o verdadeiro conteúdo da música, é a música mesmo (p.119) [...] A música compõe-se de série de sons, de formas sonoras; estas não têm outro conteúdo senão elas mesmas. Lembram [...] a arquitetura e a dança, que também nos apresentam belas relações sem conteúdo determinado. [...] o conteúdo dela [de uma peça musical] nada mais é do que as formas sonoras ouvidas, porque os sons não são apenas aquilo com que a música se expressa, mas também são a única coisa expressa (HANSLICK, 1992, p.155-156).

Como destacou Ridley (2008, p.19), esta “visão de que a música é essencialmente autônoma foi popular por mais de 150 anos” e, na atualidade, a “síndrome da autonomia” (RIDLEY, 2008, p.25) ainda se revigora nas cultas defesas aos méritos “intramusicais”. Em seu recente elogio ao “formalismo musical” e ao ideal de “música absoluta”, o filósofo Peter Kivy (1934-) reforça o que chama de “purismo musical”: a música “é uma estrutura sonora quase sintática, compreensível unicamente em termos musicais e sem nenhum conteúdo semântico ou representacional, nenhum significado, e que não faz referência nenhuma a qualquer coisa além de si mesma” (KIVY *apud* RIDLEY, 2008, p.201).

Autônoma, absoluta, orgânica e pura, tal concepção – “polir a música [...] para excluir tudo o que seja ‘extramusical’, e a verdade brilhará inevitavelmente” (RIDLEY, 2008, p.24-25) – interfere na consolidação de uma teoria musical correlativamente polida, formalista e acontextual. “Formalista”, pois se trata de uma teoria musical que pode ser validada “em seus próprios termos” (MEYER, 2000, p.263). E “acontextual”, já que para tal teoria autônoma, “o contexto é irrelevante” (MEYER, 2000, p.264). Com isso, também em nossas aulas de teoria, harmonia e análise, aprendemos a defender que a disposição dos sons musicais, que a escolha e combinação das notas e acordes,

Há de ser admirada – inclusive venerada – por si mesma. As demandas sociais de um significado religioso, político ou inclusive emocional são irrelevantes, e em último termo corrompem e diminuem a pureza da experiência estética. [O formalismo] sustenta que o conhecimento

e a experiência, o contexto cultural e histórico – os quais tendem a depender do privilégio possibilitado pela riqueza e posição social – não são necessários para a compreensão e apreciação das obras de arte. [...] Segundo a estética do formalismo, cada obra de arte contém seu significado completo em si mesma e, correlativamente, os princípios apropriados para a sua análise. Essas atitudes têm grande alcance na teoria e na crítica musical, levando à crença de que “a boa composição sempre revelará, após um exame atento, os métodos de análise necessários para a sua compreensão”. [...] Para um formalista estrito [...] as maiores obras de arte podem ser “compreendidas mediante observação científica”, já que estão baseadas em princípios universais e naturais. Assim, a noção de que a música é uma linguagem universal está conectada [...] com o formalismo [...], já que a universalidade requer que a experiência cultural, a aprendizagem e a história sejam irrelevantes para a compreensão e apreciação (MEYER, 2000, p.288-290).

Percebendo a problemática da análise musical “entre o formalismo” que enfoca a música como um texto ou um jogo fechado em si mesmo, “e a hermenêutica” que procura ler tal texto ou interpretar tal jogo em um contexto extrínseco, Nagore também observa que, para a concepção formalista:

A obra musical pode ser concebida como algo autônomo [...] O trabalho analítico que deriva desta concepção é a determinação e a explicação dos elementos formais e estruturais que compõe essa obra, suas combinações e funções. O significado da obra deriva da coerência interna de seus componentes (NAGORE, 2004, p.3).

Em acordo com tal concepção, mesmo considerando o sensível desacordo a respeito da noção de função harmônica (e da incoesão de noções correlatas como “significado funcional dos acordes”, “funcionalidade tonal”, “razão funcional da harmonia”, “harmonia funcional” etc.)<sup>14</sup>, passamos a acreditar, fundamentalmente que, se em dado momento musical, o acorde de Fá Maior expressa a função de Subdominante de Dó Maior, isso independe, em termos absolutos, de quem está tocando, onde, quando, com qual propósito ou sentimento. Para tal acepção de função, a questão “porque e como quem comunica o quê para quem e com que efeito?” (TAGG, 2003, p.10) é algo que não vem ao caso.

Ou seja, nos termos de Meyer (2000, p.258-281), passamos a acreditar que as grandezas da harmonia funcional firmam-se na pura logicidade das relações intra-harmônicas. Relações “igualitárias”, pois são supostamente válidas para todos e para sempre, e de absoluto “acontextualismo”, pois reafirmam a “negação enfática da relevância das origens e dos contextos” (MEYER, 2000, p.259).

<sup>14</sup> Sobre a imprecisão, variabilidade, inconsistência ou mesmo ausência de definição do termo função no âmbito da teoria da harmonia tonal, ver Dudeque (1997b), Freitas (2010, p.538), Kopp (1995), Mickelsen e Riemann (1997, p.89-103), Nattiez (1984).

Parafraseando o verbete “absoluto” de Abbagnano (2007, p.3-4), podemos então dizer que: Kantianamente, idealisticamente, passamos a acreditar que a determinação de uma função se dá pela sua própria substância ou essência. “Funcionalmente possível” significa “intrinsecamente possível”. Hegelianamente, passamos a acreditar que a função é ao mesmo tempo o objeto e o sujeito da harmonia. Hanslickamente, passamos a acreditar que a função nada tem fora de si que possa limitá-la ou condicioná-la, e que a harmonia é como um “arabesco”, uma “linguagem e substância” que se realiza em seus próprios termos. Parafraseando o comentário de Waizbort (2006, p.187) a respeito da ideia de “autonomia da arte” podemos dizer que, a chamada harmonia funcional particulariza um ideal de autonomia da harmonia, ou seja, um ideal romântico contemporâneo que pensa a harmonia como outro mundo, no qual as funções se validam a si próprias e são independentes de tudo o que lhes é exterior. E isso, em última instância, “é quase como tentar fingir que a música veio de Marte” (RIDLEY, 2008, p.12).

Tal concepção formalista do que é o funcional se fez persuasiva e hoje, consolidada, conta com sugestivas imagens, analogias e metáforas que, por vezes, reiteramos sem maiores ponderações. Veja-se o caso da engenhosa – ou “infeliz” (DAHLHAUS, 2003a, p. 80) – metáfora do caleidoscópio evocada por Hanslick:

Quando crianças, todos nós nos divertíamos com as múltiplas cores e formas de um caleidoscópio. Um caleidoscópio semelhante, só que num ideal grau de manifestação incomensuravelmente mais elevado, é a música. Esta sempre traz, numa variação continuamente desenvolvida, belas formas e cores, com suaves traspases e contrastes profundos, sempre coerente e, no entanto, sempre nova, em si conclusa e bastando-se a si mesma. A diferença principal é que um caleidoscópio sonoro como esse se apresenta a nosso ouvido como emanção imediata de um espírito artístico criador, ao passo que aquele caleidoscópio visual se mostra como um brinquedo mecânico engenhoso (HANSLICK, 1992, p.63).

A imagem tornou-se um lugar comum da “estética formalista” (PADDISON, 2001, p.335), da música enquanto “linguagem sem intenções [...] A música sem pensamento, o mero contexto fenomênico dos sons, seria o equivalente acústico do caleidoscópio” (ADORNO *apud* FUBINI, 2008, p.25). E, sem maiores ressalvas, é renovada com certa frequência: “Beethoven mistura alturas, textura e tópicos em um caleidoscópio musical, produzindo combinações excêntricas” (SPITZER, 2004, p.123). “O [primeiro] movimento [do Quarteto de Lutoslawski] apresenta diferentes alturas, texturas e motivos rítmicos que são subseqüentemente ouvidos em um

caleidoscópio musical [...] A seção de desenvolvimento [do primeiro movimento do Quarteto Op.92, n.2, de Prokofiev] é um caleidoscópio de efeitos tonais e sonoridades brilhantes” (BERGER, 2001, p.256 e 341). “Linhas de baixo cromáticas geram um jogo caleidoscópico de cores de acordes” (RATNER, 1992, p.115).

