

LINCOLN THIEGO ESPÍNDOLA

Representação Sonora: Hugo Riemann
e a noção de Harmonia Funcional

FLORIANÓPOLIS
2017

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
CENTRO DE ARTES | CEART
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

LINCOLN THIEGO ESPÍNDOLA

Representação Sonora: Hugo Riemann e a noção de Harmonia Funcional

Trabalho de conclusão apresentado ao curso de Licenciatura em Música do Departamento de Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Música

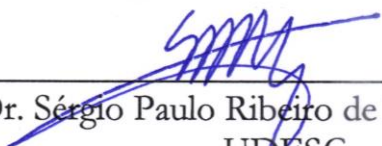
Orientador: Prof. Dr. Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

Lincoln Thiago Espíndola

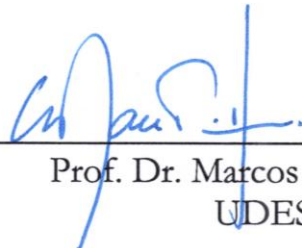
Representação Sonora:
Hugo Riemann e a noção de Harmonia Funcional

Monografia aprovada como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música, no curso de graduação Licenciatura em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (Orientador)
UDESC



Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler
UDESC



Prof. Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros
UDESC

Prof. Dr. Maurício Zamith Almeida (Suplente)
UDESC

Florianópolis, 06/12/2017

Agradecimentos

Este trabalho simboliza um ciclo de cinco anos, os quais transformaram a minha vida. Muitas foram as pessoas que participaram de maneira direta ou indireta dessa trajetória na graduação, por meio de coleguismo, ensinamentos, oportunidades, críticas, amizades e altruísmo.

Agradeço aos meus pais, Rejani Elisa Lucas Espíndola e Gilson Borges Espíndola, e aos meus irmãos, Lucas Daian Espíndola e Juliana Elisa Lucas Espíndola, por todo o apoio e amor incondicional.

Sou grato ao professor Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas que, desde o início da graduação, em 2013, juntamente com outros professores, fizeram-me admirar o mundo da música de uma maneira que eu ainda não havia compreendido. E, a partir de 2014, com bolsas de Monitoria e em seguida de Iniciação Científica, Freitas me guiou de forma admirável, me exigiu e incentivou, possibilitando um aprendizado fundamental em minha vida, o que continuou ocorrendo na elaboração deste trabalho.

Agradeço à Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) onde pude viver essa experiência de ensino e aprendizagem, com bolsas de pesquisa, ensino, extensão e intercâmbio internacional. Aos professores Luiz Henrique Fiaminghi e Marcos Tadeu Holler que muito me ensinaram nas atividades da Bolsa de Extensão Acadêmica, e a todos os professores dessa incrível instituição, os quais eu admiro e com quem tanto aprendi.

Meus agradecimentos aos professores Marcos Tadeu Holler, Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros e Maurício Zamith Almeida, que aceitaram participar desse momento ímpar em minha vida, fazendo parte da banca examinadora desse Trabalho de Conclusão de Curso.

Agradeço ao professor Mauro Mastropasqua e a Università di Bologna que me acolheram e me proporcionaram uma extraordinária experiência e aprendizado no ano de 2016.

Sou grato a uma das minhas primeiras professoras de música, Mari Teresinha Roza, que, no início da minha vida musical, acreditou em mim em um momento no qual muitos desacreditavam. A ela, que também é minha madrinha e eterna professora de Português, agradeço por, solícitamente, revisar este trabalho com muito carinho.

Agradeço aos meus queridos familiares, de modo especial àqueles que desempenharam importante papel para minha formação profissional.

Agradeço aos meus queridos amigos que, na UDESC, tive a honra e a alegria de conhecer. Amigos estes com quem também muito aprendi e compartilhei os momentos mais alegres e mais difíceis desses cinco anos e que, com certeza, foi por essa amizade que o ambiente acadêmico se tornou tão harmônico e afetuoso.

Sou grato aos meus amigos de Biguaçu, minha cidade querida, que compreenderam minhas ausências, mantendo sempre o companheirismo e apoio em todos os momentos.

Enfim, sou grato a Deus, por tudo!

Que o homem, protagonista de todo ato teórico, não é um ser que só possui cabeça, mas também corpo, coração... que se manifesta paixões, desejos, angústias e sobretudo possui braços e mãos para agir. É por causa de tudo isso que teoriza. Teoriza também porque sente, porque age. E seu ato teórico tem tanto a ver com seu desejo, sua paixão e sua ação do que com sua racionalidade.

Otaviano Pereira
O que é teoria (1982: 14)

RESUMO

ESPÍNDOLA, Lincoln Thiego. *Representação Sonora: Hugo Riemann e a noção de Harmonia Funcional*. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso, Licenciatura em Música. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

Em práticas de ensino e aprendizagem da teoria e da análise musical, cedo ou tarde, a expressão “Harmonia Funcional” se faz presente. Como podemos compreender tal noção? Qual é a sua procedência e trajetória? Quais são as suas abrangências e limites? Quais são seus pontos fortes e suas fragilidades? Quem foi Hugo Riemann, o musicólogo considerado o formulador dessa visão teórica? Como as teses de Riemann chegaram ou não até nós? Entrelaçando e procurando respostas para questões como essas, apresenta-se aqui um exercício de pesquisa exploratória que concilia as tarefas de revisão bibliográfica e de tradução comentada. A primeira parte delinea uma contextualização dessa teoria, de seu autor e de alguns de seus principais interlocutores. A segunda parte traz uma tradução com comentários do ensaio “*Riemann e la rappresentazione sonora*”, capítulo do livro “*Logica musicale: storia de un’idea*” publicado em 2011 pelo musicólogo italiano Mauro Mastropasqua. Por fim, são apresentadas 46 tarefas propostas por Riemann no livro *Harmonia simplificada...* que, articuladas com as leituras e comentários que perpassam o trabalho, procuram minimizar a distância entre Riemann e o nosso tempo no que se refere à compreensão da noção de “representação sonora” (*Tonvorstellung*), uma das principais ferramentas riemannianas para a descrição e interpretação da harmonia tonal. Como resultado, observa-se que o enfoque na noção de “representação sonora” contribui para que percebamos que as formulações de Riemann constituem um complexo amálgama conceitual que se forma a partir de uma variedade de fatores geo-históricos, políticos sociais, filosóficos e musicológicos.

Palavras chave: Hugo Riemann; Harmonia Funcional; Representação sonora; Teoria musical.

ABSTRACT

ESPÍNDOLA, Lincoln Thiago. *Sound Representation: Hugo Riemann and the concept of Functional Harmony*. 2017. Course Conclusion Paper, Degree in Music. Santa Catarina State University, Florianópolis, 2017.

Sooner or later, the expression “Functional Harmony” emerges in teaching and learning practices concerning musical theory and analysis. How can we understand such a concept? What are its origin and trajectory? What are its scope and limits? What are its strengths and weaknesses? Who was Hugo Riemann, the musicologist considered the formulator of this theoretical vision? How did Riemann’s theories come (or not) to us? The current study presents an exploratory research exercise, which conciliates tasks such as literature review and commented translation in order to answer these questions. The first part of the study contextualizes the aforementioned theory, its author and some of his main interlocutors. The second part of it presents a commented translation of the essay entitled “*Riemann e la rappresentazione sonora*” (Riemann and sound representation) - a chapter of the book entitled “*Logica musicale: storia de un’idea*” (Musical logic: the story of an idea), published by Italian musicologist Mauro Mastropasqua, in 2011. Finally, 46 tasks proposed by Riemann in the book entitled “*Harmony simplified ...*” are herein articulated with the readings and comments permeating the study in order to minimize the distance between Riemann and the contemporary time when it comes to understanding the concept of “sound representation” (*Tonvorstellung*), which is one of the main Riemannian instruments able to describe and interpret tonal harmony. Consequently, it is possible saying that the emphasis given to the concept of “sound representation” helps us perceiving that the formulations by Riemann constitute a type of conceptual amalgam complex, which is formed from a variety of geohistorical, sociopolitical, philosophical and musicological factors.

Keywords: Hugo Riemann; Functional Harmony; Sound representation; Musical theory.

Lista de figuras

Capítulo 1

- Fig. 1.1 – Retrato de Hugo Riemann com 40 anos. Essa imagem faz parte da coleção de retratos “Friedrich Nicolas Manskopf” da biblioteca “Johann Wolfgang Goethe” da Universidade de Frankfurt (ID: 5541154) 17
- Fig. 1.2 – Riemann na história: algumas referências cronológicas (a partir de FREITAS, 2010: xxxvii) 18

Capítulo 2

- Fig. 2.1 – Dialética da força tonal segundo M. Hauptmann 25
- Fig. 2.2 – Modelo dialético da cadência conforme a descrição de Riemann em “*Musikalisches Logik*” (1872), a partir de Rehding (2008:70) 27
- Fig. 2.3 – Interpretação dialético funcional dos compassos 1 a 8 do Adagio da Sonata n.1, Op. 2, de Beethoven, 1795 29
- Fig. 2.4 – O espelhamento das séries harmônicas do sistema dualístico de Riemann. A tríade maior se justifica pela série de harmônicos superiores e, em termos equivalentes, a série invertida visa legitimar a tríade menor (a partir de REHDING, 2008: 16) 31
- Fig. 2.5 – Relações de Tonicidade e Fonicidade como fundamento das tríades maiores e menores conforme Oettingen (a partir de REHDING, 2008: 22) 32

Capítulo 3

- Fig. 3.1 – Numeração das notas das tríades conforme a série harmônica superior e inferior, a partir de Riemann (1893: 11) 45
- Fig. 3.2 – Funções principais e seus representantes relativos (“*Paralleklänge*”) e anti-relativos (“*Leittonwechselklänge*”), na notação funcional de Riemann, a partir de Bernstein (2006: 798) 46
- Fig. 3.3 – Esboço de uma modulação para a área tonal da dominante (C:→G:) através do pivô $I^6 = IV^6$, e retorno ao tom principal (G:→C:) através do pivô $(V^7/IV) = V^7$ 48
- Fig. 3.4 – Esboço de uma modulação para a área tonal da dominante (C:→G:) através do pivô $(V/V) = V$, e retorno ao tom principal (G:→C:) através do pivô “ Vm^7 ” = IV^6 49
- Fig. 3.5 – Esboço de uma modulação para a área tonal da dominante (C:→G:) através do pivô $I_m = IV_m$, e retorno ao tom principal (G:→C:) através do pivô $II_m = VI_m$ 50
- Fig. 3.6 – Esboço de uma modulação para a área tonal da relativa menor (C:→Am:) através do pivô $II_m = IV_m$, e retorno ao tom principal (Am:→C:) através do pivô $IV_m^7 = IV^6$ 51
- Fig. 3.7 – Esboço de uma modulação para a área tonal da relativa menor (C:→Am:) através do pivô $(V/V) = IV$, e retorno ao tom principal (Am:→C:) através do pivô $I_m^6 = (V^7/V)$ 51
- Fig. 3.8 – Esboço de uma modulação para a área tonal da relativa menor (C:→Am:) através do pivô $V = \flat VII$, e retorno ao tom principal (Am:→C:) através do pivô $IV_m^{\flat 5} = II_m^{\flat 5}$ 52
- Fig. 3.9 – Esboço de uma modulação para a área tonal da relativa da dominante (C:→Em:) através do pivô $VI_m = IV_m$, e retorno ao tom principal (Em:→C:) através do pivô “ $Im^{\flat 5}$ ” = (VII°/II_m) 53
- Fig. 3.10 – Hipótese de um erro de edição no enunciado 302g de Riemann (1898: 197 - 198; 1952: 180 - 181) 53
- Fig. 3.11 – Esboço de uma modulação para a área tonal da relativa da dominante (C:→Em:) através do pivô $VI = \flat II$, e retorno ao tom principal (Em:→C:) através do pivô $I_m - \flat II = III_m - IV$ 53
- Fig. 3.12 – Resolução de uma modulação para a área tonal da relativa da dominante (E:→G#m:) através do pivô $IV = \flat II$, e retorno ao tom principal (G#m:→E:) através do pivô $\flat II = IV$ 55
- Fig. 3.13 – Esboço de uma modulação para a área tonal da relativa da dominante (C:→Em:) através do pivô $(\#6 \text{ it}/III_m) = \#6 \text{ it}/I_m$, e retorno ao tom principal (Em:→C:) através do pivô $V^7 = (VII^{\circ}/V)$ 56
- Fig. 3.14 – Esboço de uma modulação para a área tonal da subdominante (C:→F:) através do pivô $\flat VII = IV$, e retorno ao tom principal (F:→C:) através do pivô $(V^7/II_m) = (V^7/V)$ 56
- Fig. 3.15 – Esboço de uma modulação para a área tonal da subdominante (C:→F:) através do pivô “ V_m ” = II_m , e retorno ao tom principal (F:→C:) através do pivô $VII^{\circ} = (VII^{\circ}/II_m)$ 57
- Fig. 3.16 – Realização dos enunciados 3011 e 3021 58
- Fig. 3.17 – Esboço de uma modulação para a área tonal da subdominante (C:→F:) através do pivô $(II_m^{\flat 5}/IV) = IV_m^6$, e retorno ao tom principal (F:→C:) através do pivô “ I_m ” = IV_m 59
- Fig. 3.18 – Esboço de uma modulação para a área tonal da relativa maior (Am:→C:) através do pivô $IV_m^7 = IV^6$, e retorno ao tom principal (C:→Am:) através do pivô $(VII^{\circ}/II_m) = (VII^{\circ}/IV_m)$ 60

- Fig. 3.19 – Esboço de uma modulação para a área tonal da relativa maior ($Am: \rightarrow C:$) através do pivô $IV = (V/V)$, e retorno ao tom principal ($C: \rightarrow Am:$) através do pivô $(VII^\circ/III_m) = (VII^\circ/V)$ 60
- Fig. 3.20 – Esboço de uma modulação para a área tonal da relativa maior ($Am: \rightarrow C:$) através do pivô $Im^6 = (VII_m7^{b5}/V)$, e retorno ao tom principal ($C: \rightarrow Am:$) através do pivô $(VII_m7^{b5}/V) = Im^6$ 61
- Fig. 3.21 – Esboço de uma modulação para a área tonal da dominante ($Am: \rightarrow Em:$) através do pivô $Im^6 = IV_m^6$, e retorno ao tom principal ($Em: \rightarrow Am:$) através do pivô $I = V$ 61
- Fig. 3.22 – Esboço de uma modulação para a área tonal da dominante ($Am: \rightarrow Em:$) através do pivô $(V^7/V) = V$, e retorno ao tom principal ($Em: \rightarrow Am:$) através do pivô “ Im^{b5} ” = (IV_m^6/IV_m) 62
- Fig. 3.23 – Esboço de uma modulação para a área tonal da dominante ($Am: \rightarrow Em:$) através do pivô “ V_m ” = V^{\natural} , e retorno ao tom principal ($Em: \rightarrow Am:$) através do pivô $(II_m^{b5}/IV_m) = IV_m^6$ 62
- Fig. 3.24 – Esboço de uma modulação para a área tonal da subdominante ($Am: \rightarrow Dm:$) através do pivô $(IV_m/IV_m) = IV_m$, e retorno ao tom principal ($Dm: \rightarrow Am:$) através do pivô $(VII^\circ/V) = VII^\circ$ 63
- Fig. 3.25 – Esboço de uma modulação para a área tonal da subdominante ($Am: \rightarrow Dm:$) através do pivô $IV_m^6 = Im^6$, e retorno ao tom principal ($Dm: \rightarrow Am:$) através do pivô $I = IV$ 64
- Fig. 3.26 – Esboço de uma modulação para a área tonal da subdominante ($Am: \rightarrow Dm:$) através do pivô $\flat III = \flat VII$, e retorno ao tom principal ($Dm: \rightarrow Am:$) através do pivô $\flat VI = \flat II$ 64
- Fig. 3.27 – Esboço de uma modulação para a área tonal da subdominante paralela ($Am: \rightarrow F:$) através do pivô $\flat II = IV$, e retorno ao tom principal ($F: \rightarrow Am:$) através do pivô $IV = \flat II$ 65
- Fig. 3.28 – Esboço de uma modulação para a área tonal da subdominante paralela ($Am: \rightarrow F:$) através do pivô $(IV_m/IV_m) = II_m$, e retorno ao tom principal ($F: \rightarrow Am:$) através do pivô $VI_m = IV_m$ 65

SUMÁRIO

Introdução	
Harmonia funcional: apontamentos sobre a história de uma ideia	11
Capítulo 1	
Você falou harmonia funcional?	14
Hugo Riemann: notícia biográfica	17
Capítulo 2	
“Riemann e a representação sonora” de Mauro Mastropasqua: tradução comentada	22
Dialética da cadência e teoria da função harmônica	23
A escuta musical em uma perspectiva neokantiana	33
Referências	40
Capítulo 3	
Modulação: duas tarefas propostas por Riemann	43
Das cifras convencionadas por Riemann	44
Modulações a partir de tonalidades maiores	47
Modulações a partir de tonalidades menores	59
Conclusão	67
Referências	69
Anexos	71

Introdução

Harmonia funcional: apontamentos sobre a história de uma ideia

O ato de teorizar (na prática) se apresenta a partir de uma gama enorme de aspectos deste todo complexo que é o homem. O homem como nó de relações com o mundo. O homem como paixão e como projeto. É verdade que é um projeto que ainda não deu certo (!). Mas vamos continuar apostando nesta grande paixão!

Otaviano Pereira, *O que é teoria* (1982: 86)

A harmonia funcional é uma vertente teórica voltada para a formação de músicos profissionais e amadores que, desde os últimos anos do século XIX, foi internacionalmente disseminada. Atualmente está presente em variados ambientes de ensino e aprendizagem musical e, com isso, seu corpo conceitual se propaga através de um amplo e diversificado volume de materiais instrucionais. Entretanto, em linhas gerais se observa que, dado o interesse voltado para a formação técnica e aplicações consideradas práticas, são menos difundidos os textos que, com caráter de revisão crítica, abordam as circunstâncias históricas e as questões ideológicas, estéticas e filosóficas que acompanham o surgimento e a consolidação dessa visão teórica.

O legado da harmonia funcional está associado ao nome daquele que é considerado o seu principal proponente e formulador: o musicólogo, historiador e pedagogo musical alemão Hugo Riemann (1849-1919). É comumente se considera que o seu texto consolidador é o *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde* (Teoria-de-harmonia simplificada ou a teoria das funções tonais dos acordes; a partir daqui apenas *Harmonia simplificada...*) publicado em 1893. Contudo, é preciso levar em conta que o entendimento de Riemann sobre aquilo que ele chama de a “lógica” dos movimentos harmônicos e das relações intervalares entre as fundamentais dos acordes foi se refinando em diversos estudos e publicações. Além desse constante trabalho do próprio Riemann, são vários os estudiosos, discípulos de Riemann ou não, que realizaram revisões e modificações sobre a chamada “Harmonia Funcional”. Com isso, hoje se considera que essa lógica musical permitiu o desenvolvimento analítico e composicional, abrindo novos horizontes para a interpretação das escolhas harmônicas de artistas do barroco ao romantismo, sendo bastante aceita também na apreciação e no ensino da música popular.