A hierarquia estritamente definida das relações diatônicas foi negociada por uma nova concepção de *continuum* cromático cujas harmonias, em uma variedade estonteante, podiam fundir-se uma às outras em um intercâmbio caleidoscópico de energia (ROSEN, 2000, p.360).

É a intrincada interação entre a inflexibilidade da armação estrutural e a elasticidade reprodutora das prolongações, que tem proporcionado ao mundo ocidental este fenômeno complexo e caleidoscópico, porém sumamente orgânico: o fenômeno da tonalidade (SALZER, 1990, p.263).

Vista assim, “em si conclusa e bastando-se a si mesma”, a noção de função tonal entrelaça imprecisas afinidades também com aquele positivo discurso que, em linhas gerais, defende que “a essência do mundo pode ser apreendida e revelada pela matemática” (HOUAISS): a doutrina do matematismo.

### 3. ENTRELAÇAMENTOS: MATEMATISMO, FORMALISMO E FUNCIONALISMO

O prestígio da matemática, como se sabe, mesmo inomogêneo, é indelével na cultura da harmonia<sup>15</sup>. Vale lembrar que, em 1722, já no prefácio do pioneiro “*Traité de l’harmonie*”, Jean-Philippe Rameau (1682-1764), atualizando uma antiga convicção, adverte: “A música é uma ciência que deve ter regras certas; estas regras têm que derivar de um princípio evidente e este princípio não se revela a nós sem a ajuda da matemática” (RAMEAU *apud* FUBINI, 2002, p.68). Em 1798, algo desta fé nas fórmulas matemáticas volta à pauta nas palavras de um jovem poeta<sup>16</sup>.

Se ao menos eu pudesse fazer as pessoas entenderem que com a linguagem se passa o mesmo que com as fórmulas matemáticas. – Elas são um mundo em si – jogam somente consigo mesma, não expressam nada mais que sua maravilhosa natureza, e justamente por isso são tão expressivas – justamente por isso refletem em si o peculiar jogo de relações das coisas (NOVALIS *apud* DAHLHAUS, 1999, p.140)<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Ver Freitas (2012), Nolan (2006).

<sup>16</sup> O poeta alemão Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg (1772-1801), conhecido como Novalis.

<sup>17</sup> Esta versão em português foi escrita pelo autor do presente artigo a partir da seguinte tradução do alemão para o espanhol realizada por Ramón Barce: “Si sólo se pudiese hacer entender a la gente que con el lenguaje pasa lo mismo que con las fórmulas matemáticas. – Constituyen un mundo de por sí – juegan solamente consigo mismas, no expresan nada más que su maravillosa naturaleza, y justamente por eso son tan expresivas – justamente por eso reflejan en sí el peculiar juego de

No âmbito da matemática propriamente dita, conforme Eves (2002, p, 659-661), função é um dentre os “conceitos básicos” que sofrem acentuadas transformações e complexas generalizações ao longo da contemporaneidade<sup>18</sup>. No caso, é valioso notar que, em paralelo à história da teoria da harmonia, na história da matemática,

A palavra função [...] parece ter sido introduzida pelo filósofo e matemático alemão Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646-1716) em 1694, inicialmente para expressar qualquer quantidade associada a uma curva, como por exemplo, as coordenadas de um ponto da curva, a inclinação de uma curva e o raio da curvatura de uma curva (EVES, 2002, p.660).

Então, recuperando correlações entre o pensamento de Rameau e determinados aspectos da filosofia de Leibniz, podemos perceber que, embrionariamente, a convidativa analogia entre função matemática e função harmônica vem sendo ensaiada desde os setecentos.

Com Rameau, na linha de Leibniz [...] a reconciliação entre razão e ouvido implica também no desaparecimento de toda diferença categorial entre arte e ciência: arte e ciência não são mais do que duas maneiras como se revela a verdade, a racionalidade do mundo. [Para Rameau], “é na música onde a natureza parece revelar-nos o princípio físico daquelas primeiras noções puramente Matemáticas sobre as quais se baseiam todas as ciências” [...] O princípio matemático da música é [...] universal, natural e fundador da beleza de todas as artes [...]. E isso, afirma Rameau, “justifica perfeitamente a antiga ideia de que na música se encontra, de maneira mais certa e mais tangível, o princípio de todas as artes do gosto” (FUBINI, 2002, p.85)<sup>19</sup>.

Leibniz deixou frases lapidares, sempre citadas quando se trata de sublinhar que a “harmonia” decorre do ato ou efeito de contar. Vale reler: “Música nos encanta, ainda que sua beleza consista simplesmente em uma correspondência de números” (LEIBNIZ *apud* TATARKIEWICZ, 2002, p.160). E a famosa frase, da “*Epistolae ad diversos*” de 1712: “*Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*” (música é um exercício oculto de aritmética sem que o espírito saiba que está lidando com números). O lema leibniziano “vamos calcular” (GAINES, 2007, p.123) repercute nas incontáveis variações ao tema. Algumas notáveis, como relaciones de las cosas”.

<sup>18</sup> Sobre os conceitos considerados básicos da matemática (tais como: continuidade, diferenciabilidade, integrabilidade, espaço, dimensão, convergência etc.), ver Eves (2002).

<sup>19</sup> Sobre os traços da filosofia de Leibniz que repercutem na teoria de Rameau, ver Fubini (2002, p.80-85). A questão sobre o quanto e de que modo as teses de Rameau antecipam, ou não, aquilo que posteriormente será chamado de harmonia funcional é abordada no ensaio “Em função da função” de Kopp (1995).

as do musicólogo Hugo Riemann (1849-1919) e do físico Albert Einstein (1879-1955), que seguem povoando o imaginário da teoria musical.

A música é uma arte e é, ao mesmo tempo, uma ciência. Como arte, não é senão a manifestação do belo por meio dos sons. Essa manifestação repousa sobre uma ciência exata, formada pelo conjunto das leis que regem a produção dos sons e suas relações de altura e duração (RIEMANN *apud* MED, 1996, p.393).

A música, de tão perfeita, é pura como a Matemática; a Matemática, de tão simples, é deslumbrante como a Música. A música parece uma equação; a equação bem formulada é cheia de harmonia e sonoridade (EINSTEIN *apud* MED, 1996, p.394).

Tal acento cientificista e matemático, como se sabe, extrapolou a esfera especializada. Um registro romântico de sua popularização se encontra numa das novelas da “*Comédie humaine*” de Honoré de Balzac (1799-1850). Trata-se de “*Gambara*”, novela de 1837 na qual o protagonista, o compositor Paolo Gambara, tece diversas considerações de caráter científico musical.

A música é ao mesmo tempo uma ciência e uma arte. As raízes que ela tem na física e na matemática fazem dela uma ciência; torna-se arte pela inspiração, que se vale sem saber dos teoremas da ciência. [...] As leis físicas são pouco conhecidas, as leis matemáticas o são mais; e, desde que se começaram a estudar suas relações, criou-se a harmonia, à qual devemos Haydn, Mozart, Beethoven e Rossini [...]. Ora, se a descoberta das leis matemáticas deu esses quatro grandes músicos, aonde não chegaríamos se descobríssemos as leis físicas? [...]. O que amplia a ciência amplia a arte (BALZAC, 1992, p.440-441)<sup>20</sup>.

Voltando aos anos de Rameau, outro marco na história matemática e teórico musical do termo função surge quando o suíço Leonhard Euler (1707-1783), que já foi considerado “o principal matemático do século XVIII”, define “função como uma equação ou fórmula qualquer envolvendo variáveis e constantes” (EVES, 2002, p.660), aceção que se conservou suficiente até meados do século XIX. Euler deixou uma vasta obra (aproximadamente 900 títulos publicados) que ainda é estudada nas ciências exatas: “não há ramo da matemática em que seu nome não figure” (EVES, 2002, p.472). E seu nome também figura em passagens da história desta música tonal e harmônica que se fez ouvir em “um mundo de fórmulas numéricas” (GAINES, 2007, p.167)<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Sobre harmonia e outras questões musicais na novela “*Gambara*”, ver Bloom (1972, p.69), Freitas (2010, p.414-415 e 510), Newark (2002, p.37-41) e Parker (1919).