O presente estudo propõe uma tradução comentada do capítulo *Riemann e la rappresentazione sonora* extraído do livro *Logica musicale: storia de un'idea* publicado em 2011 pelo musicólogo italiano Mauro Mastropasqua. Essa tradução foi realizada pelo próprio autor desse trabalho, a partir do contato direto, como aluno do Prof. Mastropasqua na Università di Bologna, Itália, durante o ano letivo de 2016, por meio do Programa de Mobilidade Estudantil da Udesc – Prome Internacional.

Outra tradução de referência para o presente trabalho, realizada por Raísa Silveira (UDESC, 2017) e ainda não publicada, é a do artigo *Musikalische Logik: Ein Beitrag-zur Theorie der Musik* de 1872, e considerado o primeiro texto em que o jovem Riemann, sob o pseudônimo de Hugibert Ries, expõe

publicamente suas teses. A versão em português do artigo “Lógica Musical: Uma contribuição para a teoria da música” foi traduzida por Raísa Silveira a partir da versão em inglês: *Musical logic: a contribution to the theory of music*, publicada pelo *Journal of Music Theory* em 2000.

Musikalische Logik é o título dado a um artigo publicado em cinco excertos que precedia a tese doutoral que Riemann compôs sobre o tema da “audição musical”. Nesse artigo, que pretende ser uma extensão das teorias de Hauptmann – das quais Riemann é um claro devedor – o musicólogo se dedica a realizar uma análise sistemática da “lógica” que comanda as relações sonoras no interior do sistema tonal. Disso depreende-se que os elementos musicais têm distintos significados lógicos de acordo com suas posições na estrutura do discurso musical e, portanto, que existem relações musicais logicamente corretas e falsas (LIMA REZENDE, 2010: 187).

Da leitura crítica desses textos destaca-se que, no contexto da teoria musical austro-germânica do século XIX, Riemann constrói sua teoria sobre a funcionalidade da tonalidade harmônica a partir de um diálogo com algumas fontes principais. Uma delas é a teoria desenvolvida pelo compositor e professor alemão Moritz Hauptmann (1792-1868), autor do “*Die Natur der Harmonik und der Metrik: zur Theorie der Musik*”, publicado em 1853, e hoje considerado como o trabalho que inaugurou o argumento de que, as relações entre os acordes tonais guardam analogia com o modelo dialético. A partir daí, Riemann encontrou na ideia de dialética como síntese dos opostos desenvolvida pelos filósofos de seu tempo, tais como Kant, Fichte e Hegel, as bases para afirmar que o instinto musical é uma forma de pensamento lógico que, como tal, raciocina por dedução, indução, hipótese e inferência em busca de um encadeamento coerente dos sons musicais. Para Riemann, da mesma maneira como “toda frase melódica, todo floreio ornamental, se movimenta através da sucessão tese, antítese, síntese” (RIEMANN apud MOONEY, 2000: 87), também o processo formativo da harmonia poderia ser compreendido mediante a apreensão das funções fundamentais que, relacionando-se umas com as outras, determinariam progressões conformadas em tese, antítese, síntese. Adiante, em 1914 e 1916, Riemann publicou dois ensaios em que, voltando a enfatizar o seu entendimento de lógica musical através da noção de “representação sonora” (*Tonvorstellung*), defende que a escuta musical é uma atividade altamente desenvolvida de “funções lógicas do espírito humano” (MASTROPASQUA, 2011: 130).

Com isso, ao longo dessa temporada de estudos, tornaram-se mais visíveis algumas das principais noções filosóficas que embasam o desenvolvimento da harmonia funcional. Nota-se também que, apesar de procurar simplificar as mais complexas relações harmônicas, nem Riemann e nem seus sucessores obtiveram pleno êxito em sanar os pontos falhos de uma teoria que permite margens interpretativas bastante abertas e, por isso, muitas vezes considerada um tanto instável. Compreender essas relações, entre teoria musical e a cultura, resulta em uma maior aproximação às estruturas dessa teoria e de sua trajetória.

Frente a isso, como objetivo geral, esse estudo procura desenvolver uma leitura e uma reflexão crítica a partir de noções fundadoras da chamada “Harmonia Funcional”, tendo como finalidade o reconhecimento de como essa teoria foi definida por Hugo Riemann e alguns de seus comentadores. Mais especificamente, os objetivos aqui são: traçar um perfil bibliográfico de Hugo Riemann.; mapear,

em nível introdutório, alguns dos principais conceitos filosóficos empregados por Riemann para, por analogia, descrever sua visão da logicidade da harmonia; apresentar fundamentos da noção de “representação sonora” formulada por Riemann, bem como, aspectos importantes do percurso histórico e das críticas dirigidas a essa noção. Por fim, são descritos também algumas das cifras e sinais analíticos propostos por Hugo Riemann.

Parafraseando Chauí (2006: 46), justificativas para esse tipo de estudo, em âmbito da educação musical, se relacionam com o entendimento de que os conteúdos da teoria musical, por um lado, possuem uma história: surgem em determinada época, em determinado local, e interagem com uma complexa rede de fatores contextuais. Por outro lado, os conteúdos programáticos de nossos manuais, de nossas aulas e de nossos exercícios, estão na história, ou seja: tudo isso não é estático, nosso objeto de estudo faz parte da cultura, e como tal, é alvo de disputas, transformações e reinterpretções que precisam ser levadas em conta. Assim, o trabalho aqui apresentado procura participar das discussões que contribuem para uma ampla compreensão de como a teoria musical é idealizada, ampliando o senso crítico sobre concepções do que é o “funcional” em harmonia.

Metodologicamente, realiza-se aqui um exercício de pesquisa exploratória, entendendo que: “o objetivo da pesquisa exploratória é situar-se em um problema sobre o qual o pesquisador não tem informações ou conhecimentos suficientes para elaborar hipóteses pertinentes ou para traçar estratégias mais sofisticadas que permitam atingir objetivos precisos” (MIGUELES, 2003: 135). Para tal exercício utiliza-se principalmente a pesquisa bibliográfica, assim, foram utilizados livros, artigos científicos, revistas, documentos eletrônicos, dicionários e enciclopédias na busca de dados, informações e traduções sobre os temas da harmonia funcional.

O trabalho está estruturado em três capítulos. O primeiro, intitulado “Você falou harmonia funcional?”, propõe uma breve reflexão sobre alguns aspectos dessa corrente teórico musical. Em linhas gerais, esse capítulo comenta referências e marcos que compõem a narrativa de formação e atuação de Hugo Riemann. O segundo capítulo, intitulado “Riemann e a representação sonora”, conforme o mencionado, apresenta uma tradução e comentários sobre o ensaio “*Riemann e la rappresentazione sonora*” extraído do livro “*Logica musicale: storia de un’idea*” de Mauro Mastropasqua. Por fim, o terceiro e último capítulo, apresenta e faz uma apreciação das 46 tarefas formuladas por Riemann, nos exercícios 301 e 302 do §19, do quarto capítulo do *Harmonia simplificada*.... Tais tarefas, especificamente, visam oferecer ao estudante oportunidades para a prática e o controle técnico e criativo da modulação.

Destaca-se, nas observações conclusivas, que a harmonia funcional é um conjunto de diferentes pensamentos e conceitos que ao longo da sua formação foram relacionados com o raciocínio musical. Muitas vezes, esses pensamentos são distintos e até mesmo divergentes entre si, mostrando que, desde a sua formulação, a noção de harmonia funcional já apresentava questionamentos, conflitos e lacunas que permanecem ainda hoje. Por fim, é a apresentação de alguns desses pensamentos que, articulados com a lógica de Riemann, nos aproximam dessa teoria, pois a proximidade se dá na compreensão dos seus conflitos internos, porque é justamente ali que a harmonia funcional está.

Você falou Harmonia Funcional?

No que se refere aos indivíduos, cada um é filho do seu tempo; assim também para a filosofia que, no pensamento, pensa o seu tempo.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 - 1831)¹

Revisando entendimentos e definições sobre o termo “Harmonia Funcional” é possível observar que não se trata de uma noção que possui sentido unívoco e claramente delimitado. Abordando a temática em um artigo publicado em 1995, sugestivamente intitulado *On the Function of Function* (Em função da função), Kopp já chamava atenção para esse aspecto:

O conceito de função harmônica, longe de ter um único significado e de ser universalmente compreendido, significou muitas coisas diferentes para os teóricos do passado e do presente. [...] Função harmônica é um termo que, embora pareça expressar um conceito simples e óbvio, ganhou uma imprecisão incomum no uso. [...] Em nossa época, qualquer busca por uma definição que seja comumente aceita será frustrada, pois o sentido da palavra tem se provado adaptável a uma ampla variedade de afirmações concernentes à harmonia. [...] E ainda assim usamos este termo como se seu significado fosse fixo e intuitivamente evidente (KOPP, 1995).²

Também Dudeque observou que “o termo ‘função tonal’, normalmente associado ao sentido de ‘função harmônica’, está longe de ser definido de forma clara e definitiva. Seu uso tem sido vago à medida que foi ganhando uma maior frequência (DUDEQUE, 1997). E, procurando sentidos associados ao termo “funcional” – “termo generosamente aberto – pois não implica uma coisa, e sim uma interação entre coisas” –, Freitas (2012: 22) observou uma dificuldade particular: o termo guarda acepções que podem até se contradizer, dependendo de quem o usa. Assim, “Na nossa harmonia funcional, esta ação de interação se pensa em regime fechado, nas relações intra-sistêmicas. [...] 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” (FREITAS, 2012: 22).

Sendo assim, notando que o que envolve a noção não é algo simples e de fácil entendimento e, ao mesmo tempo, tentando evitar maiores desvios, vale recuperar a definição que o próprio proponente, Hugo Riemann, nos deixou sobre o termo:

[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)³ em diante, e que finalmente resolveu no *Vereinfachte*

¹ Hegel (1997: XXXVII).

² “The concept of harmonic function, far from carrying a unitary and universally understood meaning, has signified many different things to theorists past and present. [...] Harmonic function is a term which, although it may seem to express a simple and obvious concept, has grown uncommonly vague through use. In our time, any search for a commonly accepted definition of function will be frustrated, for the meaning of the word has proved adaptable to support a wide variety of statements concerning harmony. [...] Yet we use it as if its meaning were fixed and intuitively evident” (KOPP, 1995, não paginado).

³ 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).

Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonie (Alemanha 1893, Inglaterra 1895, [Rússia 1896], França 1899) 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: 188).⁴

Adiante, ao longo do Capítulo 2 que traz uma tradução comentada do texto “Riemann e a representação sonora” de autoria do musicólogo italiano Mauro Mastropasqua, veremos que Riemann, na sua trajetória, se relaciona com diversos pensamentos que estavam em pleno vigor em sua geração. Pensamentos que incluem entendimentos teórico-musicais, conceitos filosóficos e epistemológicos que se relacionam diretamente com seu raciocínio e sua metodologia. A partir de um mapeamento geral dessas várias correlações percebe-se que, em certos casos, a associação dessas ideias e conceitos, que ressoam nas formulações de Riemann, diferem-se entre si ao ponto de formar uma espécie de colagem, onde a estrutura da sua teoria se constrói pela articulação e superposição de elementos que, muitas vezes, são descontínuos. Assim, também a forma analítica da função harmônica de Riemann sofre diversas mudanças no que se refere às suas explicações e analogias, conservando, mesmo assim, como destaca Mastropasqua, sua noção de “representação sonora” (*Tonvorstellung*). A esse respeito, considerando que o termo “representação” é igualmente aberto a interpretações variadas,⁵ procurando clarear termos, vale já citar uma sucinta definição encontrada em um livro de teoria musical:

[Na teoria de Riemann] Os graus distintos de I, IV e V são considerados como “representantes” dos três graus principais a distâncias de terça superior e inferior desses (assim, para a tônica I: [os representantes são] VI e III; para a subdominante IV: II e VI; e para a dominante V: III e VII – o acorde de quinta diminuta do sétimo grau se considera como uma dominante sem fundamental) (ABROMONT e MONTALEMBERT, 2010: 485).⁶

Dentre as forças conceituais que se identificam nesse esforço reducionista, notados na noção de “representação sonora” defendida por Riemann, destacam-se os ideais do chamado “Positivismo”: um “sistema criado por Auguste Comte (1798-1857) que se propõe a ordenar as ciências experimentais, considerando-as o modelo por excelência do conhecimento humano, em detrimento das especulações metafísicas ou teológicas” (HOUAISS, 2001). De acordo com Abbagnano, o Positivismo possui três teses fundamentais:

⁴ “*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 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).” (RIEMANN in REHDING, 2008: 188).

⁵ Vale notar que, no Brasil, guardando memórias das teses de Riemann, o compositor e professor Ernst Mahle emprega a metáfora do “parentesco funcional” para tratar dessas relações que se estabelecem entre os acordes. Cf. Barros (2015: 178, 254 e 256).

⁶ Los grados distintos de I, IV, y V son considerados como “representantes” de los três grados principales a distancias de terceira superior o inferior de éstos (así, para la tónica I: VI y III; para la subdominante IV: II y VI; para la dominante V: III y VII mayor, VII – el acorde de quinta disminuida del séptimo grado se considera como una dominante sin fundamental).

- 1ª. A ciência é o único conhecimento possível, e o método da ciência é o único válido: portanto, o recurso a causas ou princípios não acessíveis ao método da ciência não dá origem a conhecimentos; a metafísica, que recorre a tal método, não tem nenhum valor.
- 2ª. O método da ciência é puramente descritivo, no sentido de descrever os fatos e mostrar as relações constantes entre os fatos expressos pelas leis, que permitem a previsão dos próprios fatos (Comte); ou no sentido de mostrar a gênese evolutiva dos fatos mais complexos a partir dos mais simples (Spencer).
- 3ª. O método da ciência, por ser o único válido, deve ser estendido a todos os campos de indagação e atividade humana; toda a vida humana, individual ou social, deve ser seguida por ele (ABBAGNANO, 2012: 909).

Essa busca de uma comprovação experimental para as teses teórico-musicais, está relacionada à opção que Riemann faz pelo argumento do “dualismo harmônico” que, resumidamente pode ser interpretado como: “a tentativa de declarar os modos maior e menor como naturais, em conflito com o conceito de natureza cientificamente aceita na época” (REHDING apud BORGES, 2013: 13-14). Ou seja, diante do sucesso da explicação da funcionalidade da tonalidade maior por meio da série harmônica dita “natural”, Riemann defende, ainda que especulativamente, a ideia de uma série harmônica inferior:

As escalas naturais são a imagem invertida uma da outra [...] O sistema menor se revela oposto ao sistema maior. É absolutamente certo que a adoção destas duas escalas naturais dota a teoria do encadeamento dos acordes e a prática harmônica, de qualidades nobres de unidade e lógica. Com isso pode-se dizer que, a partir de Zarlino, os teóricos recorrem sempre a esta sólida base do sistema harmônico (RIEMANN, 1914: 124-125).

Assim, pode-se notar que tal argumento, de certa forma, entra em conflito com bases empiristas positivistas, pois tal proposta não é comprovada pelo “método da ciência”. Contudo, conforme o estudo de Borges (2013), a história do “dualismo harmônico” é longa e perpassa praticamente toda a história da moderna música europeia. Entre seus defensores estão teóricos como Gioseffo Zarlino (1517 - 1590), Jean-Philippe Rameau (1683 – 1764), Giuseppe Tartini (1692 – 1770), Moritz Hauptmann (1792 – 1868) e Arthur von Oettingen (1836 – 1920). E como veremos adiante, toda a terminologia técnica de Riemann depende do entendimento desta noção. A exposição de Klumpenhouwer, comentada por Borges, resume o dualismo harmônico a duas proposições fundamentais:

1. Tríades maiores e menores surgem como duas expressões distintas, porém equilibradas, de um único princípio estruturador, e, como tal, formam juntas o completo ou a totalidade das possibilidades harmônicas.
2. As tríades maior e menor aparecem como espelho ou expressões inversas uma da outra (KLUMPENHOUWER apud BORGES, 2013: 13)

Com isso, ao aderir ao dualismo, Riemann recorre a fontes conceituais não somente do seu tempo, mas também conserva pensamentos de longa trajetória. Essa retomada proporciona uma valorização do trabalho de Riemann por meio do diálogo com influentes teóricos que o precederam.

Hugo Riemann: notícia biográfica

Na busca por notícias sobre Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann (1849-1919), nota-se a opinião geral de que se trata de um personagem icônico, no que se refere aos estudos da harmonia, e reconhecido por sua abrangente produção musicológica.⁷ Um indício da notoriedade de Riemann se encontra no prefácio do livro “*Thinking about harmony*”, que investiga a trajetória da teoria harmônica a partir dos séculos XVIII e XIX. Nesse prefácio, Damschoroder (2008: vii) cita Riemann, ao lado de Schenker e Schoenberg, como um dos “gigantes bem estudados” da disciplina e justifica, com tal argumento, o fato de não se deter sobre a volumosa obra de Riemann.



Fig. 1.1 – Retrato de Hugo Riemann com 40 anos. Essa imagem faz parte da coleção de retratos “*Friedrich Nicolas Manskopf*” da biblioteca “*Johann Wolfgang Goethe*” da Universidade de Frankfurt (ID: 5541154)

Para efeito de estudos, considerando sua posição na história (Fig. 1.2), a vida acadêmica de Riemann pode ser dividida em três diferentes momentos: O período inicial, entre 1872 a 1890, é “representado por obras como *Musikalische Logik* (‘Lógica musical’, 1872), *Musikalische Syntaxis* (‘Sintaxe musical’, 1877), *Zarlino als harmonischer Dualist* (‘Zarlino como dualista harmônico’, 1881) e *Die Natur der Harmonik* (‘A natureza da harmonia’, 1882)” (MICKELSEN apud BORGES, 2013: 35). Nesse período, Riemann desenvolve a ideia do dualismo harmônico e inicia o discurso a respeito da funcionalidade harmônica a partir de correlações com diferentes conceitos, dentre esses, conforme o já mencionado, destaca-se a relação metafórica entre a harmonia tonal e a dialética hegeliana com base nas teses de Moritz Hauptmann publicadas em 1853. A segunda fase, chamada de período maduro, compreende os anos de 1890 a 1909. Nesses anos Riemann adere aos termos *Tonika*, *Unterdominante* e *Oberdominante* (T, S e D), e esse período é marcado pelo desenvolvimento da chamada “Harmonia Funcional” através de publicações como o *Harmonia simplificada...* (1893).