<sup>21</sup> Assim como Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Euler também trabalhou (por 25 anos) para Frederico, o Grande (1712-1781), o terceiro rei da Prússia, o “amante da música” a quem a célebre

Pontualmente, no que diz respeito aos rumos que a ideia de função tomou na teoria musical contemporânea, a exitosa “Tonnetz” (Rede harmônica), ou “Tongewebe” (Rede de tons), elaborada por Euler (1739, p.147) é citada como uma representação pioneira daquela que viria a ser a “Netz der Tonverwandtschaften” (Rede de relações harmônicas) proposta por Hugo Riemann (1902, p.479) em seu “Grosse Kompositionslehre”, numa linhagem de representações do espaço tonal que alcança o célebre “Quadro de Regiões” publicado, em 1954, no “Funções estruturais da harmonia” de Schoenberg (2004, p.38-39 e 49)<sup>22</sup>. E vale lembrar, pois por vezes já se esquece, que foi com Hugo Riemann que o termo função passou a ser peremptoriamente associado ao termo harmonia.

[O termo] funções [*Funktionen*] (funções tonais da harmonia) descreve, na terminologia do autor do presente dicionário [Hugo Riemann], os vários significados que os acordes possuem, dependendo da sua posição em relação à tônica, na lógica da composição [*Tonsatz*]. O problema, que o autor se esforçou em resolver desde o seu pioneiro livro *Musikalische Logik* (1873)<sup>23</sup> em diante, e que finalmente resolveu no *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonie* (Alemanha 1893, Inglaterra 1895, [Rússia 1896], França 1899)<sup>24</sup> foi nomeadamente o desenvolvimento de uma taxonomia onde as mais complicadas formações dissonantes bem como as progressões deceptivas são apresentadas como versões mais ou menos modificadas de apenas três harmonias essenciais: (T) Tônica, (S) Subdominante e (D) Dominante (RIEMANN in REHDING, 2008, p.188).<sup>25</sup>

“oferenda musico-lógica” (HOFSTADTER, 2001, p.3) escrita por J. S. Bach em 1747 foi dedicada (ver EVES, 2002, p.471; GAINES, 2007, p.199; HOFSTADTER, 2001, p.3-11). Em 1753, Rameau escreveu um panfleto debatendo as posições “sur l’identite des octaves” defendidas por Euler (ver CHRISTENSEN, 1993, p.245-247; PAUL, 1970, p.149-151; SHIRLAW, 1917, p.274-276). Em 1755, o livro de Euler (1739) especificamente voltado para os assuntos musicais é mencionado (ao lado de teóricos do porte de Glariano, Zarlino, Kepler, Neidhart, Scheibe, Prinz, Werkmeister, Fux, Mattheson, Marpurg, Quantz etc.) numa carta em que o diligente Leopold Mozart (1719-1787) lista o melhor da bibliografia musical de seu tempo (ver KEEFE, 2003, p.49). No verbete “Euler” da “*Esquisse de l’histoire de l’harmonie considérée comme art et comme science systématique*” que publicou em 1840, François-Joseph Fétis (1784-1871) escreve: “é necessário fazer justiça a este grande homem [...] ele [Leonhard Euler] foi o primeiro a ver que o caráter da música moderna reside no acorde de Dominante com Sétima” (FÉTIS *apud* SHIRLAW, 1969, p.348). Sobre outras questões harmônicas ou musicais associadas ao nome de Euler, ver Abdounur (1999, p.34-35), Christensen (1987), Gentil-Nunes Filho (2009), Helmholtz (1954, p.229-233), Queiroz (2009) e Smith (1960).

<sup>22</sup> Sobre os vínculos da rede harmônica de Euler com as redes de Riemann e o quadro de Schoenberg ou, de forma geral, sobre a história da representação gráfica do espaço tonal, ver Cohn (1997), Dudeque (2005, p.62-69), Freitas (2010, p.761-763), Gollin (2000, p.189-195), Nolan (2006, p.279), Mooney (1996, p.1-41).

<sup>23</sup> Trata-se do “*Musikalische Logik: Ein Beitrag zur Theorie der Musik*” (Lógica musical: uma contribuição para a teoria da música), ensaio de juventude que foi publicado sob o pseudônimo de Hugibert Ries (RIEMANN, 2000).

<sup>24</sup> O título deste influente trabalho (RIEMANN, 1899) pode ser aproximadamente traduzido como: “Teoria-de-harmonia simplificada, ou a teoria das funções tonais dos acordes”.

<sup>25</sup> *Functions* [*Funktionen*] (tonal functions of harmony) describe, in the terminology of the author of this lexicon, the various significances that chords possess, depending on their position to the tonic, for the logic of the composition [*Tonsatz*]. The problem, which he strove to solve right from his early book *Musikalische Logik* (1873) onwards, he finally solved in his *Vereinfachte Harmonielehre oder Lehre*

Para encerrar este mínimo destaque ao matematismo, podemos reler algo das conhecidas análises de Cassirer. Segundo este autor, essa ideia de função pós-cartesiana (particularizada aqui através da menção aos nomes de Rameau, Leibniz, Euler, Riemann e Schoenberg), expressa um ideal de “dominação do particular pelo universal”. Trata-se de uma “forma de unificação” que coloca a nossa disposição uma “poderosa chave interpretativo-dedutiva”: a função é uma “fórmula”, uma “imagem” sintética de uma “lei de construção universal”. Com tal fórmula o pensamento matemático “apreende, enfim, a verdadeira ‘unidade na variedade’. Não pretende negar a diversidade como tal, nem recusá-la, mas, pelo contrário, quer compreendê-la e fundamentá-la” (CASSIRER, 1997, p.382-383). No trecho a seguir Cassirer fala das matemáticas, mas bem poderia estar esclarecendo a noção de função tonal dos acordes:

A fórmula da função sob sua forma geral só contém, bem entendido, a regra universal que permite determinar a interdependência das variáveis, mas é sempre possível reportar-se da fórmula geral para uma figura particular qualquer caracterizada, como tal, por grandezas determinadas que são suas constantes individuais. Toda determinação dessas grandezas redundando num novo caso particular; mas todos esses casos particulares “são”, na realidade, o mesmo, na medida em que todos eles têm uma só e mesma significação. É o mesmo sentido [...] um ser idêntico e uma verdade idêntica [...] que se escondem para nós na massa heterogênea das figuras particulares e que a fórmula analítica caracteriza e, de certa maneira, desvenda em sua própria essência (CASSIRER, 1997, p.384).

Com a fase pós-iluminista dessa longa história, dão-se os imprevistos emaranhamentos: tanto o viés funcional de inspiração matematicista na teoria da harmonia quanto a estética musical formalista de inspiração hanslickiana foram se transformando, se misturando e se confundindo. Contudo, antes de seguir mapeando impactos dessas confluências em nossa disciplina, parece justo reouvir algo das vigorosas ressalvas de Hanslick.

A beleza musical nada tem a ver com a matemática. A ideia defendida pelos leigos (e entre eles também escritores sensíveis) do papel representado pela matemática na composição é extraordinariamente vaga. Não contentes com o fato de que as vibrações sonoras, a distância dos intervalos, a consonância e a dissonância possam ser reduzidas a relações matemáticas, também estão convictos de que o belo de uma composição musical está baseado em números. O estudo da harmonia [...] passa por

---

*von den tonalen Funktionen der Harmonie* (German 1893, English 1895, French 1899), namely that of developing a taxonomy in which the most complicated dissonant formations and deceptive progressions are presented as more or less modified versions of the three only essential harmonies: Tonic (T), Subdominant (S) and Dominant (D).

uma espécie de cabala, que ensina o “cálculo” da composição. Se, para a pesquisa da parte física da música, a matemática fornece uma chave indispensável, para a composição completa, ao contrário, sua importância não deve ser supervalorizada. Numa peça musical, seja a mais bela ou a pior, absolutamente nada é calculado matematicamente. [...] Todos os experimentos com monocórdios [...] não pertencem ao campo estético. A matemática regula unicamente o material elementar [...] e joga ocultamente nas relações mais simples, mas o pensamento musical vem à luz sem ela (HANSLICK, 1992, p.84-85).

Recobrando tais defesas da autonomia musical, é possível notar que, em suma, um espesso e impuro caldo de “ismos” – sensacionismo, absolutismo, acontextualismo, formalismo, hanslikianismo, funcionalismo, matematismo, positivismo etc. – nos alcança em um ideal de função que se renova em definições influentes como:

Função é uma grandeza susceptível de variar, cujo valor depende do valor de uma outra. Na harmonia entende-se por função a propriedade de um determinado acorde cujo valor expressivo depende da relação com os demais acordes da estrutura harmônica. [...] O sentido da função resulta do contexto [intrínseco], do relacionamento, consciente ou inconsciente, de fatores musicais antecedentes e consequentes, e varia, oscila, entre os conceitos de repouso (tônica) e movimento (subdominante, dominante), afastamento (subdominante) e aproximação (dominante) (KOELLREUTTER, 1980, p.13)<sup>26</sup>.

Ao concordarmos com isto – sim, as funções “jogam somente consigo mesmas”, “refletem em si o peculiar jogo de relações das coisas” e “justamente por isso são tão expressivas” (parafraçando o supracitado texto de Novalis) – estamos admitindo que, em boa medida, os postulados da harmonia funcional estão afinados com a tese do formalismo matemático, uma vez que:

[Na história da matemática] a tese do formalismo é que a matemática é, essencialmente, o estudo dos sistemas simbólicos formais. De fato, o formalismo considera a matemática como uma coleção de desenvolvimentos abstratos em que os termos são meros símbolos e afirmações são apenas fórmulas envolvendo estes símbolos. [...] Na tese formalista se tem o desenvolvimento axiomático da matemática levado ao seu extremo (EVES, 2002, p.682).

Desta forma, mesclando diversas concepções de funcionalismo e formalismo, reafirmamos convicções que se tornaram dogmáticas em nosso ofício: o

<sup>26</sup> Nessa definição, o condicionante “depende da relação” mostra vestígios da chamada “estética das relações”, a saber, a concepção de que a beleza e/ou o sentido encontram-se nas ligações entre as coisas, e não propriamente nas coisas. Contudo, esse aspecto fundamental da questão funcional não será abordado na presente oportunidade. Sobre a temática, ver Freitas (2010, p.516-518).

sistema harmônico “se pode contemplar em seus próprios termos” (MEYER, 2000, p.263)<sup>27</sup>. “A história da harmonia pode ser entendida como a conquista de uma autonomia cada vez maior e sua subsequente sintatificação” (MEYER, 2000, p.40). No âmbito desta música absoluta, a associação funcional e formalista deve mesmo controlar a teoria e a análise valorativa em nossa disciplina, já que foi fator determinante nas conquistas que contribuíram enormemente para o entendimento sintático que temos hoje das relações harmônico funcionais.

#### 4. DA TEORIA DA HARMONIA EM TEMPOS DE REVISIONISMO

Entretanto, mais recentemente, com a decantada derrocada do paraíso estrutural formalista<sup>28</sup>, levantaram-se uma série de questionamentos que, direta ou indiretamente, afetam a ratio tonal apriorística, acontextual, atemporal e lógica da dita harmonia funcional. Tais questionamentos implicam revisão, já que, atualmente, “em linhas gerais, se poderia dizer que – ao menos do ponto de vista teórico – existe uma rejeição bastante generalizada em relação à concepção ‘positivista’ da obra musical como algo autônomo e fechado”, instalou-se uma espécie de “repúdio ao ‘dogmatismo’ e formalismo próprios da etapa estruturalista” (NAGORE, 2004, p.3). Uma espécie de constatação coletiva de que “a matemática do processo poderá revelar-se desanimadora” (POUND, 1927, p.15), de que a prometida “lógica musical” é claramente insuficiente para explicar aquilo que motiva nossas escolhas. E tal insuficiência já estimula slogans como: “harmonia pós-funcional”, “harmonia funcional revisitada”, “*harmony non-funcional*”, “*fusion harmony*” ou “*beyond functional harmony*” (NAUS, 1998).

Neste contexto revisionista, contra a velha doutrina da música absoluta até bem pouco considerada “a mais alta forma de música” e a única supostamente capaz do “verdadeiro prazer que a música pode oferecer, o prazer da mente”, assomam-se vozes antes silenciadas que, agora, já podem retrucar:

A tese da “música em si” está relacionada “à representação cultural da masculinidade, pois esta se caracterizaria por considerar seus pressupostos como universais [...] cultivar a “música absoluta” é cultivar a masculinidade, ou seja, a experiência da “música em si” não pode ser considerada inocente, livre das relações de gênero e livre da política que lhe dá sustentação (MELLO, 2007).

<sup>27</sup> Sobre o influxo da noção de “sistema” na teoria da harmonia tonal, ver Freitas (2010, p.518-519).

<sup>28</sup> Ver Giddens (1999), Nattiez (2005, p.17-66).

E, contra a sacrossanta autonomia, contra a beleza filosófica da pura forma, surgem declarações como:

O problema, em retrospecto, era que a decisão de considerar a música essencialmente autônoma era realmente apenas isto – uma decisão. Certamente não era uma descoberta sobre a essência da música, apesar de permitir que fossem feitas descobertas sobre ela, o que significa que a posição, até recentemente hegemônica, de que verdades valiosas sobre peças musicais deviam ser conseguidas apenas por meio da análise da estrutura não tinha fundamento. Nenhuma pessoa sensata duvida da capacidade da análise técnica de revelar verdades a respeito da música. Mas há toda razão para duvidar que as verdades da análise sejam as únicas que existem – e isso justamente porque há toda razão para duvidar que a música realmente seja, no sentido relevante, autônoma. [...] Tenho esperança [...] de um espaço, trancado pela “automania”, para [...] explicar por que a música faz parte da vida (RIDLEY, 2008, p.23 e 256).

A arte pela arte, isto é, a arte para o artista, a arte em que a arte do artista constitui a única matéria e cujo único destinatário é a comunidade artística, constitui uma arte para nada, sobre nada, posição expressamente assumida por um texto de Flaubert frequentemente citado: “O que me parece belo, o que eu gostaria de fazer, é um livro sobre nada, um livro sem vínculos exteriores, que se sustentaria pela força interna de seu estilo, assim como a terra se sustenta sozinha no ar, um livro que pudesse quase prescindir de tema, ou pelo menos que o tema seria quase invisível, caso isso seja possível. As obras mais belas são aquelas onde há menos matéria (...), pois o próprio estilo é uma matéria absoluta de ver as coisas”. A metáfora acaba revelando a utopia da “*Intelligentsia*” sem vínculos nem raízes” [...] Com efeito, qual é o princípio da escritura reduzida a um puro exercício de estilo a não ser a vontade imperiosa de banir do discurso todos os índices sociais. [...] Querer falar recusando-se a dizer alguma coisa é o mesmo que falar para não dizer nada [...] é o mesmo que dedicar-se ao culto da pura forma (BOURDIEU, 2004, p.196-197).

Com tudo isso, se fez possível defender e muitos já aceitam a ideia de que a harmonia tonal é algo que pertence ao campo sociocultural. E neste novo velho campo, o próprio termo funcional mostra uma curiosa discrepância para a qual a nossa disciplina deve estar prevenida.

## **5. HARMONIA FUNCIONAL: QUE FUNCIONAL É ESSE?**

Em outros campos de conhecimento sociocultural, como se sabe, existem entendimentos que compreendem que, aquilo que é funcional vincula-se a um programa estético, filosófico, metodológico e valorativo bastante distinto, ou mesmo oposto, daquilo que é o formalismo. Sendo funcional um termo generosamente aberto – pois não implica uma coisa, e sim uma interação entre coisas –, ao longo da contemporaneidade função, funcional, análise funcional, função principal e

secundária etc., tornaram-se expressões da moda, conceitos em transformação empregados por muitos. Na nossa harmonia funcional, esta ação de interação se pensa em regime fechado, nas relações intrasistêmicas. Ou seja, em suma, aproximamos o funcional da harmonia ao funcional das matemáticas e dos formalismos, e com isso as interações assumem feições de caráter mais exato, científico e lógico, mais forma pela forma. Interações funcionais supostamente puras, não contaminadas pelas complexas variáveis que circunvizinham a música.