⁷ Adiante, no Capítulo 2, serão referenciadas correlações entre a produção de Riemann e o legado acadêmico de Guido Adler (1855-1941), um dos principais formalizadores da Musicologia como disciplina acadêmica.

XVI	XVII	XVIII	XIX	XX
marcos na teoria musical e na teoria da harmonia na Europa	<p>1558 Gioseffo Zarlino <i>L'istitutioni harmoniche</i></p> <p>1547 Glareano: <i>Dodecachordon</i></p> <p>1482 Bartolomé Ramos de Pareja <i>De Musica tractatus sive Musica</i></p> <p>1477 Tinctoris: <i>Liber de arte contrapuncti</i></p>	<p>1683 J. D. Heinichen 1729</p> <p>1714 — C. P. E. Bach — 1788</p> <p>1718 — F. W. Marburg — 1795</p> <p>1721 — J. P. Kirnberger — 1783</p> <p>1736 J. G. Albrechtsberger 1809</p> <p>1749 — G. J. Vogler — 1814</p> <p>1749 — H. C. Koch — 1816</p> <p>1779 — J. G. Weber — 1839</p> <p>1788 — Simon Sechter — 1867</p> <p>1792 — Moritz Hauptmann — 1868</p> <p>1795 — A. B. Marx — 1866</p> <p>1808 — E. F. Richter — 1879</p> <p>1795 <i>Conservatoire</i> Paris</p> <p>1752—1754 <i>Querelle des Bouffons</i></p>	<p>1849 — HUGO RIEMANN — 1919</p> <p>1868 — Heinrich Schenker — 1935</p> <p>1871 — Arnold Schoenberg — 1951</p>	<p>teoria austro-germânica</p>
referências na história da música européia	<p>1618 René Descartes <i>Compendium musicae</i></p> <p>1619 Johannes Kepler <i>Harmonice mundi</i></p> <p>1636 Marin Mersenne <i>L'harmonie universelle...</i></p> <p>1650 Kircher <i>Musurgia universalis...</i></p> <p>1612 Lippius <i>Synopsis musicae novae</i></p> <p>1601-1602 G. Caccini <i>Le nuove musiche</i></p>	<p>1725 J. J. Fux <i>Gradus e Parnassum</i></p> <p>1722 J.-P. Rameau <i>Traité de l'Harmonie</i></p>	<p>1784 — F.-J. Fétis — 1871</p>	<p>teoria popular</p>
HARMONIA TONAL (idade moderna)				
referências na história da música européia	<p>1521 Josquin</p> <p>1594 Palestrina</p> <p>1643 Monteverdi</p> <p>1687 Lully</p> <p>1697 Padre Vieira</p> <p>1580 Camões</p> <p>1546 M. Lutero</p> <p>1543 Copérnico</p> <p>1519 Leonardo da Vinci</p>	<p>1750 J. S. Bach</p> <p>1799 Revolução Francesa</p> <p>1830 José Maurício</p> <p>1772 <i>Encyclopédie</i></p> <p>1778 J. W. Goethe</p> <p>1804 Kant</p> <p>1831 Hegel</p>	<p>1827 Beethoven</p> <p>1883 Wagner</p> <p>1886 Liszt</p> <p>1849 Chopin</p> <p>1897 Brahms</p> <p>1887 Carlos Gomes</p> <p>1832 Nietzsche</p> <p>1860 Schopenhauer</p> <p>1804 E. Hanslick</p> <p>1831 Hegel</p>	<p>1918 Debussy</p> <p>1971 Stravinsky</p> <p>1970 <i>The Beatles</i></p> <p>1967 Coltrane</p> <p>1955 Charlie Parker</p> <p>1971 Louis Armstrong</p> <p>1974 Duke Ellington</p> <p>1973 Pixinguinha</p> <p>1927 Tom Jobim</p> <p>1959 Villa-Lobos</p> <p>1941 Guido Adler</p> <p>1900 Nietzsche</p> <p>1904 Picasso</p> <p>1969 T. W. Adorno</p>
HARMONIA TONAL (idade contemporânea)				
referências na história da cultura ocidental	<p>1492 descobrimento da América</p> <p>1499 Marsílio Ficino</p> <p>1532, São Vicente, São Paulo primeira colônia portuguesa na América do Sul</p> <p>1580 Camões</p> <p>1546 M. Lutero</p> <p>1543 Copérnico</p> <p>1519 Leonardo da Vinci</p>	<p>1716 Gottfried Leibniz</p> <p>1712 — J.-J. Rousseau — 1778</p> <p>1749 — J. W. Goethe — 1832</p> <p>1788 — A. Schopenhauer — 1860</p> <p>1804 Kant</p> <p>1831 Hegel</p>	<p>1897 Wagner</p> <p>1883 Brahms</p> <p>1886 Liszt</p> <p>1849 Chopin</p> <p>1897 Brahms</p> <p>1887 Carlos Gomes</p> <p>1832 Nietzsche</p> <p>1860 Schopenhauer</p> <p>1804 E. Hanslick</p> <p>1831 Hegel</p>	<p>1974 Duke Ellington</p> <p>1971 Louis Armstrong</p> <p>1955 Charlie Parker</p> <p>1967 Coltrane</p> <p>1970 <i>The Beatles</i></p> <p>1973 Pixinguinha</p> <p>1927 Tom Jobim</p> <p>1959 Villa-Lobos</p> <p>1941 Guido Adler</p> <p>1900 Nietzsche</p> <p>1904 Picasso</p> <p>1969 T. W. Adorno</p>

Fig. 1.2 – Riemann na história: algumas referências cronológicas (a partir de FREITAS, 2010: xxxvii)

Na última fase, ou período tardio, entre 1909 a 1919, destaca-se que, na teoria de Riemann, as estruturas do pensamento passam a tomar o lugar das estruturas da linguagem, ou seja, a partir daqui amadurece a noção de que “a escuta musical” pode ser compreendida como uma “atividade lógica” (BESSELER apud MASTROPASQUA, 2011: 129-130). Nesse período tardio, consolida-se a noção de “Representação Sonora” (*Tonvorstellung*) como “elaboração psíquica ativa da sensação sonora” (MASTROPASQUA, 2011: 130). Essa última divisão cronológica destaca-se “principalmente por publicações como *Idee zu einer Lehre von den Tonvorstellung* (‘Ideias para o ensino de uma imaginação do tom’, 1914)” (BORGES, 2013: 38).

Assim, entre 1872 e 1919, a produção de Riemann soma “mais de 62 livros e 209 artigos sobre história, teoria, prática e pedagogia” (ABROMONT e MONTALEMBERT, 2005: 484). A revista espanhola *Boletín Musical* publicou, em julho de 1929, por ocasião dos 10 anos do falecimento de Riemann, uma homenagem apresentando sua biografia juntamente com matérias sobre seus distintos trabalhos. O artigo de Heus, publicado nessa revista, informa que em 1909, ao completar seus 60 anos de idade, Riemann recebe o reconhecimento da classe musical e só então, teria compreendido a magnitude e o quão difundidas eram suas ideias. Ainda de acordo Heus (1929), mesmo que a sua maior contribuição seja no campo musicológico, Riemann estudou primeiramente direito, filosofia e história, para depois, estudar música nos conservatórios de Berlim e de Leipzig “onde teve contato com o *Harmoniesystem* de Oettigen” (BORGES, 2013: 34). Heus informa que, em Göttingen, Riemann fez doutorado em filosofia no ano de 1873. Foi professor em diversos conservatórios e Universidades na Alemanha, tal como no Conservatório Harburgo e na Universidade de Leipzig. Riemann foi reconhecido também internacionalmente, tornando-se membro honorário das universidades de Roma, Florença e da Associação Musical de Londres. Em 1899, recebeu o título de doutor Honoris Causa da Universidade de Edimburgo.

Riemann renovou a pedagogia musical com inúmeras reflexões e publicações no campo da teoria-harmônica, além de seus materiais abarcarem também

Os ramos mais complexos e variados referentes a teoria do ritmo, fraseado, ditado musical, baixo cifrado, reduções para piano, harmonia, contraponto, fuga, formas musicais, estrutura melódica, análises harmônico temáticas, pedagogia do piano, instrumentação, história, estética, ciência acústica (HEUS, 1929: 8).⁸

No dicionário *Grove*, Riemann é retratado como

Um célebre professor que educou alguns dos mais importantes pianistas, compositores e musicólogos da próxima geração. Ele atuou durante toda a sua carreira como teórico da música, historiador, intérprete, editor, lexicógrafo da música, crítico e esteticista. Suas duas dúzias de livros pedagógicos, sobre temas que vão desde a performance ao piano, da orquestração até o

⁸ “*Cuyas materias abarcan las ramas más complejas y variadas referentes a la teoría del ritmo, fraseo, dictado musical, bajo cifrado, reducción al piano de partitura, armonía, contrapunto, fuga, formas musicales, estructura melódica, análisis, armónico-temático, pedagogía del piano, instrumentación, historia, estética, ciencia acústica*” (HEUS, 1929: 8).

contraponto duplo, tornaram-se obras padrão e o estabeleceram como um dos escritores mais influentes de seu tempo (HYER e REHDING, 2017).⁹

Theodor Adorno (1903-1969), figura central no desenvolvimento de uma teoria crítica no início do século XX, como aponta Mogendorff (2012: 152), tem parte significativa de seus escritos dedicados à música. Nesses escritos, como informa Kuehn (2015: 8), em diferentes oportunidades Adorno relê textos de Riemann:

Para reconstituir a história da notação musical, a pesquisa bibliográfica de Adorno [...] se fundamenta, em boa parte, em Hugo Riemann. [...] Na primeira parte da sua pesquisa, Adorno recorreu a: *Handbuch der Musikgeschichte* (Manual da história da música, Antiguidade e Idade Média até 1300), Leipzig, 1923; *Musik-Lexikon* (Enciclopédia da música), Leipzig, 1882, e: *Vademecum der Phrasierung* (Manual do fraseado), 1900. Na seção, intitulada *Ad antike Notenschrift* (Acerca da escrita musical antiga), Adorno recorreu ainda a outras duas obras de Riemann, a saber: *Studien zur Geschichte der Notenschrift* (Estudos sobre a história da escrita musical), de 1878, e *Die Entwicklung unserer Notenschrift* (O desenvolvimento da nossa notação musical), de 1881 (KUEHN, 2015: 8).

Max Weber (1864-1920), em seu “Os fundamentos racionais e sociológicos da música”, como destaca Lima Resende (2010: 15), também cita Riemann diversas vezes.

Hugo Riemann é considerado um dos principais autores da musicologia internacional. Muitas de suas ideias, especialmente sua teoria das funções tonais, ainda hoje estão vigentes e, mesmo em vida, sua obra foi considerada “pedra de toque” para a disciplina. A importância inegável que as obras de Riemann tiveram para *Os Fundamentos...* foi reconhecida por comentaristas atentos como Braun e Serravezza. Além de toma-la como uma excelente fonte de informação, ambos os autores consideram que Weber tenha se apropriado de um dos conceitos básicos do pensamento daquele musicólogo: a *musikalische Logik* (LIMA RESENDE, 2010:4).

Apesar do visível reconhecimento e dos créditos devidamente apontados a Riemann, seus trabalhos sofreram muitas críticas. Hyer e Rehding (2017) informam que, inicialmente, a tese de doutoramento de Riemann foi rejeitada em Leipzig, sendo aceita somente após o apoio de Hermann Lotze, da Universidade de Göttingen. Contudo, conforme se vê em Potter, esse fato pode ser colocado em perspectiva. A autora, falando do “*pedigree acadêmico*” dos musicólogos alemães entre finais do século XIX e inícios do XX, observa que “as universidades demoram a reconhecer a musicologia como uma disciplina confiável. Hugo Riemann, por exemplo, nunca alcançou o topo da carreira acadêmica” (POTTER, 2015: 51).

Em Leipzig, sede de um dos mais antigos e famosos departamentos de musicologia, a universidade hesitou por um bom tempo em conceder pleno reconhecimento à disciplina. Hugo Riemann, nascido em 1849, foi aclamado como um dos mais importantes musicólogos de seu tempo, conhecido por seu domínio em teoria musical, história, acústica, estética, prática interpretativa, edição, lexicografia e por suas brilhantes sínteses em várias dessas áreas. Riemann se tornou professor em Leipzig em 1901 e diretor do instituto de Pesquisa de Musicologia da Saxônia em 1914, mas nunca ascendeu ao posto de *Ordinarius*, em que pese sua carreira imensamente produtiva e ilustre (POTTER, 2015: 151).

⁹ “A celebrated teacher and educated some of the most important pianists, composers and musicologists of the next generation. He was active throughout his career as a music theorist, historian, performer, editor, music lexicographer, critic and aesthetician. His two dozen pedagogical books, on topics ranging from piano performance, through orchestration to double counterpoint, became standard works and made him one of the most influential writers of his time” (HYER e REHDING, 2017).

Durante sua vida, Riemann relacionou sua teoria com diversos conceitos filosóficos e teóricos musicais, o que resultou, muitas vezes, em contradições entre os pensamentos e as conclusões associadas. Outra questão sensível em sua teoria foi a opção pelo “dualismo harmônico”, assim, “após receber vários ataques à sua série de subtons como entidade acústica válida, Riemann volta-se para uma fundamentação de sua teoria no campo da psicologia” (BORGES, 2013: 38). O tema do dualismo harmônico está relacionado ao apego que Riemann mostra ter, em diversas oportunidades e sobre os mais variados assuntos, às relações simétricas. Esse apego também sofreu diversas críticas:

As teses lógico-geométricas de Riemann nunca foram totalmente aceitas. Vale lembrar que, já naqueles anos de 1901 e 1905 o teórico alemão Georg Capellen (1869-1934) criticava, em calorosos debates que marcaram a teoria austro-germânica na viragem para o século XX, esta “obsessão pelas simetrias” diversas com as quais Riemann tentava controlar as variáveis do sistema tonal (FREITAS, 2010: 545).¹⁰

Incontestavelmente, Riemann foi referência básica e um dos pilares da história da musicologia, fazendo, inclusive, “no final de sua carreira, comentários sugestivos a respeito da disciplina emergente da etnomusicologia” (HYER e REHDING, 2017).¹¹ Assim, mesmo que Riemann, que se manteve incansável produzindo conhecimento até sua morte em 1919, não tenha conseguido sanar plenamente algumas questões vulneráveis em sua obra, ele contribuiu de forma extraordinária para o desenvolvimento de diversos campos de conhecimento musical.

¹⁰ Cf. Bernstein (1993: 387-391; 2006, p. 800-802) e Rehding (2008: 18).

¹¹ “*And towards the end of his career even made suggestive comments on the emerging discipline of ethnomusicology*” (HYER e REHDING, 2017).

“Riemann e a representação sonora” de Mauro Mastropasqua: tradução comentada

Este capítulo consiste em uma tradução comentada do ensaio “*Riemann e la rappresentazione sonora*”. Trata-se, conforme o anteriormente anunciado, do Capítulo 7 do livro *Logica Musicale: Storia di un’idea* publicado em 2011 por Mauro Mastropasqua. A tradução do italiano foi realizada pelo autor do presente trabalho, Lincoln Thiego Espíndola, que durante o ano de 2016 cursou as disciplinas “*Teoria Musicale*” (em nível de graduação) e “*Teorie e Tecniche della composizione musicale*” (em nível de mestrado) ministradas pelo professor Mauro Mastropasqua. Enquanto que, os comentários foram elaborados em conjunto com o orientador deste trabalho, o professor Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas. Antes de passarmos ao texto propriamente dito, importa apresentar o professor Mastropasqua.

Mauro Mastropasqua (Piacenza, 1961), graduou-se em Música na Universidade de Bolonha, em 1987, com trabalho sobre a linguagem harmônica de Alban Berg. Doutorou-se em musicologia em 1997 com tese sobre atonalidade em Schoenberg e a neotonalidade em Hindemith. Em seu pós-doutorado, Mastropasqua dedicou-se ao conceito de lógica musical que resultou no livro aqui em pauta. Como professor ligado ao curso *Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo* – DAMS, da *Università di Bologna*, Mastropasqua vem desenvolvendo intensa atividade didática, em níveis de graduação e pós-graduação, em cursos de Musicologia, lecionando e orientando nas áreas de teoria e análise musical, harmonia, contraponto e história das teorias musicais. Como pesquisador, atua também nos campos da história da composição musical e das relações entre o pensamento musical e a história das ideias. Mastropasqua foi redator-colaborador da revista *Analisi* de 1993 a 1998, e participou de atividades de pesquisa do “*Gruppo per l’Analisi e la Teoria Musicale*” ligado ao DAMS. Desde 2007 é membro do conselho administrativo do *Archivio “Bruno Maderna”* sediado na *Università di Bologna*. É ativo em conferências e publicações nacionais e internacionais, possuindo mais de quarenta publicações na área musicológica, dentre livros, artigos e traduções.

Mastropasqua elaborou um modelo analítico e teórico de definição de estilos atonais, neotonais e da “tonalidade suspensa” no âmbito desses tipos ideais (*Introduzione all’analisi della musica post-tonale*, 1995), desenvolvendo, posteriormente, num estudo sobre Schoenberg (*L’evoluzione della tonalità nel XX secolo. L’atonalità in Schönberg*, 2004), reflexões iniciadas na década de 1980. Essas pesquisas favoreceram uma inclinação por estudos sobre o estatuto epistemológico das análises musicais, na tentativa de reformular os fundamentos sobre as bases fenomenológicas. Esse campo engloba a elaboração de critérios para a probabilidade da análise de lógicas de composição, da representação ou percepção e de dados latentes ou evidentes do texto musical (*Perché la musica di Webern è così interessante da analizzare? Strutture percepite e strutture costruite nella seconda delle Sechs Bagatellen op. 9* 1998, *Creativity and Method. The Subjective Invention of Theoretical Objectivity*, 2001). Em particular, isso se aplica à definição da atonalidade em termos de “sons opostos” aos efeitos virtuais tonais (*Suoni in opposizione. Su una ‘forma tipica’ dell’atonalità*, 2002) e à hipótese sobre o conceito arquetípico melódico na tradição ocidental (*Fenomenologia dell’ermeneutica analitica. Il caso degli ‘schemi archetipi’ nelle melodie tonali*, 2002).

Riemann e a ‘representação sonora’ Mauro Mastropasqua

Dialética da cadência e teoria da função harmônica

Hugo Riemann (1849-1919) é conhecido por ter formulado a assim chamada “teoria funcional da Harmonia”, da qual fundou as bases, considerando-a, desde sua criação, uma forma de lógica musical.¹² O significado do termo “lógica musical”, neste caso, é específico, como se pode entender através daquilo que o próprio Riemann escreve na quinta edição de seu léxico musical.¹³ Ali, no verbete “Função”, Riemann descreve a noção como “os diferentes significados que os acordes possuem, dependendo de suas posições em relação a uma tônica, na lógica da composição” (RIEMANN, 1900).¹⁴ Por lógica da

¹² Riemann doutorou-se em 1873 pela *Universität di Göttingen* (a fortaleza acadêmica onde se desenvolveu a história intelectual de Forkel) com a dissertação *Über das musikalische Hören*, mais tarde publicada como *Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musik-systems* (“Lógica musical. As principais justificativas das características fisiológicas e psicológicas do nosso sistema musical”. RIEMANN, 1874). Um ensaio precedente, também intitulado *Musikalische Logik* (RIEMANN, 1872), constitui o início de sua longa reflexão no campo da teoria da Harmonia. Riemann obteve a qualificação profissional em 1878, em Leipzig, cidade onde ensinou e produziu uma quantidade enorme de obras, tornando-se uma figura importante na musicologia sistemática e contribuindo substancialmente para a consolidação desta área acadêmica (em 1908, Riemann tornou-se diretor do Instituto de Musicologia de Leipzig; e, em 1914, fundou e foi diretor do *Staatliche Forschungsinstitut für Musikwissenschaft*).

NDT: Mastropasqua comenta o papel de Forkel no capítulo “*Forkel, Herder e o conceito de lógica musical*” (MASTROPASQUA, 2011:69-86). Na nota acima, tratando de “lógica musical”, a menção ao historiador e teórico musical alemão Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) não é gratuita. Pois, como destaca Dahlhaus também abordando o tema da “lógica musical”, tal noção alcançou “honrarias na estética musical” contando com a significativa contribuição de Forkel que, em seu *Allgemeine Geschichte der Musik* (História geral da música, Leipzig, 1788), deixou a seguinte ponderação:

A linguagem é o vestido do pensamento, assim como a melodia é o vestido da harmonia. Nesse aspecto se pode designar a harmonia como uma lógica da música, já que a harmonia mantém com a melodia aproximadamente a mesma relação que, na linguagem, a lógica mantém com a expressão. A saber: a harmonia regula e determina uma frase melódica de maneira que, para o sentimento, parece converter-se em uma real verdade [...]. Porém, assim como há muito tempo se expressam pensamentos antes que tivesse nome uma lógica ou uma arte de pensar corretamente, da mesma maneira, já existiam também melodias antes que se conhecesse por nome o que mais tarde se chamou Harmonia (FORKEL apud DAHLHAUS, 1999: 105-105).

¹³ NTD: Conforme Ruf e Dyck-Hemming (2012), o léxico musical de Riemann (“*Das Riemann Musiklexikon*” frequentemente abreviado como RML) é tido como o último grande dicionário musical elaborado por um único autor. A partir da primeira edição, em 1882, sob o título “*Hugo Riemann Musik-Lexikon*”, o dicionário vem recebendo contínuas edições revisadas e ampliadas. A última edição publicada por Riemann foi a oitava (Leipzig, 1916), mas a nona edição já estava sendo preparada pelo autor e foi publicada postumamente (Berlim, 1919). A partir da 10ª edição (Berlim 1929, já em dois volumes), o musicólogo e crítico musical Alfred Einstein (1880-1952) deu continuidade ao trabalho e, com sua emigração, o RML popularizou-se entre os anglo-americanos. A 12ª edição, iniciada em 1939, foi conduzida pelo musicólogo Joseph Mueller-Blatau (12ª edição, iniciada em 1939), que deu ao trabalho um viés nacional socialista. O “*Riemann Musiklexikon*” 1958-75 (também listado como 12ª edição) em cinco volumes editados por Wilibald Gurlitt, Hans Heinrich Eggebrecht e Carl Dahlhaus tornou-se o dicionário musical mais utilizado do período pós-guerra. A “*Brockhaus Riemann*” (edição de bolso em 5 volumes publicada entre 1989 e 1995) é bastante condensada, mas, mesmo assim, tornou-se uma espécie de último “estado da arte” do século XX. No início de 2012, o léxico foi atualizado em uma 13ª edição, em cinco volumes com mais de 9400 verbetes.

¹⁴ Cf. Riemann (1991: 35): “A ‘Teoria da harmonia’ [propriamente dita] se ocupa em [...] edificar as leis da estruturação lógica da composição”.

composição, Riemann entende não uma lógica genericamente expressa, mas sim a lógica harmônica da composição: um complexo de relações hierárquicas, seja entre os acordes no interior de cada sucessão, seja em relação ao todo, uma vez que a *ratio* da cadência rege também a conexão de cada uma das sucessões entre si.¹⁵ Cada acorde de uma peça musical tem, então, uma função harmônica, um dever a ser cumprido em durações temporais diferentes. As relações entre as várias dimensões que daí decorrem e cada outro acorde são como coordenadas que identificam o significado – um significado totalmente “imaneente” em relação à sua relativa estabilidade ou instabilidade, ao grau de tensão e à afinidade morfológica com os demais acordes.

As relações internas da cadência são o núcleo mais essencial da lógica harmônica; desde 1872, Riemann (que nisso segue Hauptmann, como se vê a seguir) entende tais relações como um microcosmo que pode se expandir até o macrocosmo da peça por inteiro, formulando, assim, o princípio de uma ‘estrutura profunda’ da harmonia. “É mérito duradouro” de Riemann, escreve Elmar Seidel (1966:155), a realização de uma “teoria do significado dos acordes”: um significado que se define como *lógica* da função harmônica. Esse significado da lógica em Riemann – que se estabelece desde o ensaio *Musikalische Logik* de 1872 e não se modificará em seus escritos posteriores – guarda mais uma especificação: a lógica da cadência é descrita como lógica dialética hegeliana. A consideração desse modelo é significativa não tanto em si mesmo, mas sim porque ajuda a seguir algumas mudanças na metodologia de Riemann, mudanças que são essenciais para uma prática da análise harmônica em um quadro teórico estavelmente e precocemente definido.¹⁶

¹⁵ NDT: Conforme Torrinha (1942: 728), a palavra latina “*ratio*” comporta sentidos de: cálculo; faculdade de calcular; ponto de vista; razão; juízo; bom senso; método; ordem; conjunto de regras ou preceitos; opinião; sentimento; pensamento; relação, etc. Sobre os sentidos do termo “*ratio*” no contexto *riemanniano*, cf. Lima Rezende (2010: 198-215)

¹⁶ Conforme destacam diversos comentadores, (cf. DAHLHAUS, 1990: 47-59; HARRISON, 1994: 266-273; KOPP, 2002: 61-66; MICKELSEN e RIEMANN, 1977: 12-14; MOONEY, 2000: 108-122), na fase inicial de suas investigações, Riemann encontrou na ideia de “dialética como síntese dos opostos” (ABBAGNANO, 1982: 255), desenvolvida pelos filósofos do Idealismo romântico Fichte e Hegel, as bases de uma poderosa metáfora: nossa relação com a música é uma forma de “pensamento lógico” que, como tal, “raciocina” (por dedução, indução, hipótese e inferência) em busca de um encadeamento coerente dos sons musicais. Para Riemann, da mesma maneira como “toda frase melódica, todo floreio ornamental, se movimenta através da sucessão tese, antítese, síntese” (RIEMANN apud MOONEY, 2000: 87), também o processo formativo da harmonia poderia ser compreendido mediante a apreensão das funções fundamentais que, relacionando-se umas com as outras, determinariam progressões conformadas segundo os três estágios da “famosa dialética hegeliana”:

O raciocínio dialético parte do pressuposto de que se pode dizer que um conceito gera o seu oposto ou ‘contraditório’, dando o conceito e o seu oposto, em conjunto, origem a uma ideia posterior que representa o que é essencial em ambos. Mas esta, por sua vez, gera o seu oposto, e assim recomeça o processo de transição dialética. Como o mundo fenomênico se considera interpenetrável como a expressão das relações ‘ideais’ que compõem a lógica (enquanto concebida por Hegel) articular, segue-se que tanto a ‘Natureza’ como o ‘Espírito’, a matéria e o espírito devem ser tratados como conformes as leis semelhantemente dialéticas (GARDINER, 1995: 72).

Mais tarde (a partir do “*Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre*” de 1887), como observam Dudeque (2005: 58-59) e Rehding (2008: 78), Riemann abandona a correlação literal com os três estágios dialéticos em favor de um modelo funcional mais geral e aparentemente independente dessa inspiração filosófica:

O modelo dialético, o qual Riemann elabora no ensaio de 1872, inspira-se naquele que se encontra no *Die Natur der Harmonik und der Metrik* (1853) de Moritz Hauptmann (1792-1868), um texto que Helmholtz¹⁷ deplorava pela “obscura terminologia da dialética hegeliana” (SERRAVEZA, 1996: 14). As ideias de Hauptmann contribuem, de fato, para manter desperto um interesse especulativo na teoria musical alemã em uma fase de predomínio de uma manualística mais mirrada, depois da abertura dos primeiros conservatórios na Alemanha. Tais ideias podem ser consideradas como uma metafísica da música, no sentido próprio ao termo, de princípios hierarquicamente superiores voltados para a fundamentação de métodos com propósitos práticos.

Segundo Hauptmann, em um único som há uma antítese perceptível na quinta superior desse som, que suscita uma sensação de movimento. Essa antítese entre forças opostas é porém anulada pela sua composição na tríade harmônica, percebida como uma unidade em que a terça do acorde possui uma propriedade mediadora (isto é, em termos dialéticos, uma ‘síntese’ entre a ‘tese’ representada pelo som fundamental e a ‘antítese’ da quinta).¹⁸ O “hegelismo aparentemente esotérico” (DAHLHAUS, 1984: 190)¹⁹ de Hauptmann está preocupado *in primis* com a morfologia dos acordes; para Riemann é mais importante que o princípio dialético de Hauptmann seja ampliado para as relações entre as três tríades principais de uma tonalidade:

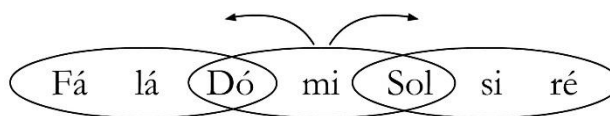


Fig. 2.1 – Dialética da força tonal segundo M. Hauptmann

A tríade de Dó maior (Fig. 2.1) está em equilíbrio entre as duas tríades situadas em quintas opostas. Aqui, o modelo dialético, porém, não é aderente à dinâmica da cadência, já que descreve um ordenamento puramente estático, como uma tríade que se encontra entre aquelas que estão a uma quinta superior e inferior.²⁰ A sucessão das tríades de Fá, Sol e Dó, nessa ordem, não é habitualmente

tônica (afirmação), dominante de baixo (ou *subdominante*: conflito), dominante de cima (ou *dominante*: resolução do conflito), *tônica* (confirmação ou conclusão).

¹⁷ Os resultados da poderosa pesquisa do físico, matemático e fisiologista alemão Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz (1821-1894) sobre as bases fisiológica das sensações sonoras (*Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 1863) fomentam a formulação *riemanniana* da lógica musical como representação interior dos estímulos sonoros. Cf. Serravezza (1996: 129). NDT: Acerca das interações entre música, ciência, Helmholtz e Riemann, cf. Fonterrada (2005: 72-80), Lima Rezende (2010: 186-215) e Nogueira (2016).

¹⁸ Cf. Hauptmann (1853: 22).

¹⁹ Mas julgado completamente concreto por Peter Rummenhöller (1967: 71). Cf. Harrison (1994: 224)

²⁰ NDT: Sobre o conceito de “totalidade orgânica” em Hauptmann, Lima Rezende (2010: 81-85) observa que, para o teórico alemão, considerando que os intervalos de oitava, quinta e terça maior são “diretamente inteligíveis e imutáveis”, a oitava expressa a “unidade”,

a quinta expressa a dualidade ou separação, a terça a unidade da dualidade ou união. A terça é a união da oitava e quinta. A união deve ser antecedida pela separação, e a separação pela unidade. A terça preenche o vazio da quinta, na medida em que ela contém em si a dualidade separada desses intervalos enlaçada em uma unidade (HAUPTMANN apud LIMA REZENDE, 2010: 82).

compreendida na percepção tonal como alternância – seguindo Hauptmann – de tese, antítese e síntese. Entender, em particular, uma tríade de dominante como antítese daquela de subdominante não capta a essência lógica do processo cadencial. A atribuição de uma qualidade tética e antitética segundo o esquema de Hauptmann parece valer mais no caso de extensões temporais mais longas e de âmbitos tonais simetricamente dispostos em relação a um centro – como exemplo, entendendo Fá e Sol como tonalidade em relação antitética a uma tonalidade de Dó.²¹ Em uma passagem que primeiro afirma a tonalidade de Fá maior, depois a de Sol e finalmente a de Dó, a ‘concisão’ (centralidade) desta última é estabelecida também em virtude da sua posição mediana no círculo das quintas, entre as duas tonalidades precedentes. Mas a tonalidade de Fá maior representa uma ‘tese’ somente quando é a primeira a apresentar-se, e aquela de Sol uma ‘antítese’ somente porque a contrasta: se a passagem iniciasse em Sol e prosseguisse para Fá, o significado lógico das duas tonalidades estaria trocado.

A operação teórica do primeiro Riemann consiste na reinterpretação do modelo dialético de Hauptmann, adaptando-o ao curto alcance do processo cadencial concebido como uma experiência concreta de escuta e de representação sonora. No ensaio de 1872, a tônica é uma ‘tese’ que encontra a ‘antítese’ de força contrastante ou centrífuga, geralmente representado pela harmonia da área de subdominante, antes de chegar a uma ‘síntese’, ou seja, a resolução da dominante sobre a tônica. Ao modelo de Hauptmann se deve reconhecer a capacidade de objetivar a representação da lógica harmônica, mas falta-lhe profundidade no tocante à “sucessão temporal”: Hauptmann, “não há dúvida, compreendeu

Assim, se a quinta é a expressão da contradição, “a terça, ou melhor, a noção que ela expressa, passa a denominar o movimento de reconciliação que ocorre no nível das tríades” (LIMA REZENDE, 2010: 83). Na própria tríade observa-se então um momento de identidade (a nota fundamental e sua oitava), que é contradito pela quinta e reconciliado pela terça. Sobre o que Hauptmann argumenta:

A noção de terça, a enlaçadora, anuladora da contradição, deixa então que, dentro de si, as determinações opostas pelas quais a tríade se separa se sintetizem de uma vez só, o ‘ser dominante passiva’ no ‘ter se tornado dominante ativa’, de forma que ela [a ‘noção de terça’] coloque fora de si as duas unidades divididas como dualidade, e seja a própria unidade dessa dualidade: unidade de uma tríade de tríades (HAUPTMANN apud LIMA REZENDE, 2010: 83).

Em suma, com Lima Rezende, pode-se dizer que, para Hauptmann, é nessa interação entre as notas da tríade que a tônica, a “tríade das tríades”, afirma-se enquanto tal. E, em decorrência disso, de maneira totalizante, contínua e orgânica, é que a própria tonalidade harmônica se configura. Pode ser útil correlacionar essa interpretação de Hauptmann àquela de Hegel, notando que, entretanto, o termo empregado por Hegel nessa passagem não é “dialética”, e sim o próprio termo “harmonia”:

A harmonia, de fato, é uma relação de diferenças qualitativas e, na verdade, de uma totalidade de tais diferenças tal como encontram seu fundamento na própria essência da coisa. Essa relação sai da conformidade a leis, na medida em que tem em si mesma o aspecto do regular e ultrapassa igualdade e a repetição. Mas, ao mesmo tempo, as diversidades qualitativas não se fazem apenas valer como diferenças e sua oposição e contradição, mas como unidade concordante que, na verdade, põe em evidência todos os momentos que lhe pertencem, embora os contenha como um conjunto em si mesmo unificado. [...] Entre os sons, por exemplo, a tônica [a fundamental], a mediante [a terça] e a dominante [a quinta] constituem tais diferenças de som essenciais que, reunidas num conjunto, concordam em suas diferenças (HEGEL, 2015: 152-153).

²¹ Hauptmann (1853: § 29). Cf. Jorgenson (1963: 87-89).

a afinidade tonal dos acordes, mas, certamente, não, o significado diverso desses acordes em relação uns aos outros – seu significado lógico na estrutura musical” (RIEMANN, 1991: 25).

Para Riemann, a dialética da lógica harmônico-tonal está inclusa na cadência composta (I-IV-I-V-I). A subdominante é, em termos hegelianos, uma ‘negação determinada’ da tônica (tese), que contém em si; a tônica, de fato, é o V grau do IV e, portanto, tende a fazer do IV um centro tonal em conflito com ela mesma. Somente a associação da tônica e da tríade uma quinta acima (V grau) se sobrepõe à antítese, atribuindo a cada elemento harmônico o valor que lhe compete nesse jogo de relações.²² A dupla condição do I grau é descrita por Riemann – como ocorre em Hauptmann – através de uma fórmula eficaz: o I grau é tético por sua condição *ativa* (possui uma quinta superior, que é fundamental da tríade de Sol maior); mas é também antitético, pois a sua fundamental está em condição *passiva* (ou seja, é quinta de seu IV grau, Fá maior).²³

No modelo dialético da cadência é traçado todo o percurso futuro da teoria riemanniana da lógica harmônica. O esquema lógico dos três pilares harmônicos da tonalidade é então definido: “tética é a tônica, antitética a dominante inferior e sintética a dominante superior” (RIEMANN, 1991: 27). No pensamento de Riemann, o sentido dessa definição deve ser compreendido através do progressivo desvelamento da ideia de que estes acordes e relações fundadoras são na realidade *classes*, ou seja, *funções* harmônicas. Essas funções são, é claro, representadas primariamente pelos graus I, IV e V (T, S, D), mas incluem qualquer outro tipo de acorde.²⁴ Agora, o pressuposto teórico que permite essa atribuição de

²² Nos termos de Hauptmann, tomados emprestados por Riemann: a passagem IV-I torna o I grau “passivo” (a nota Dó é quinta do IV); a passagem sucessiva V-I torna o I grau “ativo” (o Dó possui uma quinta). “A tese é a primeira tônica, a antítese é a dominante inferior [subdominante] em conjunto com o acorde de quarta e sexta, a síntese da união da dominante superior e da tônica em estado fundamental” (RIEMANN, 1991: 27).

NTD:
Fig. 2.2 - Modelo dialético da cadência conforme a descrição de Riemann em “*Musikalisches Logik*” (1872), a partir de Rehding (2008: 70).

I IV I V I
(V⁴ : ⁵/₃)

T S D D T

Tese Antítese Síntese

²³ NTD: Com Houaiss (2009) observa-se que, filosoficamente, o termo “tético” implica naquilo “que formula alguma coisa enquanto existente”. O termo vem do grego “*thetikós, é, ón*”, ‘de ou relativo a tese, próprio e adequado a ser posto ou colocado em, que é objeto de argumentação ou discussão’. Enquanto que, como se sabe, na teoria musical o termo “tético” é usado para designar um “grupo fraseológico que inicia em *tésis*”, i.e., na “parte forte (acentuada) de um grupo ou figura rítmica”. Já o termo “antitético” corresponde àquilo que “constitui ou encerra antítese; antagônico, contrário”. Etimologicamente a palavra vem do grego, “*antithetikós, é, ón*” ‘que está em oposição, que contrasta’, cognato de *antithesis*, ‘oposição, antítese’.