Essa acepção musical especializada difere e nos afasta daqueles campos das humanidades que entendem o funcional como um valor de interação de um sistema com o seu meio. Para esses outros campos, o tipo de interação fechada em seus próprios termos é, justamente, um fundamento do formalismo. E não do funcionalismo como sugere o nosso rótulo “harmonia funcional”. Vejam-se os casos:

Na arte, se diz que o funcionalismo defende que a obra tem valor justamente porque tem alguma função exterior a si mesma. Na psicologia, funcionalismo remete à “operação pela qual o organismo entra em relação com o ambiente, o termo não é introspectivo e sim comportamentístico” (ABBAGNANO, 2007, p.811). Na antropologia, funcionalismo é uma “teoria que enfatiza a interdependência sincrônica dos padrões e instituições de uma sociedade, e o modo como interagem na preservação da unidade social e cultural” (HOUAISS). Na arquitetura e desenho industrial, o termo funcionalismo faz referência a um “movimento [inícios do século XX] que encara o projeto como a realização direta de exigências materiais, devendo atender às necessidades humanas e identificar o efeito estético com essa funcionalidade” (HOUAISS). Na linguística, “o formalismo vê a língua como um sistema autônomo, enquanto o funcionalismo vê a língua como um sistema não-autônomo inserido em um contexto de interação social” (OLIVEIRA, 2003, p.96).

Então, se entendemos a harmonia funcional como uma abordagem que dá máxima importância à interioridade das relações de seu próprio sistema, o nome correto disso talvez seja: harmonia formalista. Formalista porque a harmonia funcional também se acredita bela por ser pura forma, nela uma concatenação tipo “T S D T” é bela sem nenhum propósito e pode ser utilizada com os mais diversos objetivos no mesmo sentido defendido por Hanslick de que

O belo não tem absolutamente nenhum objetivo; ele é de fato, pura forma que, sem dúvida, pode ser utilizada com os mais diversos objetivos de acordo com o conteúdo que carregue, mas que em si não tem outro fim

senão ela própria, a pura forma (HANSLICK *apud* NATTIEZ, 2005, p.117).

Para exercitar um pouco mais o baralhamento conceitual – funcionalismo formalista ou formalismo versus funcionalismo – vale parafrasear algo das ponderações de Oliveira (2003, p.97): a harmonia funcional estuda as relações entre os acordes como uma ação descontextualizada, sem levar em consideração as linhas melódicas, os músicos, ouvintes ou circunstâncias nas quais tais relações harmônicas são empregadas etc. Contudo, este é um fundamento típico do formalismo. Os formalistas criticam o funcionalismo pela inclusão de fenômenos psicológicos e sociológicos que contaminam o princípio de autonomia. Só que tal crítica não se aplica ao funcionalismo da harmonia funcional, já que esta se protege de tudo e de todos que estão lá fora.

Agora, no fim da história, é claro que não se defende aqui mais uma correção ao termo harmonia funcional. E sim que, nas tarefas de revisão do conceito, se faz necessário um reposicionamento no qual a harmonia funcional se mostre como parte do programa formalista. A expressão harmonia funcional pode ser criticada como pleonasma, se funcional não é senão a ação continuada pela qual a tradição da harmonia tonal sempre leva a efeito suas interações com o mundo exterior. Mas tal redundância é necessária, se ideologicamente é empregada para enfatizar o processo introspectivo pelo qual a harmonia se descontextualiza e passa a bastar a si própria. Então, como uma setorização da fórmula da arte pela arte, o slogan harmonia funcional parece mesmo dizer: harmonia pela harmonia.

A ênfase deste comparativo visa a recuperação da índole de sistema não puro e não autônomo em uma revisão da teoria da harmonia que leva em consideração também as contribuições da teoria musical que, com notável predominância da chamada *Jazz Theory*, se pratica em música popular<sup>29</sup>. Que é funcional sim, mas no sentido do pleonasma desnecessário. E isso traz implicações. O “crescente interesse pelo contexto” (NAGORE, 2004, p.4) implica reaproximação da música aos campos das humanidades em geral, e tal reaproximação tem impacto sobre a revisão teórica. Se concordarmos que “a música tal como a musicologia [sistemática e formalista] a concebe, simplesmente não existe” (KRAMER *apud* NAGORE, 2004, p.4), conseqüentemente, o esforço teórico e analítico “pode

<sup>29</sup> A problemática da desambiguação de instâncias como “Teoria da harmonia da música popular”, “Teoria da harmonia *Tin Pan Alley*” e “*Jazz harmony (Jazz theory)*”, bem como a coligada questão da indistinta acomodação destas práticas teóricas ao rótulo “Harmonia funcional”, foram preliminarmente abordadas em Freitas (2010, p.600-624).

enfrentar-se com o contexto, absorvê-lo e ser absorvido por ele” (SAMSON *apud* NAGORE, 2004, p.4). A atividade teórica e analítica pode parar de tentar ser ciência exata, coerente, pura, lógica etc., e procurar se qualificar como interpretação, “como mais uma das formas de prática musical que se dão na sociedade atual” (NAGORE, 2004, p.5). Ainda que a caracterização dessa problemática seja sumária e provisória aqui, ela registra o desejo pela oportunidade de se poder abordar a harmonia da perspectiva do que veio depois do funcionalismo de índole formalista: a harmonia não se basta a si mesma, a função dos acordes é sempre estabelecida na sua interação com as nossas vidas.

## 6. NOÇÕES DE FUNÇÃO TONAL E ÊNFASES DA *JAZZ THEORY*

Ressalvando novamente a condição de que, como ocorre com quase tudo em teoria musical, as noções de função harmônica não são unânimes ou suficientes, é contributivo notar que, tudo isso está vivo e em transformação nas práticas teóricas da chamada harmonia funcional da música popular. Nesse campo, marcado pelo influxo da *Jazz Theory*, por um lado, alguns autores procuram definir função a partir de grandezas concretas e mensuráveis – notas, números, intervalos etc. – dando a crer que uma *ratio* sonora governa a sintaxe funcional. Nesta perspectiva, a função está situada na exterioridade do sujeito humano, podendo ser capturada pelo intelecto “a partir da sucessão de tensões e distensões do som em si mesmo” (FISCHERMAN, 2004, p.28). Hanslickianamente, concebe-se a atividade de harmonizar funcionalmente “como um ‘formar’, e enquanto tal, ela é completamente objetiva” (HANSLICK, 1992, p.94). Então as sensações, sentimentos, impressões, associações etc., não determinam a propriedade sintática das classes funcionais. A função é “pura forma” e, como ocorre, p ex., com as classes do verbo, do adjetivo, do advérbio etc., pode ser “utilizada com os mais diversos objetivos de acordo com o conteúdo que carregue” (HANSLICK *apud* NATTIEZ, 2005, p.117). Para ilustrar a circulação deste tipo de ênfase nos textos da *Jazz Theory*, temos:

[O conceito funcional] O *instável quarto grau da escala* é a nota característica da tonalidade maior [i.e., em Dó-maior, fá é a nota característica]. A sonoridade tônica na tonalidade maior está nos acordes que *não possuem* esta instável nota característica como uma nota do acorde. Os acordes de subdominante contêm, como uma nota do acorde, a instável nota característica desvinculada do ainda mais instável intervalo

diatônico de trítone [...]. O acorde de dominante com sétima contém a nota característica como um componente do *trítone diatônico* (NETTLES e GRAF, 1997, p.31)<sup>30</sup>.

[Categorias funcionais] Os sete acordes do sistema diatônico maior assumem funções que poderíamos descrever como instáveis e estáveis. Estas funções estão diretamente relacionadas com a presença ou ausência, em cada uma das sete tétrades, da quarta e da sétima notas da escala [em Dó-maior: fá e si], estas notas que estabelecem uma relação de semitom para a tônica e para o terceiro grau da escala. Na análise teórica do *jazz* essas relações produzem as seguintes e comumente utilizadas categorias funcionais [...]. Subdominante (SD): definidos como os que possuem o quarto grau da escala, mas não possuem o sétimo grau. Moderadamente instáveis. [...] Dominante (D): definidos como os que possuem tanto o quarto grau da escala quanto o sétimo grau. Mais instáveis. [...] Tônica (T): definidos como os que não possuem o quarto grau da escala. Propriamente estáveis (JAFFE, 1996, p.29-30)<sup>31</sup>.