²⁴ A indicação das funções harmônicas com os tradicionais termos de tônica, dominante e subdominante (T, S, D) é introduzida por Riemann a partir do artigo *Die Neugestaltung der Harmonielehre* [O redesenho da instrução em harmonia] (RIEMANN, 1891). A teoria funcional começa a ser entendida e difundida como uma nova teoria da harmonia especialmente a partir 1893, com a publicação do *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonie* (Augener-Schirmer, London-New York).

qualquer processo harmônico em uma contínua alternância de somente três classes funcionais (com múltiplas extensões, orientações tonais, qualidade sonora) é objeto de numerosas formulações e esclarecimentos detalhados no curso da carreira de Riemann; Ainda assim, tal pressuposto também já está definido em *Musikalische Logik*. Aqui, de fato, Riemann escreve que os “acordes secundários” de uma escala de referência (ou seja, aqueles que não estão sobre os graus I, IV ou V) “são igualmente classificados em três grupos distintos: o tético, o antitético e sintético. O significado lógico dos acordes secundários depende, de forma facilmente inteligível, do grau de afinidade que possuem com cada um dos acordes principais” (RIEMANN, 1991: 27).

A ideia é que as tríades secundárias de uma tonalidade sejam então entendidas como harmonias que assumem o significado lógico (a função) de uma daquelas principais. Assim, por exemplo, uma tríade sobre o VI grau de uma tonalidade maior, morfológicamente similar tanto com a tônica quanto com a subdominante (em Dó maior a tríade *lá-do-mi* possui duas notas em comum com a tríade *do-mi-sol* e duas com a *fá-lá-do*) poderá assumir a função de uma ou de outra – um significado tético ou antitético. Essa ‘faculdade representante’ que um acorde possui em relação a outro (*Klangvertretung*), se exprime “de modo mais simples a partir do princípio de que: os acordes que se encontram a uma distância de quinta ou de segunda são funcionalmente diferentes, e os acordes que se encontram a distância de terça são funcionalmente indiferentes” (DAHLHAUS, 1991: 207).²⁵

Na teoria da harmonia, faz-se notar um princípio implícito na prática composicional: a possibilidade que um acorde absorva o lugar de outro. E entre as muitas vantagens que existem na redução da vastidão do fenômeno harmônico a tipos mais homogêneos de sucessões, ressalta-se uma potencial capacidade de vislumbrar esquemas típicos que favorecem análises comparativas e, portanto, possíveis gramáticas históricas da harmonia. Dentre os aspectos de maior relevância identificados no ensaio de 1872, mas que permaneceu desfocado na futura teoria funcional, destaca-se a possibilidade de compreensão de

²⁵ NTD: Riemann (1901) emprega termos como “*Hauptklänge*” ou “*Hauptakkorde*” (aproximadamente sons, sonoridades ou acordes principais, ou primordiais, ou chefes) e “*Nebenklänge*” ou “*Nebenharmonien*” (harmonias secundárias). O termo “*Klangvertretung*” foi traduzido como “representação sonora”, pois “*Vertretung*” implica em “representação” (estar no lugar de; fazer as vezes de; ser mandatário ou procurador de; desempenhar como; etc.), “substituição” (colocação de coisa ou pessoa no lugar de outra; troca), ou “delegação” (realizar uma transmissão, concessão; conferir poder e representatividade para; etc.). Conforme Mooney (2008), entre os teóricos austro-germânicos da segunda metade do século XX (tais como Hauptmann, Helmholtz, Oettingen, Riemann, etc.) o vocábulo “*Klang*” (sonoridade ou som musical) é usado tanto no sentido geral de “som composto” quanto com o significado específico de “acorde”. Na “análise” de uma peça de Schubert, por exemplo, Koellreutter (1980: 50) assim utiliza o vocábulo: “Chama atenção, especialmente, a vida própria que, nessa composição, adquire o “*Klang*”, ou seja, a qualidade sonora da harmonia”. Tal superposição de sentidos (nota, acorde, timbre, qualidade sonora, etc.) reflete a proximidade, entre teoria musical e acústica musical, típica da época quando estes teóricos da chamada “*Naturklangtheorie* (teoria do som natural) - a ideia de que os harmônicos seriam um modelo, dado pela natureza, das relações sonoras musicais” (RIEMANN apud WAIZBORT, 1991: 42), comprometidos com a racionalização científica da tonalidade, usavam um só termo para designar os sons em seus estados naturais ou artísticos. Essa proposital ambiguidade oferece dificuldades na tradução dos termos musicais germânicos para outras línguas e, por vezes, encobrem valores subentendidos em alguns termos típicos da harmonia funcional, tais como: *Oberklänge*, *Unterklänge*, *Zusammenklang*, *Dreiklänge*, *Leittonwechselklänge*, *Parallelklänge*, *Gegenklang*, *Gegenparallelklänge*, etc. Sobre o termo “*Klang*”, ver também Dahlhaus e Eggebrecht (2009: 143), Mickelsen e Riemann (1977: 4) e Rehding (2008: 189-196).

tese, antítese e síntese como propriedade lógica não apenas de cada um dos acordes, mas também, em escala mais ampla, de inteiras sucessões harmônicas.

The image shows a musical score for the Adagio of Sonata n. 1, Op. 2, by Beethoven. The score is in 3/4 time and begins with 'Adagio' and 'dolce'. The first system (measures 1-4) is labeled 'Tese' and contains chords I, V, I, V, I, V. The second system (measures 5-8) is divided into 'Antítese' (measures 5-6) and 'Síntese' (measures 7-8), with chords I, IV, V, I, IV, I, V, I. A circled '4' is above the final measure.

Fig. 2.3 – Interpretação dialético funcional dos compassos 1 a 8 do Adagio da *Sonata n. 1, Op. 2*, de Beethoven, 1795

Entre os exemplos fornecidos por Riemann (através apenas de esquemas harmônicos), pode-se considerar o período (compassos 1-8) que abre o Adagio da *Sonata n.1, Op. 2*, de Beethoven (Fig. 2.3). O que ocorre no antecedente de 4 (2+2) compassos, Riemann interpreta como um prolongamento harmônico da tônica do início. O significado lógico do antecedente é, de fato, aquele de uma “tese ampliada” (RIEMANN, 1991: 31): ambas as semicadências para a dominante dos compassos 2 e 4 são – *in loco* – acordes de síntese, mas, à média distância, ramificações tética.

O conseqüente é analogamente dividido entre antítese e síntese, incorporando, em um nível superior, as qualidades lógicas dos acordes do nível hierárquico inferior. No exemplo, as harmonias assinaladas pelos retângulos são aquelas que, para Riemann, constituem os fundamentos do plano tonal, pois estendem seu significado lógico ao segmento do qual são parte (em termos psicológicos, se definiriam como “índice”, momentos que caracterizam uma mais extensa e articulada área harmônica).

A ‘faculdade representante’ de um acorde nas comparações com outro que compartilha o mesmo significado lógico é, em retrospecto, a aquisição principal e o nó central do funcionalismo de Riemann. Mas, precisamente isso, nem em Riemann e nem em seus sucessores, recebeu formulações plenamente satisfatórias na prática analítica. Uma verdadeira teoria funcional da harmonia – que a explica como um processo constitutivo de sentido – deveria se distanciar tanto do dogmatismo de uma leitura superficial da estrutura, quanto de uma excessiva fragilidade de suas margens interpretativas: se um acorde é para ser entendido realmente como tal ou como formação acidental do movimento das partes; na base de quais pré-condições psicológicas e históricas; se a indecisão é um caráter constitutivo do objeto ou uma carência da teoria, são muitos problemas não resolvidos. As próprias reflexões de Riemann sobre algumas direções de pesquisa, primeiro tomadas de entusiasmo, testemunham esta dificuldade. Além disso, nos

inícios de sua reflexão teórica, Riemann intuiu com segurança os limites do hegelianismo de Hauptmann, que era também o seu modelo. O aspecto *pioneiro*²⁶ da interpretação dialética da cadência efetivada por Hauptmann não atenua o caráter do evanescente “dualismo existencial”,²⁷ que em Riemann frequentemente permanece irreversível.

A ambição especulativa do jovem Riemann o levou a outras fontes de inspiração: a Rameau e também às mais recentes aquisições do ‘espírito positivo’²⁸ e da psicologia experimental. O aspecto do equilíbrio de forças que atuam na cadência – a relação entre um centro e suas quintas opostas – já pertencia a teoria da tonalidade desde Rameau, mas apareceu também como um corolário da recente teoria da consonância de Helmholtz, segundo a qual o grau de consonância de duas frequências fundamentais (mas também de afinidade entre duas tríades) depende de quantos e quais harmônicos possuem em comum.²⁹ Nessa premissa, fundamenta-se também a ideia de Riemann – que ainda apresenta a teoria funcional como uma lógica fundada na natureza – de que as únicas relações tonais “diretamente inteligíveis” (HAUPTMANN, 1853: 21 apud DAHLHAUS, 1991: 160), ou seja, aquelas que são possíveis entre as fundamentais dos acordes, são as relações de quinta justa e terça maior. A adição da terça menor a esses intervalos, terça menor que também é parte da série dos harmônicos superiores encontrando-se entre o quinto e sexto harmônico, seria necessária para dar conta da prática harmônico tonal. Por um tempo Riemann procurou justificar a presença da terça menor nas relações harmônicas através da teoria do

²⁶ A esse respeito, ao menos resumidamente, pode-se notar que o primeiro interprete da cadência no sentido da dialética hegeliana foi o próprio Hegel, para quem a música “deve possuir em seu âmbito sonoro meios que são capazes de descrever a *luta das oposições*. E esses meios ela conquista nos acordes dissonantes dominados de sétimas e nonas” (HEGEL, 1836-38: 1367; *itálicos meus*). NDT: utiliza-se aqui a tradução já publicada em português (HEGEL, 2002: 313). A questão da relação entre dialética e a tonalidade na estética de Hegel é alvo do estudo de Trindade (2011).

²⁷ A qualificação “dualismo existencial” encontra-se em Harrison (1994: 226). Hauptmann estendia a lógica da oposição ao ritmo (*ársis versus tésis*), ao metro (*longo versus breve*), à binariedade melodia e harmonia, chegando ao cúmulo da improvável contraposição entre música alemã (melodia, fuga e princípio feminino) *versus* música italiana (harmonia, sonata, princípio) masculino). Hauptmann (*The letters of a Leipzig Cantor*, editado por A. Schöne e F. Hiller, Novello, London 1892, I, 92) citado em Harrison (1994: 226).

²⁸ NDT: Decorrente das teses do filósofo francês Auguste Comte (1798-1857), a expressão “espírito positivo” refere-se à forma de pensar característica da corrente positivista. Numa conhecida passagem do ensaio “Filosofia positiva e o estudo da sociedade”, Comte tece argumentos que, em boa medida, parecem se aplicar ao “espírito funcionalista” defendido por Riemann:

No estado positivo, o espírito humano, reconhecendo a impossibilidade de obter noções absolutas, renuncia a procurar a origem e o destino do universo, a conhecer as causas íntimas dos fenômenos, para preocupar-se unicamente em descobrir, graças ao uso bem combinado do raciocínio e da observação, suas leis efetivas, i.e., suas relações invariáveis de sucessão e de semelhança. A explicação dos fatos, reduzida, então, aos seus limites reais, nada mais é, doravante, que a ligação estabelecida entre os diversos fenômenos particulares e alguns fatos gerais cujo número tende, cada vez mais, a ser reduzido (COMTE apud GARDINER, 1995: 92-93).

²⁹ “O acorde de dominante é considerado ‘síntese’ porque – segundo Helmholtz – está contido na série harmônica do acorde de tônica [...] diferentemente, o acorde de subdominante é ‘antítese’ porque está fora da série harmônica do acorde de tônica” (DAHLHAUS, 1991: 202).

dualismo.³⁰ Todavia tal teoria se revelou pouco incisiva para os êxitos da teoria funcional, que, conforme as intenções de Riemann deveria descrever a natureza do modo menor – coisa que de fato, por um certo período, determinou o seu modo de cifrar os acordes menores.³¹

Modo Maior
overtones
série de harmônicos superiores

Modo Menor
undertones
série de harmônicos inferiores

dó+ = o acorde de *Dó maior* acima de *dó*

°dó = o acorde de *Fá menor* abaixo de *dó*

sol quinta superior
mi terceira superior
dó fundamental } Acorde maior

dó fundamental
*lá*b terceira inferior
fá quinta inferior } Acorde menor

Fig. 2.4 – O espelhamento das séries harmônicas do sistema dualístico de Riemann. A tríade maior se justifica pela série de harmônicos superiores e, em termos equivalentes, a série invertida visa legitimar a tríade menor (a partir de REHDING, 2008: 16)

No *Harmoniesystem in dualer Entwicklung* (1866), Arthur von Oettingen (1836-1920) declara preferir os princípios “estritamente psicológicos” (OETTINGEN, 1866: 4), contrariando o método filosófico de Hauptmann. Oettingen entendia a tríade maior e aquela menor como realidades opostas,

³⁰ NDT: Em linhas gerais, a teoria do “dualismo harmônico” expressa o argumento de que são duas as séries harmônicas, uma maior e ascendente e outra menor e descendente (Fig. 2.4). A defesa dessa duplicidade ancorase, entre outros fatores, na consideração de que, como “as tríades maior e menor produzem efeitos psicológicos opostos no ouvinte, devem também basear-se em princípios opostos” (JORGENSEN, 1963: 31). Procurando sintetizar a visão dualista da harmonia, Klumpenhouwer destaca dois de seus principais entendimentos: “1) Tríades maiores e menores surgem como duas expressões distintas, porém equilibradas, de um único princípio estruturador, e como tal formam juntas o completo ou a totalidade das possibilidades harmônicas. 2) As tríades maior e menor aparecem como espelho ou expressões inversas uma da outra” (KLUMPENHOUWER, 2011: 196). Sobre o “*Harmonischer Dualismus*”, o próprio Riemann assim discorre:

Há séculos foi reconhecido e aceito pelos teóricos mais eminentes (Zarlino, Salinas, Rameau, Tartini, M. Hauptmann, Oettingen) [que o] acorde menor é constituído de modo inverso ao maior. O acorde menor se compõe de uma primeira, uma terceira maior inferior e uma quinta justa inferior, assim como o acorde maior se compõem de uma primeira, uma terceira maior superior e uma quinta justa superior. [...] O acorde maior é um acorde superior, e o menor inferior; no primeiro, os sons se contam a partir do inferior e no segundo a partir do superior (RIEMANN, 1951: 34).

Alguns autores que abordam a questão do “dualístico harmônico” são: Bernstein (1993: 380-382 e 395-403), Brisolla (1979: 21-23), Burnham (1992), Christensen (2000: 16 e 41), Dahlhaus (1990: 59-63), D’Indy (1912: 98-105), Harrison (1994), Jorgenson (1963), Klumpenhouwer (2006), Menezes (2002: 105; 2003: 92), Mickelsen e Riemann (1977), Nattiez (1984: 256), Oliveira e Oliveira (1978: 5 e 6), Ramires (2001: 38-48 e 251-261), Riemann (1899: 1-9; 1992), Shirlaw (1917: 385-390; 1931) e Vaglio (1969).

³¹ “A cifra funcional dos acordes é a indicação dos diversos tipos de *significado* (função) que um acorde desempenha na *lógica da composição* referindo-se à sua posição em relação a uma tônica” (RIEMANN, “*Funktionbezeichnung*”, 1909: 441, itálicos meus).

já que a tríade menor possui uma estrutura intervalar exatamente espelhada em relação à tríade maior. Portanto, se para Hauptmann, como já dito anteriormente, na tríade maior a fundamental (por exemplo, a nota *Dó* em *dó-mi-sol*) é uma condição *ativa* (pois possui uma terça e uma quinta), na tríade menor acontece o inverso: em *fá-láb-dó* é a nota *Dó* que possui uma terça (*Láb*) e uma quinta (*Fá*). Como resultado (ver Fig. 2.4), o *Fá*, que pela norma é considerado fundamental do acorde de *Fá menor*, está em uma condição *passiva*, porque é quinta (inferior, do *Dó*). Nos termos de Hauptmann, então, na tríade menor, aquela que geralmente se considera uma fundamental e, por isso, uma ‘tese’, é na realidade uma ‘antítese’ (HAUPTMANN, 1853: 17-20).³² Agora, se entendemos esse desenvolvimento dos intervalos em direção oposta como desenvolvimento de sons harmônicos – respectivamente, superiores e inferiores em relação a uma fundamental –, logo temos a imagem do dualismo de Oettingen. A condição ativa (*tonicidade*) e a passiva (*fonicidade*) de um som se vê assim, respectivamente, em *ter* harmônicos ou em *ser* harmônico. Os harmônicos superiores explicam a tríade maior e o modo maior, e os inferiores explicam a tríade menor e o modo menor.³³

Também para Riemann o desenvolvimento dos primeiros harmônicos inferiores dá a tríade menor ($dó^1 \searrow láb^1 \searrow fá^1$ são harmônicos do $dó^3$). O principal problema dessa visão das coisas é, como se pode notar, a não comprovada existência real dos sons harmônicos inferiores. Riemann herdará esse problema quando, no período da publicação da *Musikalische Syntaxis* (RIEMANN, 1877), buscará

³² Cf. Jorgenson (1991: 87-89).

³³ NTD: Conforme Harrison (1994: 242-251) e Rehding (2008: 21-22), especialmente comprometido com a sustentação lógica do acorde menor, Oettingen estabeleceu uma complexa hipótese dual que, em suma, pode ser descrita assim: 1) Dois sons parciais [harmônicos da série harmônica] possuem em comum a mesma fundamental. 2) Dois sons fundamentais possuem em comum um mesmo som parcial (“*Oberton*”). A primeira relação, Oettingen chamou “tonicidade” (*Tonicität*) e a segunda “fonicidade” (*Phonicität*). Assim, tomando os sons 3 e 5 de uma série harmônica sobre a *Grundton* (nota fundamental, a primeira nota mais grave que determina as mais agudas como parciais) *Dó*, e considerando esses sons (*Mi* e *Sol*) como sons fundamentais combinados, verifica-se um terceiro som, a fônica nota *Si*, um parcial em comum, que pertence ao acorde de *Mi* menor. Assim, para explicar o acorde de *Dó* menor, observa-se a relação de fonicidade que existe entre as notas *Dó* e *Mib*, respectivamente os sons 3 e 5 da fundamental *Láb* e que, em comum, possuem como som parcial a nota *Sol*.

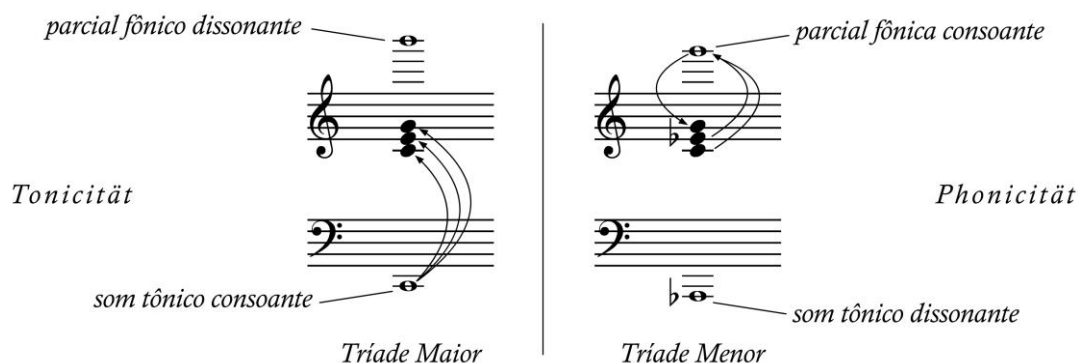


Fig. 2.5 – Relações de Tonicidade e Fonicidade como fundamento das tríades maiores e menores conforme Oettingen (a partir de REHDING, 2008: 22).

integrar o dualismo em sua teoria, para abandoná-los em seguida.³⁴ Não menos incertas, se não insustentáveis, são as suas consequências práticas. Se, no modo maior, o V grau desempenha o papel de ‘síntese’, pois sua fundamental está contida no desdobramento dos harmônicos superiores da fundamental do I grau, no modo menor, entendido dualistamente, a propriedade ‘sintética’ deveria pertencer ao IV grau menor. O modelo dialético da cadência no menor deveria então ser I – V – IV – I, como de fato Riemann sustenta.³⁵ Mas, manter esses princípios o teria impedido de concluir os três momentos dialéticos (tese, antítese, síntese) no mais estrito âmbito das três funções. Se de fato se deseja associar sistematicamente a qualidade de ‘síntese’ com as harmonias de dominante, é necessário abandonar a ideia de que, no modo menor, essa qualidade pertence à subdominante: uma aderência à realidade histórica da harmonia obriga a considerar a qualidade cadencial de uma sucessão IV-I como uma exceção e não como uma regra.³⁶

A escuta musical em uma perspectiva neokantiana

Na sétima edição do *Musiklexikon*, Riemann define a teoria funcional da harmonia como uma “explicação dos processos mentais que ocorrem durante a escuta” (RIEMANN, 1909: 568). Em outras palavras: Riemann concebe a percepção tonal como um processo inteiramente lógico, no sentido de uma inferência contínua do significado de cada acorde no seu entorno temporal – o processo da instituição de relações entre elementos tonalmente hierarquizados. O modelo triádico da lógica harmônica – afirmação, contraste, confirmação resolutive – na essência se mantém em sua transformação da dialética de elementos dinâmicos para um sistema de três classes funcionais (tônica, subdominante, dominante), ganhando em clareza analítica, mas perdendo em profundidade explicativa. Riemann vê essa transformação como uma evolução de seu pensamento, e sua própria essência lógica como um ponto conclusivo de todo o processo histórico da teoria da harmonia. Por isso Riemann, em *Geschichte der Musiktheorie*,³⁷ chamará de *Lógica Musical* um capítulo que desenha uma comparação entre a sua concepção tonal e aquelas de autores do passado (em particular de Rameau e de Gottfried Weber).³⁸

³⁴ A convicção de Riemann a respeito da existência dos harmônicos inferiores foi abordada na dissertação de Göttingem (*Über das musikalische Hören*, 1873. Ver nota 12). Cf. Serravezza (1996: 82-84).

³⁵ Já em Riemann (1874). Em Riemann (1877: 38), a ligação I IV de Dó maior (segundo a terminologia de Riemann, *Gegenquintschrift*, “movimento de contra-quinta”) Isto é, *dó ↗ fá*, corresponde, em lá menor, I V, isto é, *mi ↘ si* (Pensando dualistamente, mi é a fundamental do acorde de lá menor), assim como V I no modo maior (*sol ↗ dó*) corresponde a IV I no menor (*lá ↘ mi*: cadencial “de quinta genuína”).

³⁶ Em Riemann (*Riforma della teoria dell'armonia*, 1991) o V do modo menor é, como habitualmente acontece, definido como ‘dominante’. E também, “assumindo que a fundamental de uma tríade menor seja a sua quinta, resulta que tal acorde deveria ter a mesma fundamental da dominante maior, e, portanto, não poderia existir uma verdadeira mudança da harmonia entre uma tríade e a sua dominante” (JORGENSEN, 1991: 91).

³⁷ In Mickelsen (1977: 185-238).

³⁸ Gottfried Weber (1779-1839), autor do *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht* (3 volumes. Mainz, 1817-21) examinado por Riemann. NDT: literalmente, o título dessa obra do teórico, compositor e jurista alemão Jacob Gottfried Weber pode ser lido como “Ensaio de uma teoria sistemática da composição musical para autoinstrução”. Trata-se de um trabalho de grande envergadura que, reconhecidamente, contribuiu com diversas inovações técnicas e pedagógicas, assim como para a estabilização de conceitos, termos e

Tudo o que Riemann incluiu no conceito de lógica musical desde então assume, porém, uma fisionomia nova, em certos sentidos, durante a primeira década do século XX. Sobretudo, em dois ensaios dos anos 1914-16, a lógica musical tende a assumir o aspecto de especificação de um conceito mais amplo, aquele de ‘representação sonora’ (*Tonvorstellung*). No primeiro desses ensaios, *Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen* (RIEMANN, 1914-15), “Riemann traça [...] um exame retrospectivo de mais de quarenta anos de trabalho, e o conceito de ‘lógica musical’, empregado já em 1873 se radicaliza em suas mãos: característica da escuta musical é uma ‘atividade lógica’” (BESSELER, 1993: 27). A primeira característica da representação sonora a ser colocada em relevo por Riemann é, portanto, aquela de uma elaboração psíquica ativa da sensação sonora; a escuta é uma atividade altamente desenvolvida das “funções lógicas do espírito humano”.³⁹ A harmonia é então somente uma parte da lógica musical; Riemann afirma ter

desenvolvido gradativamente um tipo de gramática da música – análoga aquela da linguagem, com os conceitos de sujeito, predicado, etc. – nos conceitos harmônicos de tônica, dominante, subdominante, naqueles ritmos de tempo forte e fraco, compasso forte e fraco, antecedente e consequente etc., que apresenta e ensina a tratar os elementos a disposição da lógica musical para construir enunciados musicais (RIEMANN 1914-15: § 1).⁴⁰

A ênfase de Riemann sobre a participação ativa do sujeito na constituição da sensação sonora – o próprio emblema da representação sonora – se explica como oposição à ideia positivista de que “a escuta é uma recepção passiva” de um “estímulo físico-acústico” (BESSELER, 1993: 24) (ideia que Riemann erroneamente considerou poder atribuir ao modelo fisiológico de Helmholtz da percepção auditiva). As acusações feitas por Riemann a esse respeito e também à *Tonpsychologie* de Carl Stumpf (1848 -1936) são, na realidade, bem pouco justificáveis.⁴¹

Por outro lado, justamente em Riemann a relação entre o aspecto transcendental da representação sonora e o da experiência da escuta está longe de ser resolvido. De um lado, a abstração com que Riemann conduz o conceito não pode ser colocada em discussão, porque sem tal abstração uma representação não seria sequer concebível; por outro lado, porém, a abstração – que deveria embasar-se sobre o princípio

representações que se consagraram no pensamento harmônico contemporâneo (tais como: maior, menor, tríades e tétrades diminutas, dominante 7^a, 7^a secundária, meio-diminuto, tríade maior com 7^a maior, etc.). Destaca-se que essa obra é frequentemente citada como um dos textos pioneiros na popularização e rápida disseminação da cifragem harmônica com algarismos romanos que caracteriza a chamada Teoria dos Graus, ou “*Stufentheorie*”. A esse respeito cf. Bent (1987: 26); Saslaw (1992: 27-32); Kopp (2002: 40-45).

³⁹ No trecho em questão, citado também em Bessler (1993: 29), Riemann fala de “*eine hochgradig entwickelte Betätigung von logischen Funktionen des menschlichen Geistes*” (RIEMANN 1914-15:1) [NDT: em tradução livre “uma manipulação altamente desenvolvida das funções lógicas da mente humana”]. O tema da função ativa da fantasia sonora já está, portanto, presente em Riemann desde *Das Problem des harmonischen Dualismus* (“*Neue Zeitschrift für Musik*”, I, 1904, 25).

⁴⁰ “*Allmählich eine Art musikalischer Grammatik entwickelt, welche ähnlich wie eine sprachliche Grammatik in den Begriffen ‘Subjekt’, ‘Prädikat’ usw. in den harmonischen Begriffen Tonika, Dominante, Subdominante und den rhythmischen Begriffen ‘schwere und handhaben lehrt, über welche die musikalische Logik verfügt um musikalische Sätze zu bilden*” (RIEMANN, 1914-15: § 1).

⁴¹ Uma detalhada análise da controversa polêmica entre Riemann e Stumpf se encontra em Serravezza (1989). Em relação a Helmholtz, Riemann parece esquecer como o grande físico e fisiologista, cujas pesquisas impulsionaram os neokantianos, tivesse muito em consideração à ação de estrutura a priori da consciência sobre as impressões dos sentidos. Cf. Ferrari (1997: 10ss. e 88ss).

da separabilidade entre imaginação sonora e seu substrato puramente acústico – não é alcançada por meio de argumentações sempre convincentes.

Dahlhaus observa que, com a *Tonvorstellung*, Riemann “pensa, no sentido do neokantismo dominante por volta de 1900, sobre a função da consciência, cuja explicação psicológica se poderia tentar, mas não era indispensável sob o perfil epistemológico” (DAHLHAUS 1968: 198). Um certo distanciamento em relação ao dado experimental, devido ao crédito dado por Riemann às funções transcendentais ativas da mente, não o impedia, entretanto, de perceber a estreita conexão entre lógica musical e psicologia: como se lê em Riemann (1914-15: § 16), lógica musical e psicologia são complementares em uma “teoria especulativa da música”.⁴² Em primeira instância, efetivamente é reconhecido que o problema colocado como geral por Riemann – a consistência das formas lógicas que regem a percepção tonal (seja em sentido estrito, seja em sentido amplo) – é, sempre mais conscientemente, um problema dos *a priori* da música. E sobre essas questões, em todos os setores da cultura europeia, há muito que se empenham figuras proeminentes que estão intimamente relacionadas ao neocriticismo.⁴³ Aos finais do século XIX o ‘retorno a Kant’ torna-se mais denso em temas que unem personagens os quais, por proveniência e objetivos, estão aparentemente distantes. A ideia de que os modelos simbólicos da experiência, a qualquer gênero que pertença, possuem uma validade intrínseca traçadas por esquemas lógicos *a priori*, pode guiar um teórico da música como Riemann, ou um físico como Heinrich Hertz (1857-1894),⁴⁴ ou um teórico da poesia como Hans Larsson (1862-1944),⁴⁵ que analisa o desenvolvimento lógico da idealização poética.

A teoria de Riemann estende uma visão ideal que possui como tema central uma mecânica das forças naturais e psíquicas e a possibilidade de sua quantificação. Tal teoria poderia ser rastreada até Hermann Lotze (1817-1881) e, ainda antes, até a Johann Friedrich Herbart (1776-1841); ambos foram figuras centrais de uma nova e vivaz temporada cultural na Geórgia Augusta.⁴⁶ Sobre Riemann, é incontestável a influência de Herman Lotze – não um neokantiano declarado, mas um inspirador do neokantianismo. Lotze, que publica sua *Lógica*

⁴² Riemann (1914-45: § 16). Aqui Riemann segue uma opinião que parece compartilhada. No sistema classificatório da musicologia elaborado por Guido Adler (1885) aparece uma série de “ciências auxiliares” (*hilfswissenschaften*), na qual a acústica e a fisiologia da audição são dispostas lado a lado, com igual dignidade de estatuto disciplinar, psicologia e lógica (essa última explicada por Adler como “pensamento musical”). Deve ser notado que Adler coloca uma *Tonvorstellung* – uma “representação sonora” – no campo da psicologia.

⁴³ Conforme Abbagnano (1982: 710) o termo “Neocriticismo”, ou “Neokantismo”, denomina o movimento de “retorno a Kant” (“*Zurück zu Kant!*”) que se iniciou na Alemanha em meados do século XIX. Tal movimento, que preconizava o descrédito da filosofia de Hegel, até então hegemônica, deu origem a algumas das mais importantes manifestações da filosofia contemporânea. “As características comuns de todas as correntes do Neocriticismo são as seguintes: 1) negação da metafísica e a redução da filosofia a reflexão sobre a ciência, vale dizer, a teoria do conhecimento; 2) distinção entre o aspecto psicológico e o aspecto lógico-objetivo do conhecimento, em virtude da qual a validade de um conhecimento é completamente independente do modo como ele é psicologicamente adquirido ou conservado; 3) tentativa de partir das estruturas da ciência, tanto da natureza quanto do espírito, para chegar às estruturas do sujeito que a possibilitariam” (ABBAGNANO, 1982: 710)

⁴⁴ Ver, em particular, *Die Prinzipien der Mechanik in neuen Zusammenbänge dargestellt*, J. A. Barth, Leipzig 1894; traduzido em italiano *I principi della meccanica delineati in una nuova forma*, Bibliopolis, Napoli 2010.

⁴⁵ *Intuition*, Bonniers, Stockholm 1892; *Poesiens Logik*, Adus-Bonnier, Stockholm 1922 (Gleerups, Lund 1899)

⁴⁶ Ver o § *Razionalità dei sentimenti* no Capítulo 4. Herbart ensinou na Universidade de Göttingen em 1833 e Lotze em 1844. NDT: Trata-se da *Georg-August-Universität Göttingen* ou *Georgia Augusta*, universidade alemã criada em 1734 na cidade de *Göttingen* que se destacou no mundo das ciências.

em 1874, e cujos cursos Riemann seguiu em Göttingen, foi também um dos avaliadores da tese de doutorado de Riemann.⁴⁷

As concepções de Riemann [...] apresentam assonância [...] com a sua [de Lotze] gnoseologia e a sua lógica. É notório como a influência exercida pela obra de Lotze está ligada essencialmente a ideia de uma lógica antipsicologista, fundada sobre a radical distinção de princípio entre o pensamento como um ato, ligado a determinação temporal e psicológica, e conteúdo do pensamento, distinto de uma *validade* metatemporal independente dos processos nos quais se produz (SERRAZEZZA 1996: 88).⁴⁸

A distinção de Lotze “entre o que existe e acontece e o que vale, sem ter que existir”⁴⁹ será fundamental para Riemann. A “validade metatemporal” da lógica de Lotze, que Riemann traduz em música, é aquela das relações funcionais, da essência imanente que existe entre tais relações, mas também em cada representação sonora enquanto distinta – ainda que não separada – do “acontecer” sonoro. Desse ponto de vista, a interpretação de Bessler da *Tomvorstellung* de Riemann, que chama “propriamente uma fenomenologia da música” (BESSELER, 1993: 28)⁵⁰ não é anacrônica. Essa interpretação não deve valer no sentido de que Riemann antecipa Husserl, visto que, nos termos de ambos, Riemann realiza uma redução fenomenológica do princípio tonal como já ocorrera no tempo de Rameau e Fétis. De outro modo, tal interpretação deve valer no sentido daquilo que Riemann encontra em Lotze: aquela mesma ideia de uma transcendência lógica que irá confluir na fenomenologia de Husserl. Em outras palavras, a observação de Bessler é legítima na medida em que é atemporal o princípio da ‘redução a essência’.⁵¹

⁴⁷ Ver a nota 12 do presente texto. Cf. Serravezza (1996: 82).

⁴⁸ Cf. Serravezza (1996: 76 e 88ss. e nota 172).

⁴⁹ Em W. Gurlitt, *Hugo Riemann: 1849-1919*, Wiesbaden 1951, citado em Bessler (1993: 25) e em Sedel (1991: 99).

⁵⁰ Cf. Mastropasqua (2002: 91ss, nota 22).

⁵¹ NTD: O princípio da “redução eidética” (do grego *eidos* “essência”) decorre das teses fenomenológicas do matemático e filósofo alemão Edmund Husserl (1859-1938). Tal redução, conforme Delacampagne (1997: 31), “permite efetuar uma descrição concreta das estruturas mais gerais do ser, e depois, para além disso, uma redução ‘transcendental’, que nos fornece as modalidades do ‘aparecer’ enquanto tal”. Trata-se, pois, de um “movimento de volta às próprias coisas”, ou em outros termos: um movimento de volta aos fenômenos que se contrapõe às abstrações valorizadas pelo neokantismo. *Grosso modo*, a “redução a essência” opera não no sentido de focar aquilo que se ouve (os fenômenos em sua aparência), mas sim no deslocamento da atenção para a própria experiência do ouvir. Com isso, em certa medida, pode-se então comparar a abordagem funcional de Riemann com a fenomenologia de Husserl, já que, conforme Abbagnano (1982: 438), esta última “é uma ciência de essências e não de dados de fato”. E mais, a fenomenologia (e, digamos, também os procedimentos da análise funcional da harmonia) é “possibilitada apenas pela redução eidética, cuja tarefa é expurgar os fenômenos de suas características reais ou empíricas e levá-los para o plano da generalidade essencial. A redução eidética, vale dizer, a transformação dos fenômenos em essências, também é redução fenomenológica em sentido estrito, porque transforma esses fenômenos em irrealidades” (ABBAGNANO, 1982: 438). A redução fenomenológica, conceito fundamental na fenomenologia de Husserl,

tem o sentido de tematizar a consciência pura. Começa com a colocação entre parênteses do mundo. Prossegue na redução eidética, termo usado para o procedimento metódico que leva à visão da essência. A meta da redução eidética é a compreensão do *a priori* como eidos (essência). O pressuposto é que a já existente oposição entre sujeito e objeto é superada para voltar-se à análise dos dados constituintes na consciência que é “consciência de...”, pondo-se o mundo com seus objetos ao eu (consciência). A consciência é intencionalidade, significa: dirige-se para, visa alguma coisa. Toda consciência é “consciência de” (ZILES, 2007:218).