[Considerando apenas as notas das tétrades, as características da função tônica são] Presença da tônica (exceto em III<sup>m</sup>7) e da 3<sup>M</sup> ou 3<sup>m</sup> do tom e ausência da 4<sup>a</sup> justa do tom. [As características da função subdominante são] Presença da 4<sup>a</sup> justa do tom (exceto em #IV<sup>m</sup>7<sup>(b5)</sup>) e ausência da sensível. [As características da subdominante menor são] Presença da 4<sup>a</sup> justa e da 6<sup>a</sup> menor do tom e ausência da sensível. [As características da função dominante são] presença de sensível, presença da 4<sup>a</sup> justa do tom e ausência da nota tônica (GUEST, 1996, p.82).

Para que um acorde preencha a função tônica em tons maiores, é necessário que possua, na sua tríade formadora, ao menos duas das três notas que compõe a tríade da tônica (I grau). [...] As notas responsáveis pela sonoridade da função subdominante em tons maiores são a quarta justa e a sexta maior da tonalidade. [...] As duas notas/intervalos responsáveis pela sonoridade tônica em tons menores são: a 3<sup>a</sup> menor e a 5<sup>a</sup> justa da tonalidade [em Dó-Menor as notas mi<sup>b</sup> e sol] [...] A característica sonora da função subdominante em tons menores [...] provém de duas notas/intervalos [...]: a 4<sup>a</sup> justa e a 6<sup>a</sup> menor da tonalidade [em Dó-Menor, fá e lá<sup>b</sup>]. Pode-se afirmar que a sonoridade resultante da 6<sup>a</sup> menor é mais marcante no sentido de caracterizar a subdominante menor, mas em alguns casos, a 4<sup>a</sup> nota da escala reforça ainda mais o som desta função. [...] A função dominante, em princípio, é idêntica para tonalidades maiores ou menores, ou seja, qualquer acorde que possuir entre suas vozes internas o intervalo de trítone [...] será considerado função dominante (POLLACO, 2007, p.41-41 e 52-53).

Contudo, está ênfase mais quantitativa, material ou objetiva, não é a única.

<sup>30</sup> “[The functional concept] The characteristic pitch of the major key is the *unstable 4th scale degree*. The tonic sounds of the key are chords *without* unstable characteristic pitch as a chord tone. The subdominant chords contain, as a chord tone, the unstable character pitch separate from the *very unstable diatonic tritone* [...].The dominant 7th chord contain the character pitch as a component of the *diatonic tritone*.”

<sup>31</sup> “[Functional Categories] The seven chords within the major key diatonic system have come to assume functions within the system which we might describe as stable and unstable. These functions are directly related to the presence or absence within the given seventh chords of the fourth and seventh degrees of the scale, the pitches which create the half-step relationships to the tonic and third degrees of the scale. In jazz theoretical analysis, these relationships produce the following commonly used functional categories within the key: Subdominant (SD): defined as containing scale-degree-4, but not scale-degree-7. Mildly unstable. [...] Dominant (D): defined as containing both scale-degree-4 and scale-degree-7. Most unstable. [...] Tonic (T): defined as not containing the fourth scale-degree. Very stable.”

Por outro lado, outros autores privilegiam aspectos qualitativos em suas definições. E, principalmente, privilegiam o sujeito, aquele eu pensante que faz e ouve a harmonia. Então a trama da função se complica. Renova-se algo de um viés sensacionista que também acompanha a harmonia desde os tempos pré-Rameau<sup>32</sup>. Aqui, encontramos formulações sintéticas, autoproclamadas como práticas, que implicam em sofisticadas aferições de percepção<sup>33</sup>.

Para ilustrar este outro tipo de ênfase nos textos da *Jazz Theory*, temos: “A palavra função serve para estabelecer a sensação que determinado acorde nos dá” (CHEDIAK, 1986, p.91). “A função tônica traz a sensação de [...]. A função dominante traz a sensação de [...]. Acorde com função subdominante podem nos trazer a sensação de [...]” (BARASNEVICIUS, 2009, p.21). “A tonalidade pode ser dividida em três sensações básicas, às quais damos o nome de funções” (FARIA, 1991, p.28). “Os sete acordes diatônicos do modo maior são divididos em três famílias no que tange às suas funções harmônicas, com base em notas comuns que produzem os mesmos efeitos emocionais” (RAWLINS e BAHHA, 2005, p.42)<sup>34</sup>.

Neste outro campo de sentidos, a função não é propriamente uma relação objetiva entre sons que se combinam consigo mesmos, não é algo absolutamente intersônico, sintático ou quantificável. Trata-se de um operador que induz reação e que permite aferição da afeição produzida. E, em última análise, “isto corresponde a uma forma de escuta” (COSTA, 2005, p.324). Nesta concepção fisiológica e psicológica da noção, lembrando que “tanto o formalista quanto o expressionista podem ser absolutistas” (MEYER, 2001, p.24), por vezes, a função parece ganhar superpoderes. Apesar das inúmeras variáveis que efetivamente nos afetam quando lidamos com música, é como se fosse a função a causadora das sensações e emoções. Na contramão das “análises omniabarcantes” (MEYER, 2000, p.77), tal noção de função parece capaz de determinar comoções em lapsos de tempo

<sup>32</sup> Sobre o influxo do sensacionismo no mundo que antecede Rameau, ver Christensen (1993, p.215-218). Sensacionismo é uma “doutrina que reduz conhecimento a sensação e realidade a objeto da sensação. [...] Nas filosofias modernas, esse nome foi reservado às doutrinas segundo as quais todos os conhecimentos derivam dos sentidos: essa tese foi entrevista por Hobbes, mas foi só Condillac que procurou demonstrá-la, dizendo que das sensações desenvolvem gradativamente os conhecimentos e as próprias faculdades humanas (*Traité des Sensations*, 1754)” (ABBAGNANO, 2007, p. 872). Em correlação, no campo musical, desenvolveu-se o argumento de um “*sensacionismo harmônico*”, a noção de que “o poder natural da sensação imediata determina em grande medida o desenvolvimento da prática e da teoria musical”, uma vez que as reações auditivas durante a experiência sonora são “fatos fisiológicos sobre os quais se baseiam o sentimento estético” (HELMHOLTZ, 1954, p. vii).

<sup>33</sup> Sobre funcionalidade harmônica e percepção, ver Bharucha (1994), Sloboda (2008, p.54-61).

<sup>34</sup> The seven chords in major keys are divided into three families in terms of their harmonic functions, based on shared notes that produce the same emotional effects.

consideravelmente breves. É como se, em três tempos de um Allegro ma non troppo, tocar a progressão “ii-V7-I” já fosse o suficiente para, instantaneamente, provocar três afeições distintas no ouvinte. Então, deslembrando dogmas que conformavam as teses dezenovistas da harmonia funcional, tais como o próprio princípio idealista dos “múltiplos significados da harmonia”<sup>35</sup>, tal ênfase parece esquecer o fundamento de que a função “repousa nas relações, nas coligações” (HANSLICK, 1992, p.67) entre os termos, e não nos próprios termos. Psicologizada, a função se mostra como um “para si”, e isto favorece análises centradas no sujeito, tais como: “para mim tal acorde não soa como dominante”, “não sinto tal acorde como subdominante” etc. E tais análises individualizadas são estranhas, inadequadas para a velha lógica universalista dos formalistas.

### **CONCLUSÃO: DA FUNÇÃO TONAL COMO UM OPERADOR CONTAMINADO**

Como já se disse, o “domínio do formalismo analítico em nossa profissão” (CHRISTENSEN, 2000, p.21) nos mal educou a pensar também a função tonal dos graus como um operador autônomo, desvinculado de melodia, letra, prosódia, performance, argumentos dramáticos ou poéticos, pessoas, ambientes, propósitos etc. Mas, revolvendo as memórias da arte tonal, percebemos que a pressuposta intrafuncionalidade dos graus, que hoje podemos reconhecer e manipular como uma espécie de segunda natureza, senso ou prática comum, é um tipo de costume, cultura ou comportamento conchavado a uma complexa trama de fatores.

Percebemos que, enquanto “fenômeno historicamente limitado e variável” (DAHLHAUS, 2003b, p.133), a função harmônica finca raízes nas músicas de épocas anteriores. Seu cultivo perpassa um tempo considerável e sua capacidade de adaptação, renovação e sobrevivência em muitos lugares e em distintas camadas socioculturais é notável. O vasto repertório tonal atende inúmeras demandas de arte, afetividade e sociabilidade. Seu impressionante corpo musicológico, conta com ações e instituições de conservação e propagação transnacionais. A desenvolvimento da prática funcional se deu em paralelo a um complexo processo de aculturação e coibição de outras práticas musicais.