No segundo ensaio fundamental do tardio Riemann (1915-16), o âmbito da lógica musical definitivamente se abre para cada faculdade representativa do ouvinte, no âmbito de cada parâmetro (não só na harmonia) e em referência à sua inferência hipotética: a sua “ação” é sempre mais entendida como capacidade de prever os estados próximos do fluxo sonoro (RIEMANN, 1915-16: 2). Esclarece-se, também, que entre os recursos da mente musical, a qual compreende “logicamente”, são de decisiva importância os aspectos de pertinência estilística – aquilo que um ouvinte reconhece como traços característicos de um autor ou de um repertório. Aqui, ressalta-se em modo novo e agora inequívoco a concretização histórica da lógica musical. E definitivamente consolidada parece a vontade de relatar a representação sonora, como de fato é necessário para o conceito, a contextos diferentes da música de arte europeia e da linguagem tonal: “novos pontos de vista são também necessários para a exposição da música de épocas mais remotas ou de nações estrangeiras” (RIEMANN, 1915-16: 2).⁵² Na música mais antiga,

Os acordes cadenciais sem a terça parecem vazios e pobres se não estivermos familiarizados com a prática daquela época. [...] Mas em todos os lugares se faz a mesma experiência: aquilo que parece singular, estranho, perde este caráter quando se examina sua lógica imanente e se aborda os modos de representação próprios daquela nação ou daquela época (RIEMANN, 1915-16:2).⁵³

Bastaria isso para testemunhar a pertinência da visão fenomenológica de Riemann. No último Riemann, é evidente a tensão no sentido da identificação de elementos técnicos particulares, cada um peculiar de uma linguagem e de uma época, que por compartilharem traços estruturais possam ser de fato convergidos para uma única categoria lógica, metatemporal, que lhes transcenda. No ensaio mencionado, Riemann volta-se para os resultados de outras recentes contribuições de viés “comparativo”, isto é, etnológicas,⁵⁴ dedicadas a recorrência, em diferentes épocas e civilizações, do modo pentatônico, “de maneira que por muitos séculos um melodismo tetracordal constitui um percurso típico da representação [sonora]”.⁵⁵ Por causa da relevância das bases tetracordais comuns ao sistema das gamas sonoras diferentes, em contextos distantes no espaço e no tempo, e de modalidades similares de *mutações* tetracordais ou hexacordais “percebe-se com surpresa que se trata novamente e sempre dos mesmos processos de representação” (RIEMANN, 1915-16: 6).⁵⁶ Riemann estabelece uma analogia entre a presumida função interna das gamas modais, das quais descreve a estrutura, e os vários “significados” dos acordes da tonalidade. Na realidade, Riemann não desenvolve esse assunto e, assim, a analogia permanece não comprovada; todavia a comparação mostra com clareza uma precisa visão teórica: a lógica

⁵² “*Neue Gesichtspunkte erfordert auch die Einführung in die Musik älterer Epochen oder fremder Nationen*” (RIEMANN, 1915-16:2).

⁵³ “*Die torzlosen Schlußakkorde erscheinen uns leer und kahl, solange wir uns nicht ausführlicher die Praxis jener Zeit vertieft haben. [...] Überall aber macht man wieder die leichte Erfahrung daß das Besondere, Befremdliche schwindet, sobald man seine immanente Logik begriffen und sich in den Vorstellungskreis eingelebt hat welcher die Nation oder die Epoche beherrscht*” (RIEMANN, 1915-16:2ss).

⁵⁴ A esse respeito, entre os estudos de Riemann destaca-se o “*Folkloristische Tonaletstudien I. Pentatonik und tetrachordale Melodik im escottischen, irischen, walisischen, skandinavischen und spanischen Volksliede und im gregorianischen Gesänge*”. [Estudos de tonalidade folclórica I. Pentatônicas e melodias tetracordais no folclore escossês, irlandês, galês, escandinavo e espanhol e no canto gregoriano]. Breitkopf und Härtel, Leipzig 1916. NDT: A respeito dos estudos etnográficos no contexto em que Riemann atua, cf. Lima Rezende (2010: 102-185).

⁵⁵ “*so daß eine tetrachordale Melodik für längere Jahrhunderte eine typische Bahn der Vorstellung bildet*” (RIEMANN, 1915-16: 4).

⁵⁶ “*Wird man mit Staunen inne daß es überall und immer wieder dieselben Vorstellungsvorgänge sind*” (RIEMANN, 1915-16: 6).

musical é um âmbito transcendental de estruturas psíquicas típicas que carrega um corpo histórico em formas peculiares. A tonalidade é, assim, somente uma destas manifestações: a acusação de eurocentrismo e tonalcentrismo, que ainda hoje se faz a Riemann, se sustentam pela sua visão passada das coisas, mas caem sem dúvida diante de sua visão teórica tardia. E o dedutivismo necessariamente implícito nesta tardia concepção riemanniana se estende a cada fator. A lógica musical não diz respeito apenas às gamas e estruturas de altura, mas também, por exemplo, diz respeito ao ritmo e a sintaxe, que representamos em “percursos” (*Bahnen*) igualmente típicos. Eles se tornam, por repetição e assimilação, as interconexões entre fatores complementares, tanto que uma cadência de engano é uma questão de percepção de qualidades tanto harmônicas quanto métrico-sintáticas. E sempre nesses percursos dedutivos você precisa confiar em inúmeros casos de deformação da regularidade e da simetria da sintaxe, para compreender as intenções do compositor:

Cada mal-entendido sobre a intenção do compositor, isto é, qualquer interpretação errônea dos percursos em que sua representação se move, corrompe ao menos um pouco da sua lógica imanente e distorce em certa medida a imagem artística (RIEMANN, 1915-16: 10).⁵⁷

Nessa reflexão retrospectiva sobre sua concepção da lógica musical, Riemann opera uma revisão parcial de outra condição fundamental: a teoria da sintaxe enunciada em *Musikalische Dynamik und Agogik* (1884) e em *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* (1903). A ideia sustentada nesses trabalhos – de que a representação sonora tende a categorizar cada tipo de sintaxe sobre a base de um módulo rítmico binário *tempo fraco - tempo forte* (*Taktmotiv*)⁵⁸ – à medida que mantém seu vigor, é apresentada agora como uma generalização muito rígida. Riemann pontua a necessidade de interpretar o fluxo de pulsação tônica e átona de uma frase como uma série de módulos típicos a partir da interação de todos os parâmetros (em particular o perfil melódico). Mas, sobretudo, recorda como os seus estudos etnográficos o induziram a reconhecer como igualmente fundados na representação musical, ao lado do modo binário de pulsação átona-tônica, aquele ternário tônico-átono-tônico (contudo, em última análise retornável ao primeiro).⁵⁹ O significado dessas considerações é compreensível se pudermos ver como elas fazem parte de um projeto mais amplo. A ‘ternariedade’ é aqui uma categoria da representação sonora que se atualiza nas mais variadas manifestações – por exemplo na forma do *Lied* tripartido ou na forma sonata. Nesse quadro, deve ser entendida também a chamada dialética hegeliana (*hegelsche Dialektik der Begriffe*) que, pela sua simplicidade, é segundo Riemann, uma imagem da triadicidade que a nossa representação sonora deve entender como arquétipo. O dedutivismo de sua concepção, aqui expresso de forma muito clara, leva Riemann a reconhecer em Koch, mais que em Marx, um seu predecessor. A nítida visão de Koch dos fatores sintáticos vem, de fato, do próprio método dedutivo, que reduz as sucessões “irregulares”

⁵⁷ “Jedes Mißverstehen der Absicht des Komponisten, d. h. Jedes Mißdeuten der Bahnen, in denen seine Vorstellung sich bewegt, zerstört aber natürlich etwas von deren immanenter Logik und entstellt mehr oder weniger das Kunstgebilde” (RIEMANN, 1915-16: 10).

⁵⁸ Cf. Riemann (1915-16: 10).

⁵⁹ Cf. Riemann (1915-16: 14ss).

dos compassos em modelos “regulares” (isto é, em um número de compassos pares, segundo o modelo da “quadratura” – da *Vierhebigkeit*).⁶⁰ O mesmo procedimento, Riemann elegeu como fundamento de sua teoria da sintaxe.

Com as suas últimas reflexões, Riemann atribui o conceito de lógica musical ao nível da abstração que lhe compete. Sistemas “tonais”, em sentido amplo, encontram nos percursos da imaginação lógica – como sistemas de relações – a sua essência. A escuta, atividade racional bem como sensível, faz inferências hipotéticas, também à frente da linguagem musical que não domina, porque uma série de sons não aparecerá como um amontoado de eventos isolados, mas será necessariamente ‘intencionada’ como movimento,⁶¹ energia, *lógos*. Isso traz também a correção de um erro histórico. A convicção da “validade metatemporal” dos processos lógicos-musicais faz necessariamente aflorar o caráter da ideologia pura do finalismo tonal. Riemann percebe, enfim, que a essência da lógica tonal (descrita pela doutrina das funções harmônicas) não é a essência da lógica musical: a primeira diz respeito a uma determinação histórica, “o que existe e acontece”, a segunda “vale sem ter de existir”. Aquela que de fato é, em Riemann, a renúncia ao projeto finalístico que na origem acompanhava o conceito da lógica musical, abre a este a sua essência e o fortalece. Limitando-o também à sua aceitação tonal, a dialética da cadência, atrás desta pode-se ver o pressuposto da representação sonora: corpo kantiano no exoesqueleto hegeliano.

⁶⁰ Cf. Riemann (1915-16: 14ss). NTD: Abreviadamente, Mastropasqua refere-se aqui a uma espécie de linhagem de teóricos que se destacam na história da instrução em morfologia e composição musical austro-germânica desde finais do século XVIII. O nome de Riemann está diretamente contraposto aos nomes de Heinrich Christoph Koch (1749-1816) e Adolf Bernhard Marx (1795-1866), mas nessa linhagem são notáveis também teóricos como: Joseph Riepel, Johann Kirnberger, Johann Friedrich Daube, Jérôme-Joseph de Momigny, Anton Reicha, Johann Bernhard Logier, Gottfried Weber, Carl Czerny e Moritz Hauptmann (para listagens detalhadas das obras, datas e principais teóricos cf. MOYER, 1969: 4, 15, 127 e 210-211 e RATNER, 1949: 167-168). Neste processo, como se sabe, herdamos da sintaxe gramatical vários termos e analogias que hoje – de maneira imprecisa e quase nunca consensual – perpassam os mais diversos discursos técnico musicais. Termos como: *inciso, motivo, frase, sentença, período, simetria, proporção*, etc. Nessa trajetória, destaca-se que, durante os anos de 1782 a 1793, em seu “*Versuch einer Anleitung zur Composition*” (aproximadamente: “ensaio sobre a instrução em composição”) – considerado “o mais completo tratado musical da era clássica” (BENT, 1987: 13) – Koch investiu umas “500 páginas” (BENT, 1987: 12) para prescrever “as regras mecânicas da melodia”.

[Conforme Koch, no “período de 8 compassos”] os segmentos de 2 compassos (*Einschnitt*) [“incisos”] combinam-se para formar a “frase” (*Satz*) [de 4 compassos], que pode ser definida como “frase inicial” (*Absatz*) ou como “frase conclusiva” (*Schluss-Satz*). As duas frases formam um “período” (*Periode*) [...] este divisível [...] em “sujeito” (i.e., os primeiros quatro compassos) e “predicado” (os últimos quatro compassos) (BENT, 1987: 16).

Entre o mundo de Koch (cf. ALMEIDA BARROS, 2006; KOCH, 1983, 2004) e o de Riemann, situa-se a contribuição do compositor e pedagogo alemão Adolf Bernhard Marx que é lembrado por obras como “*Die Lehre von der musikalischen Composition, praktisch-theoretisch*” (instrução em composição musical, prático-teórica) publicado entre 1837 e 1847 e o ensaio “*Die Form in der Musik*” (a forma da música) publicado em 1856. A. B. Marx foi um dos mais influentes teóricos do século XIX e, como já mostrou Moyer (1969: 69-243), seu ideário repercute em diversos autores austro-alemães que escreveram sobre os assuntos da formas musicais na segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX (autores como: August Reisman, Ludwig Bussler, Johann Christian Lobe, Ernst Friedrich Richter, Benedict Widmann, Arrey von Dommer, Salomon Jadassohn, Hugo Riemann, Wilhelm Fischer, Heinrich Schenker, Kurt Westphal, Rudolf von Tobel, Hans Mersmann, etc.). Nesse processo, como se nota ainda hoje, as fontes da abordagem orgânica da forma musical germinaram, fazendo notar seu raio de ação em praticamente todos os setores da teoria musical.

⁶¹ Cf. Riemann (1915-16: 10ss).

Referências (Riemann e a ‘representação sonora’)

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- ADLER, Guido. *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, “*Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*”, I, 1885, p. 5-20.
- ALMEIDA BARROS, Cassiano de. *A orientação retórica no processo de composição do classicismo observada a partir do tratado Versuch einer Anleitung zur Composition (1782-1793) de H.C. Koch*. Instituto de Artes, Unicamp, 2006.
- BENT, Ian D. *Analysis*. London: Macmillan, 1987.
- BERNSTEIN, David W. Symmetry and symmetrical inversion. In: HATCH, Christopher; BERNSTEIN, David W. (Ed.). *Music Theory and the Exploration of the Past*. Chicago: Chicago University Press, 1993. p. 377-407.
- BESSELER, Heinrich. *L’ascolto musicale nell’età moderna*. Bologna: Il Mulino, 1993.
- BRISOLLA, Cyro Monteiro. *Princípios de harmonia funcional*. São Paulo: Novas Metas, 1979.
- 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.
- CHRISTENSEN, Thomas. A teoria musical e suas histórias. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 11, n. 16/17, p. 13-46, abr./nov. 2000.
- DAHLHAUS, Carl e EGGBRECHT, Hans Heinrich. *Que é a música?* Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- DAHLHAUS, Carl. Ästhetische Autonomie und musikalische Logik. In: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. I: Grundzüge einer Systematik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, p. 66-69.
- DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999.
- DAHLHAUS, Carl. *Studies in the origin of harmonic tonality*. Oxford: Princeton University Press, 1990.
- DAHLHAUS, Carl. Teoria della tonalità armonica. In: AZZARONI, Loris (Ed.) *La teoria funzionale dell’armonia*. Bologna: Clueb, 1991, p. 159-217.
- DELACAMPAGNE, Christian. *História da filosofia no século XX*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.
- D'INDY, Paul Marie Théodore Vincent. *Cours de composition musicale* (premier livre). Paris: A. Durand, 1912.
- DUDEQUE, Norton E. *Music theory and analysis in the writings of Arnold Schoenberg*. Aldershot: Ashgate, 2005.
- FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo, SP: Editora UNESP, 2005.
- GARDINER, Patrick. *Teorias da história*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- HARRISON, Daniel. *Harmonic function in chromatic music: a renewed dualist theory and an account of its precedents*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- HAUPTMANN, Moritz. *Die Natur der Harmonik und der Metrik*. Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1853.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*, volume I. São Paulo: Ed. EDUSP, 2015.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*, volume III. São Paulo: Ed. EDUSP, 2002.
- HOUAISS. *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*. Versão 3.0: Ed. Objetiva, 2009.
- JORGENSEN, Dale. A Résumé of Harmonic Dualism. *Music and Letters*, Londres, v. 44, n. 1, p. 31-42, Jan. 1963.
- JORGENSEN, Dale. *Un résumé del dualism armonico*. In: AZZARONI, Loris (Ed.) *La teoria funzionale dell’armonia*. Bologna: Clueb, 1991, p. 81-92.

- JORGENSON, Dale. Un résumé del dualismo armonico. In: AZZARONI, Loris (Ed.) *La teoria funzionale dell'armonia*. Bologna: Clueb, 1991, p. 81-92.
- KLUMPENHOUWER, Henry. Dualist tonal space transformation in nineteenth-century musical thought. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 456-476.
- KOCH, Heinrich Christoph. *Introductory essay on composition*. The mechanical rules of melody. New Haven: Yale University Press, 1983.
- KOCH, Heinrich Christoph. *Versuch einer anleitung zur composition* (Rudolstadt, 1782-93). Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2004. (fac-simile)
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Harmonia funcional: introdução à teoria das funções harmônicas*. São Paulo: Ricordi, 1980.
- KOPP, David. *Chromatic transformations in nineteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- LIMA REZENDE, Gabriel Sampaio Souza. *Um universo de pensamentos musicais na escrivania de um sociólogo: Max Weber e "Os fundamentos racionais e sociológicos da música"*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2010.
- MASTROSPASQUA, Mauro. Suoni in opposizione. Su una 'forma tipica' dell'atonalità. *Il sagggiatore musicale*, IX/2. 2002, p.81-113.
- MENEZES, Flo. *A acústica musical em palavras e sons*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg: tratado sobre as entidades harmônicas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- 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.
- 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. Hugo Riemann's debut as a music theorist. *Journal of Music Theory*, v. 44, n. 1., p. 81-99, 2000.
- MOONEY, Michael Kevin. Klang (ii). In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 2008.
- MOYER, Birgitte Plesner Vinding. *Concepts of musical form in the nineteenth century with special reference to A.B. Marx and sonata form*. Ph.D., Stanford University, 1969.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Harmonia. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi v. 3. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 245-271, 1984.
- NOGUEIRA, Marcos. O conceito de função e o sentido musical. *Anais do XIV Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música da EM-UFRJ, 2016. p. 131-136.
- OETTINGEN, Arthur von. *Harmoniesystem in dualer Entwicklung*. Gläser, Dorpart-Leipzig 1866, 4.
- OLIVEIRA, Marilena de; OLIVEIRA, J. Zula de. *Harmonia funcional*. São Paulo: Cultura Musical, 1978.
- PERSICETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.
- RAMIRES, Marisa. *A Teoria de Costère: uma perspectiva em análise musical*. São Paulo: edição do autor, 2001.
- RATNER, Leonard G. *Harmonic aspects of classic form*. *Journal of the American Musicological Society*, v. 2, n. 3, p. 159-168, 1949.
- REHDING, Alexander. *Hugo Riemann and the birth of modern musical thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- RIEMANN, Hugo (sob o pseudônimo de Hugibert Ries). Logica musicale. Contributo alla teoria della musica. In: AZZARONI, Loris (Ed.) *La teoria funzionale dell'armonia*. Bologna: Clueb, 1991, p. 25-34.