---

<sup>35</sup> Sobre o princípio dos “múltiplos significados (*Mehrdeutigkeiten*)” e seu influxo na teoria da harmonia tonal, ver Bernstein (2006, p.779-788), Damschroder (2008, p.155-161), Dudeque (2005, p.80-84), Freitas (2010, p.520-534), Grave e Grave (1988, p.34-40), Hyer (2006, p.734-735), Moreno (2004, p.128-167), Saslaw (1992), Saslaw e Walsh (1996), Wason (1995, p.14-15).

Enfim, nessa trama toda, em princípio, as idealistas “*Hauptfunktionen*” não funcionam por si e para si só. Tais funções principais, ou primordiais, não existem de fato fora de uma composição, fora de contextos em que múltiplas confluências interatuam simultaneamente. As funções harmônicas apanham sentidos na contaminação dinâmica entre diversos componentes musicais: condução de vozes, polaridade entre melodia e baixo, ritmo e andamento, prosódia e timbre, dinâmica e articulação, funções formais e agógicas, gêneros e estilos musicais etc. Definem-se na mistura com roteiros discursivos explícitos, sugestivos ou direcionados, e na interação com variados recursos retóricos e narrativos codificados: verso, rima, métrica, situações, enredos das óperas, cantatas e missas, afetos das canções, segmentações mercadológicas etc. E mais, as funções tonais contam com aquela ênfase de acentos que ocorre com a enunciação (expressão corporal, gestualidades, olhares, entonação, respiração, modulação da voz etc.) e com a *mise-en-scène* (vestuário, iluminação, espacialização cênica, ambientação sonora etc.). Então as funções da harmonia se atualizam na conversa com outras funções, muito variáveis, que em música, são postas junto. Não possuem valor puro, fixo, descontextualizável e unidimensional. A função se afirma a cada momento tirando proveito de associações diversas que se constroem e se desmancham no decorrer dos processos criativos que estimulam o fazer e o ouvir música. Se isso não cabe em nossas aulas de harmonia, de fato temos um problema.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. São Paulo: Martins Fonte, 2007.

ABDOUNUR, Oscar João. Matemática e música. São Paulo: Escrituras Ed., 1999.

ALPERSON, Philip. Filosofia da música: formalismo e além. In: KIVY, Peter (Org.). Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte. São Paulo: Paulus, 2008. p.317-342.

BAKHTIN, Mikhail. Discurso na vida e discurso na arte. Sobre poética sociológica. In: Voloshinov, V. N. Freudism. New York. Academic Press, 1976.

BALZAC, Honoré. A comédia humana. v. XV. São Paulo: Ed. Globo, 1992.

BARASNEVICIUS, Ivan. Jazz, harmonia e improvisação. São Paulo: Vitale, 2009.

BARROS, Guilherme Sauerbronn de, e GERLING Cristina Capparelli. Análise schenkeriana: interpretação e crítica. In: BUDASZ, Rogério (Org.). Pesquisa em música no Brasil: Métodos, domínios, perspectivas. Volume 1. Goiânia: ANPPOM, 2009. p.87-121.

BEARD, David e GLOAG, Kenneth. Musicology: the key concepts. London: Routledge, 2006.

BERGER, Melvin. Guide to chamber music. New York: Dover Publications, 2001.

1 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.

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

BHARUCHA, Jamshed J. Tonality and expectation. In: AIELLO, Rita e SLOBODA, John A. (Ed.). Musical Perceptions. New York: Oxford University Press, 1994. p.213-238

BLOOM, Peter Anthony. Critical reaction to Beethoven in France: Francois-Joseph Fetis. Revue Belge de Musicologie, v.26, p.67-83, 1972.

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BRIBITZER-STULL, Matthew. The Ab–C–E complex: the origin and function of chromatic major third collections in nineteenth-century music. Music Theory Spectrum, v. 28, p.167-190, 2006.

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

CARPENTER, Patricia e NEFF, Severine. Commentary. In: SCHOENBERG, Arnold. The musical idea and the logic, technique and art of its presentation. Bloomington: Indiana University Press, 2006, p.1-86

CASSIRER, Ernst. A filosofia do Iluminismo. Campinas: Ed. da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

CHEDIAK, Almir. Harmonia e improvisação. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

CHRISTENSEN, Thomas. A teoria musical e suas histórias. Em Pauta, Porto Alegre, v.11, n.16/17, p.13-46, abr./nov. 2000.

CHRISTENSEN, Thomas. Eighteenth-century science and the Corps Sonore: The scientific background to Rameau's "Principle of Harmony". Journal of Music Theory, v. 31, n. 1, p.23-50, Spring, 1987.

CHRISTENSEN, Thomas. Rameau and musical thought in the enlightenment. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

COHN, Richard. Neo-riemannian operations, parsimonious trichords, and their "tonnetz" representations. *Journal of Music Theory*, v. 41, n. 1 p.1-66, 1997.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. Apontamentos sobre o estudo de harmonia: por uma abordagem abrangente. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM, 15, 2005, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2005.

DAHLHAUS, Carl. Estética musical. Lisboa: Edições 70, 2003a.

DAHLHAUS, Carl. Fundamentos de la historia de la música. Barcelona: Gedisa. 2003b.

DAHLHAUS, Carl. La idea de la música absoluta. Barcelona: Idea Books, 1999.

DAMSCHRODER, David. Thinking about harmony: historical perspectives on analysis. Cambridge University Press, 2008.

DUARTE, Rodrigo A. P. Seis nomes, um só Adorno. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.433-459.

DUDEQUE, Norton E. Harmonia tonal e o conceito de monotonalidade nos escritos de Arnold Schoenberg (1874 - 1951). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 1997a. (Dissertação de Mestrado).

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

DUDEQUE, Norton E. Schoenberg e a função tonal. *Revista Eletrônica de Musicologia*. v. 2, n. 1, out. 1997b. Não paginado.

EULER, Leonhard. *Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae*. Petropoli [São Petesburgo], ex typographia Academiae scientiarvm, 1739.

EVES, Howard. Introdução à história da matemática. Campinas: Ed. Unicamp, 2002.

FABRIKANT, Harold. Introduction. In: KARG-ELERT, Sigfrid. 2007. Precepts on the polarity of sound and tonality. The logic of harmony. Victoria: H. Fabrikant Ed. p.x-xix.

FARIA, Nelson. *A Arte da improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.

FISCHERMAN, Diego. Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular. Buenos Aires: Paidós, 2004.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Da grande teoria da beleza: harmonia como ordem, proporção, número e medida objetiva. *Música Hodie*, Goiânia, v.12, n.1, p.138-156, 2012.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2010. (Tese de Doutorado).

- FUBINI, Enrico. Estética da música. Lisboa: Edições 70, 2008.
- FUBINI, Enrico. La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Madrid: Alianza Musical, 1994.
- FUBINI, Enrico. Los enciclopedistas y la música. Valência: Ed. Universitat de Valência, 2002.
- GAINES, James. Uma noite no palácio da razão. O encontro de Bach e Frederico, o grande na era do iluminismo. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- GENTIL-NUNES FILHO, Pauxy. Análise particional: uma mediação entre composição musical e a teoria das partições. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2009 (Tese de Doutorado).
- GIDDENS, Anthony. Estruturalismo, pós-estruturalismo e a produção da cultura. In: GIDDENS, Anthony; TURNER, Jonathan (Org.). Teoria social hoje. São Paulo: Editora UNESP, 1999. p.281-319.
- GOLLIN, Edward Henry. Representations of space and conceptions of distance in transformational music theories. PhD, Harvard University, 2000.
- GRAVE, Floyd K., e GRAVE Margaret G. In praise of harmony: the teachings of Abbé Georg Joseph Vogler. Lincoln: University of Nebraska Press, 1988.
- GREEN, Luci. Pesquisa em sociologia da educação musical. Revista da ABEM, v.4, no 4, p.25-35, 1997.
- GUEST, Ian. Arranjo, método prático. Volume 3. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- HANSLICK, Eduard. Do belo musical, um contributo para a revisão da estética da arte dos sons. [1854]. Lisboa: Edições 70, 1994.
- HANSLICK, Eduard. Do belo musical, uma contribuição para a revisão da estética musical. [1891]. Campinas: Ed. da Unicamp, 1992.
- HELMHOLTZ, Hermann von. On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music. New York: Dover Publications, 1954.
- HOFSTADTER, Douglas R. Gödel, Escher, Bach: um entrelaçamento de gênios brilhantes. Brasília: Ed. UNB, 2001.
- HOUAISS. Dicionário eletrônico da língua portuguesa. Ed. Objetiva, 2001.
- HYER, Brian. Tonality. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). The Cambridge history of western music theory. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p.726-751.
- IRIARTE, Rita (Org.). Música e literatura no romantismo alemão. Lisboa: Apaginastantas, 1987.
- JAFFE, Andrew. Jazz harmony. Advance Music, 1996.

KEEFE, Simon P. (Ed.). *The Cambridge companion to Mozart*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

KIVY, Peter. What was Hanslick denying? *The Journal of Musicology*, v. 8, n. 1, p.3-18, 1990.

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

KOPP, David. On the function of function. *Music Theory Online*, v.1, n.3, 1995. Não paginado.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. Brasília: Ed. Musimed, 1996.

MELLO, Maria Ignez Cruz. *Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro*. *Revista eletrônica de musicologia*, v.11, 2007.

MEYER, Leonard B. *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Ed. Pirámide, 2000.

MEYER, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

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

MOONEY, Michael Kevin. *The "table of relations" and music psychology in Hugo Riemann's harmonic theory*. Ph.D., Columbia University, 1996.

MORENO, Jairo. *Subjectivity, interpretation, and irony in Gottfried Weber's analysis of Mozart's "Dissonance" quartet*. *Music Theory Spectrum*, v. 25, n. 1, p.99-120, Spring, 2003.

NAGORE, Maria. *El análisis musical: entre el formalismo y la hermenéutica*. *Revista Músicas al Sur*, n.1, 2004.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Harmonia*. In: *ENCICLOPÉDIA Einaudi v. 3*. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p.245-271, 1984.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu. Ensaio de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera, 2005.

NAUS, Wayne J. *Beyond functional harmony*. Rottenburg: Advance Music, 1998.

3 NEFF, Severine. *Schoenberg and Goethe: organicism and analysis*. In: HATCH, Christopher; BERNSTEIN, David W. (Ed.). *Music theory and the exploration of the past*. Chicago: Chicago University Press, 1993. p.409-433.

NETTLES, Barrie e GRAF, Richard. *The chord scale theory & jazz harmony*. Advance Music, 1997.

NEWARK, Cormac. Metaphors for Meyerbeer. *Journal of the Royal Musical Association*, v. 127, n.1, p.23-43, 2002.

NOLAN, Catherine. Music theory and mathematics. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p.272-304.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p.51-74.

OLIVEIRA, Luciano Amaral. Formalismo e funcionalismo: fatias da mesma torta. *Sitientibus*, Feira de Santana, n.29, p.95 -104, jul./dez. 2003.

OLIVEIRA, Luis Felipe e MANZOLLI Jônatas. Uma visão paradigmática da história do significado musical e seus recentes desdobramentos. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM, 17, 2007, São Paulo. Anais... São Paulo, Instituto de Artes, 2007.

OLIVEIRA, Luis Felipe. A emergência do significado em música. Instituto de Artes, Unicamp, 2010. (Tese de Doutorado).

PADDISON, Max. Music as ideal: the aesthetics of autonomy. In: SAMSON, Jim (Ed.). *The Cambridge history of nineteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p.318-343.

PARKER, D. C. Balzac, the musician. *The Musical Quarterly*, v.5, n.2, p.160-168, 1919.

PAUL, Charles B. Jean-Philippe Rameau (1683-1764), the musician as philosophe. *Proceedings of the American Philosophical Society*, v.114, n.2, p.140-154, 1970.

POLLACO. *Harmonia*. São Paulo: Ed. HMP, 2007.

POUND, Ezra. *Antheil and the treatise on harmony*. Chicago, Pascal Covici, 1927.

QUEIROZ, Alexei Alves de. Uma notação musical para representação de progressões harmônicas utilizando grafos. *Música Hodie*, Goiânia, v.9, n.1, p.31-51, 2009.

RATNER, Leonard G. *Romantic music: sound and syntax*. New York: Schirmer Books, 1992.

RAWLINS, Robert e BAHHA, Nor Eddine. *Jazzology: the encyclopedia of jazz theory for all musicians*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2005.

REHDING, Alexander. *Hugo Riemann and the birth of modern musical thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

RIDLEY, Aaron. *A filosofia da música. Temas e variações*. São Paulo: Ed. Loyola, 2008.

RIEMANN, Hugo [Hugibert Ries]. Musical logic: a contribution to the theory of music. *Journal of Music Theory*, n. 44, n.1, p.100-126, Spring, 2000.

- RIEMANN, Hugo. *Grosse Kompositionslehre*. Berlin: W. Spemann, 1902.
- RIEMANN, Hugo. *Harmony simplified or the theory of the tonal functions of chords*. London: Augener, 1899.
- SALZER, Felix. *Audición estructural: coherencia tonal en la música*. Barcelona: Editorial Labor, 1990.
- 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*. Columbia University, 1992.
- SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.
- SCHROEDER, Jorge. *O dentro e o fora da música: notas para uma reflexão sobre a apreciação musical*. *Ensinarte: revista das artes em contexto educativo*, Braga, Portugal, v.3, p.2-14, inverno de 2004.
- SCRUTON, Roger. *The aesthetics of music*. Oxford University Press, 1999.
- SHIRLAW, Matthew. *The theory of harmony: an inquiry into the natural principles of harmony, with an examination of the chief systems of harmony from Rameau to the present day*. New York: Da Capo Press, 1969.
- SLOBODA, John A. *A mente musical. A psicologia cognitiva da música*. Londrina: Eduel, 2008.
- SMITH, Charles Samuel. *Leonhard Euler's Tentamen novae theoriae musicae': A translation and commentary*. Ph.D. Dissertation, Indiana University, United States, Indiana. 1960.
- SPITZER, Michael. *Metaphor and Musical Thought*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- TAGG, Philip e CLARIDA, Bob. *Ten little title tunes: towards a musicology of the mass media*. New York; Montreal: The Mass Media Music Scholars' Press, 2003.
- TAGG, Philip. *Analisando a música popular: teoria, método e prática*. *Em Pauta*, Porto Alegre, v.14, n 23, p.5-42, 2003.
- TAGG, Philip. *Music's Meanings: a 21st-century musicology for non-musos (provisional version)*. New York: Mass Media Music Scholars Press, 2012 (forthcoming). Disponível em: <<http://tagg.org/mmmmsp/NonMusolInfo.htm>>. Acesso em: 08 jun. 2012.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas: arte, beleza, forma, criatividade, mímesis, experiencia estética*. Madrid: Editorial Tecnos, 2002.

TOLLE, Oliver. Introdução e notas. In: MORITZ, Karl Philipp. Viagem de um alemão à Itália. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

TOMÁS, Lia. À procura da música sem sombra: Chabanon e a autonomia da música no século XVIII. São Paulo: Ed. UNESP, Cultura Acadêmica, 2011.

VIDEIRA JUNIOR, Mario Rodrigues. A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão. 2009. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VIDEIRA JUNIOR, Mario Rodrigues. O romantismo e o belo musical. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

WAIZBORT, Leopoldo. Chaves para ouvir Schumann (Paralipomena à Kreisleriana - I). Novos Estudos, CEBRAP, São Paulo, v. 75, p.185-210, 2006.

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

WILLIAMS, Raymond. Cultura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

WILLIS, Paul E. Symbolism and practice: A theory for the social meaning of pop music. Journal on media culture, v. 4, 2001.

**Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas:** Professor na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC, Florianópolis) e membro dos grupos de pesquisa “Processos músico-instrumentais” (UDESC) e “Música Popular: história, produção e linguagem” (UNICAMP). Doutor em música pela Universidade Estadual de Campinas e atua nas áreas de teoria, análise musical, contraponto, arranjo, harmonia tonal e música popular. Atualmente desenvolve a pesquisa “Harmonias difíceis e planos tonais complexos: do amontoado de ideias românticas em vigência na valoração da música popular contemporânea” (PROPPG, UDESC).