- RIEMANN, Hugo [Hugibert Ries]. Musical logic: a contribution to the theory of music. *Journal of Music Theory*, n. 44, p. 100-126, Spring, 2000.
- RIEMANN, Hugo. "Funktionen". In: RIEMANN, Hugo, *Musiklexikon*, Max Hesse, Leipzig 1900.
- RIEMANN, Hugo. Harmony simplified or the theory of the tonal functions of chords. London: Augener, 1899.
- RIEMANN, Hugo. *Ideen zu einer "Lehre von den Tonvorstellungen"*. Jahrbuch des Musikbibliothek Peters, XXI-XXII. 1914-15, p. 1-26.
- RIEMANN, Hugo. *Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems* [Als Dissertation unter dem Titel: "Üeber das musikalische Hören"]. **Leipzig: C. F. Kahnt, 1874.**
- RIEMANN, Hugo. *Musikalische Syntaxis. Grundriß einer harmonischen Satzbildungslehre*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1877.
- RIEMANN, Hugo. *Musiklexikon*. M. Hesse, 7. ed. Leipzig: 1909.
- RIEMANN, Hugo. *Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen*. Jahrbuch des Musikbibliothek Peter für 1916, XXIII. 1915-16, p.1-21.
- RIEMANN, Hugo. Riforma della teoria dell'armonia. In: AZZARONI, Loris (Ed.) *La teoria funzionale dell'armonia*. Bologna: Clueb, 1991, p. 35-47.
- RIEMANN, Hugo. *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonie*. London-New York: Augener-Schirmer, 1893.
- RUF, Wolfgang e DYCK-HEMMING Annette. *Vorwort*. In: RUF, Wolfgang (Ed.): *Riemann Musiklexikon*. Schott, Mainz 2012.
- RUMMENHOLLER, Peter. *Musiktheoretisches Denken im 19. Jahrhundert: Versuch einer interpretation erkenntnistheoretischer Zeugnisse in der Musiktheorie*. Regensburg: G. Vosse, 1967.
- SEIDEL, Elmar. L'armonistica di Hugo Riemann. In: AZZARONI, Loris (Ed.) *La teoria funzionale dell'armonia*. Bologna: Clueb, 1991, p. 93-158.
- SERRAVEZZA, Antonio. *Musica e scienza nell'età del positivismo*. Bologna: Il Mulino, 1996.
- SHIRLAW, Matthew. The nature of the minor harmony. *The musical quarterly*, v. 17, n. 4, p. 509-524, 1931.
- 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*. London: Novello, 1917.
- TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino português*. Porto: Gráficos Reunidos, 1942.
- TRINDADE, Marlon Santos. *Relação entre dialética e tonalidade na estética musical de Hegel: O retorno a si mesmo como conteúdo verdadeiro da obra*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto, 2011.
- VAGLIO, Anthony Joseph. *A Survey of Theories of Harmonic Dualism from Gioseffo Zarlino to Ian A Morton* Butler University, 1969.
- WAIZBORT, Leopoldo. *Auklariing musical: considerações sobre a sociologia da arte de Th. W. Adorno na Philosophie der neuen Musik*. (Dissertação de Mestrado). Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.
- ZILES, Urbano. Fenomenologia e teoria do conhecimento em Husserl. *Revista da Abordagem Gestáltica*. Goiânia, v. 13, n. 2, p. 216-221, dez. 2007

Modulação: duas tarefas propostas por Riemann

Modulação é então a arte de manter, na diferença qualitativa, a identidade do tom que é dominante no todo de uma obra musical.
Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775- 1854)⁶²

O quarto e último capítulo do *Harmonia simplificada...* de Hugo Riemann tem por título a expressão “*Der Wechsel der tonalen Funktionen (Modulation)*” que, aproximadamente, pode ser lida como: *A mudança das funções tonais (Modulação)*. Tal capítulo está estruturado em oito subdivisões principais (RIEMANN, 1893: 155 - 210):

- §13. *Umdeutung der einfachsten Harmonieschritte. Charakteristische Figuration* (Reinterpretação dos passos harmônicos mais simples. Figuração característica);
- §14. *Modulierende Kraft der Harmonieschritte* (Força modulatória dos passos harmônicos);
- §15. *Modulationen durch Terzseptakkorde und Terznonenakkorde* (Modulações por meio de acordes de terça e sétima e terça e nona);
- §16. *Modulationen mittels der Terzwechselklänge* (Modulações por terças);
- §17. *Modulationen durch kühnere Harmonieschritte* (Modulações por audazes passos harmônicos);
- §18. *Modulation durch die weitest ausholenden Harmonieschritte* (Modulação através do passo harmônico mais amplo possível);
- §19. *Selbständige Erfindung musikalischer Sätze. Periodenbau* (Invenção independente de frases musicais. Estrutura periódica); e
- §20. *Orgelpunkt und modulierende Sequenz* (Nota pedal e sequência modulante).

Como se percebe, pelo teor desses intertítulos, todo o capítulo trata de uma temática que se destaca nos tratados de harmonia austro-germânicos publicados ao longo do século XIX: a modulação.⁶³ Para sinalizar o cerne do interesse que o assunto alcançou na época, vale recuperar a sintética contraposição, modulação *versus* monotonia, elaborada pelo musicólogo belga François-Joseph Fétis (1784-1871): “Se uma peça de música fosse toda no mesmo Tom, o resultado seria uma espécie de uniformidade fastidiosa: esta uniformidade se designa exatamente pelo nome de Monotonia (um só Tom), [...] torna-se necessária a mudança de Tom” (FÉTIS, 1858: 78).

A seguir serão comentadas duas tarefas (*Aufgaben*) propostas no §19 (RIEMANN, 1893: 180 – 182), a saber, os enunciados 301 e 302 que, em conjunto, propõem uma lista de 46 exercícios de

⁶² Citado em Barros (2007: 110).

⁶³ A esse respeito, vale citar o trabalho de um dos alunos de Riemann: o pianista, organista, regente, professor e compositor alemão Max Reger (1873-1916). Trata-se do “*Beiträge zur Modulationslehre*”, Contribuições para o estudo da modulação (REGER, 1978, 2007), que foi publicado em 1903 e se tornou um marco na literatura a respeito da matéria (cf. BARCE, 1978; MICKELSEN e RIEMANN, 1977: 94-95; REHDING, 2008: 10-14). Nesse trabalho teórico-empírico de cunho pedagógico, decorrente de suas funções como professor do conservatório de Leipzig, Reger (2007) propõe 100 exemplos de modulações, partindo das tonalidades de Dó maior (para 41 tonalidades distintas), de Dó# maior (para 5 tonalidades distintas), de Lá menor (para 39 tonalidades distintas), de Dób maior (para 3 tonalidades distintas), de Réb menor (para 6 tonalidades distintas) e de Lá# menor (para 6 tonalidades distintas). Reger também nos deixou um potente conjunto de símbolos (cifras, grafismos, fórmulas) para a descrição dos trajetos modulatórios. Sobre cifras, conferir o comentário que Schoenberg (2001: 241) deixou em relação aos “criptogramas” de Reger.

modulação a serem resolvidos pelo estudante. Inicialmente, para enfrentar tais tarefas vale recuperar algo da compreensão que Riemann mostra ter da noção de modulação. No *Harmonia e Modulação (Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre (Praktische und Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz))*, um manual datado de 1890 que, como indica o título, está especialmente voltado para esse assunto, Riemann propõe uma breve definição:

Por modulação compreendemos a mudança de tonalidade, a mudança do significado da tônica, o abandono efetivo da tonalidade [principal]. É claro que ao conseguir uma nova tônica, ao mesmo tempo também todas as demais harmonias vão mudar sua significação, porque a significação de uma harmonia depende de sua posição em relação a tônica (RIEMANN, 1952: 150 - 151).

A ideia de modulação como “mudança de significado de uma função para outra” (RIEMANN, 1952: 54) também está presente no *Elementos de Estética Musical*, publicado em 1900. E aqui o apreço pelo princípio da unidade na variedade se deixa notar:

A modulação, passagem para um novo tom [...], é uma nova e última extensão da noção de progressão sonora. Essa progressão se manifesta, pois, em três etapas: 1. Introdução de notas de passagem entre os sons da tônica (figuração melódica); 2. Progressão da harmonia de tônica para uma dominante ou qualquer outro acorde referente a tônica (progressão harmônica); e 3. Progressão para um outro tom (modulação). A modulação mesma não implica, de modo algum, o abandono da tonalidade; trata-se mais propriamente da extensão mais forte que é possível dar a essa noção (RIEMANN, 1914: 155).

Assim, a modulação amplia o alcance da noção de tonalidade, tornando-a “semelhante a um imenso teatro onde serão revelados todos os movimentos da alma humana” (RIEMANN, 1914: 158). Ao frisar que a modulação, como fator de variedade, não implica abandono da unidade tonal, Riemann reafirma valores que, em outra passagem do *Elementos de Estética Musical*, estão assim declarados:

A unidade na diversidade, isto é o que o espírito humano reclama em toda a forma de arte destinada a proporcionar algum gozo estético. A unidade sem a diversidade não seria senão uniformidade, a diversidade sem a unidade não seria mais do que caos deforme (RIEMANN, 1914: 207).

Dado o valor artístico e humano da modulação, Riemann procura então racionalizar a lógica do procedimento: a técnica da modulação pode ser descrita, aprendida e exercitada através de tarefas.

Das cifras convencionadas por Riemann

Como ocorre ao longo de todo o *Harmonia simplificada...*, em acordo com a tese de que “só existem três classes de funções harmônicas, ou seja, a de tônica, a de dominante e a de subdominante” (RIEMANN, 1951: 39), os enunciados das tarefas 301 e 302 são apresentados através de cifras compostas por diferentes algarismos e sinais gráficos que se adicionam às letras que simbolizam essas três funções principais (T, D e S). Os algarismos empregados nessas cifras são determinados por outro fundamento

central na teoria riemanniana: a já mencionada perspectiva do “*Harmonischer Dualismus*”, segundo a qual o acorde menor é constituído de modo inverso ao maior. Dessa maneira,

O acorde menor se compõe de uma primeira, uma terceira maior inferior e uma quinta justa inferior, assim como o acorde maior se compõem de uma primeira, uma terceira maior superior e uma quinta justa superior:

$$\text{Acorde maior} \left\{ \begin{array}{l} \text{sol quinta superior} \\ \text{mi terceira superior} \\ \text{dó fundamental} \end{array} \right. \quad \left\{ \begin{array}{l} \text{mi fundamental} \\ \text{dó terceira inferior} \\ \text{lá quinta inferior} \end{array} \right. \text{Acorde menor}$$

O acorde maior é um acorde superior, e o menor inferior; no primeiro, os sons se contam a partir do som inferior e no segundo a partir do som superior.

$$\text{dó+} = \text{o acorde de Dó maior acima de dó} = \left\{ \begin{array}{l} \text{sol} \\ \text{mi} \\ \text{dó} \end{array} \right.$$

$$\text{°mi} = \text{o acorde de lá menor abaixo de mi} = \left\{ \begin{array}{l} \text{mi} \\ \text{dó} \\ \text{lá} \end{array} \right.$$

Empregando-se os símbolos já propostos por A. de Oettingen: + indica o acorde superior a nota marcada; ° o acorde inferior a nota (RIEMANN, 1951: 34 - 35).

Por conta dessa perspectiva dualista,⁶⁴ observa-se que a interpretação das cifras depende de uma particular distinção entre dois tipos de numerais: os arábicos e os romanos. Na indicação das harmonias maiores, os intervalos são representados por numerais arábicos que são contados em sentido ascendente a partir da nota fundamental, em conformidade com a direção da série harmônica superior (*Oberklang*). No modo menor, são utilizados numerais romanos e os intervalos são contados em sentido descendente a partir da nota fundamental, agora a nota mais aguda da tríade, em conformidade com a direção da série harmônica descendente (*Unterklang*). No capítulo I do *Harmonia simplificada...*, Riemann elabora uma ilustração (reelaborada aqui na Fig. 3.1) que demonstra a aplicação de seu critério de distinção entre números arábicos e romanos. Nessa imagem, primeiramente, seguindo a direção superior (*Oberklang*), a nota dó posiciona-se como fundamental (1), terça (3) e quinta (5) de três harmonias maiores; os algarismos arábicos são, então, contados a partir das respectivas notas mais graves das tríades de C (c+), A \flat (a \flat +) e F (f+). Depois ao inverso, seguindo a direção descendente (*Unterklang*), a nota dó posiciona-se como fundamental (I), terça (III) e quinta (V) de três harmonias menores; os algarismos romanos são, portanto, contados a partir das respectivas notas mais agudas das tríades de Fm (°c), A \flat m (°e \flat) e Cm (°g).

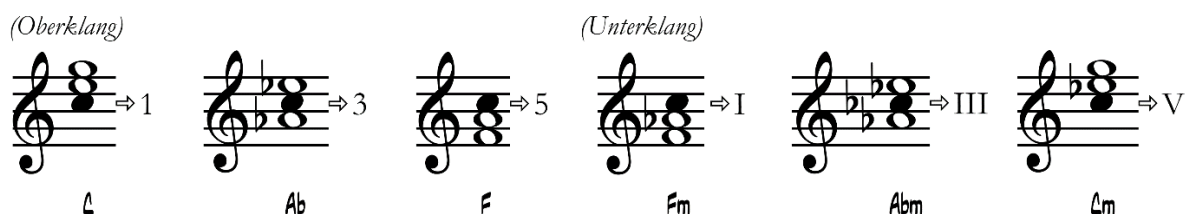


Fig. 3.1 – Numeração das notas das tríades conforme a série harmônica superior e inferior, a partir de Riemann (1893: 11)

⁶⁴ Para críticas e comentários acerca da perspectiva dualista e simétrica em Riemann, cf. Freitas (2010: 542-546).

Com as letras (T, D e S) e os algarismos (arábicos e romanos), os seguintes sinais gráficos também são empregados: +; °; <; >; /. Conforme o mencionado há pouco, a partir da grafia de Oettingen, o sinal “+” indica o acorde superior à nota escrita em letra minúscula à sua esquerda; enquanto que, o círculo “°” indica o acorde inferior à nota marcada à sua direita. Assim, vale repetir, a cifra “c+” corresponde à tríade de Dó maior, e “°c” indica a tríade de Fá menor. Contudo, note-se que, em casos nos quais os algarismos arábicos ou romanos já estão presentes nas cifras, os sinais “+” e “°” podem ser dispensados, ou subentendidos, pois os algarismos arábicos já indicam que as harmonias são maiores, e os romanos, que as harmonias são menores. Se um algarismo, arábico ou romano, for seguido pelo sinal “<” entenda-se que a nota correspondente a esse algarismo será elevada em um semitom, enquanto que o sinal “>” indica que a nota correspondente ao algarismo será abaixada em meio tom.

Modo Maior

The diagram for Major Mode shows three main chords: S (Soprano), T (Tenor), and D (Bass).
 - Chord S is represented by a treble clef staff with notes C4, E4, G4. Below it are functional equivalents: C: IV (F), Sp (Dm), and S ou Tp (Am).
 - Chord T is represented by a treble clef staff with notes C4, F4, A4. Below it are functional equivalents: C: I (C), Tp ou Dp (Em), and D (Bm).
 - Chord D is represented by a treble clef staff with notes C4, G4, B4. Below it are functional equivalents: C: V (G), Dp (F#m), and Dm (Bm).
 At the bottom, the relative and anti-relative chords are listed: Dm (IIIm), Am (VIIm), Em (IIIIm), and Bm (VIIIm).

Modo Menor

The diagram for Minor Mode shows three main chords: °S (Soprano), °T (Tenor), and °D (Bass).
 - Chord °S is represented by a treble clef staff with notes B3, D4, F4. Below it are functional equivalents: Cm: IVm (Fm), S (Dm), and °Sp ou °F (Ab).
 - Chord °T is represented by a treble clef staff with notes B3, E4, G4. Below it are functional equivalents: Cm: Im (Cm), °Tp ou °D (Eb), and °Dp (Bb).
 - Chord °D is represented by a treble clef staff with notes B3, D4, F4. Below it are functional equivalents: Cm: “VIm” (Gm), °Dp (Bb), and °Dm (Bb).
 At the bottom, the relative and anti-relative chords are listed: Dm (bIIIm), Am (bVI), Em (bIII), and Bm (bVII).

Fig. 3.2 – Funções principais e seus representantes relativos (“Parallelklänge”) e anti-relativos (“Leittomwechselklänge”), na notação funcional de Riemann, a partir de Bernstein (2006: 798)

E mais, conforme se vê na Fig. 3.2, os sinais “>” ou “<” superpostos a uma letra (T, D ou S) indicam “*Leittonwechselklänge*” que, literalmente é um termo que implica “trocar a fundamental pela sensível” (p. ex., si-mi-sol em lugar de dó-mi-sol). Como boa parte da literatura da harmonia funcional pode ser acessada em língua inglesa, vale acrescentar que Shirlaw (1917: 400) traduziu “*Leittonwechselklänge*” como “*leading-tone-change-klänge*”, enquanto que, em Bernstein (2006: 798), o termo aparece como “*Leading-tone change chords*” e está acompanhado do seguinte esclarecimento: “a fundamental de um acorde maior é substituída por sua sensível”. O sinal “>” superposto a uma letra (T, D ou S) indica um acorde maior encontrado uma terça maior abaixo de um acorde menor. Enquanto que, o sinal “<” superposto a uma letra (T, D ou S) indica um acorde menor encontrado uma terça maior acima de um acorde maior. Se a barra lateral “/” for sobreposta a uma das letras (T, D ou S), isso indica que a fundamental da tríade foi omitida. Nos comentários e figuras a seguir, as cifras de Riemann aparecem na parte superior das figuras, enquanto que, abaixo dos pentagramas, outras cifras são colocadas para favorecer comparações.

Modulações a partir de tonalidades maiores

No *Harmonia simplificada...* as tarefas 301 e 302 descrevem, respectivamente, 23 processos modulatórios de afastamento do tom principal e 23 processos de retorno ao tom principal.⁶⁵ São, portanto, enunciados complementares que serão comentados aqui de maneira combinada: 301a com 302a; 301b com 302b, e assim sucessivamente.

Todos os enunciados apresentados no item 301 indicam apenas um acorde que estabelece uma conexão modulatória entre a tonalidade principal e o tom a ser alcançado. Por sua vez, os enunciados de retorno ao tom principal, apresentados no item 302, indicam um ou mais acordes que cumprem essa função de conexão. Embora Riemann não faça uso do termo, informalmente, podemos chamar esses acordes responsáveis pelas conexões harmônicas de acordes pivôs, i.e., acordes em comum, mas que desempenham diferentes funções nas tonalidades envolvidas nesses trajetos modulatórios. Ao comentar o papel desses acordes de ligação, o professor austríaco Hermann Grabner (1886-1969) – que estudou com Max Reger que, por sua vez, foi aluno de Riemann – destaca o aspecto da “reinterpretação” funcional:

A maioria das vezes, a modulação se produz através de uma *reinterpretação* tonal. Por reinterpretação se entende a transição operada por mediação de um acorde comum às duas tonalidades, que serve de ponto de apoio para a modulação ao mudar o significado funcional que possuía na tonalidade anterior por um novo significado na tonalidade de destino (GRABNER, 2001: 121).

Prescritas por Riemann nessas tarefas, essas poucas cifras, ou essas harmonias pivôs, desafiam o estudante a realização independente de exercícios de 16 compassos, subdivididos em dois períodos de oito

⁶⁵ As versões dessas tarefas, publicadas em alemão, inglês e russo, podem ser consultadas na seção de anexos.

compassos. No primeiro período, abandona-se o tom principal em favor de uma tonalidade relacionada. E no segundo, abandona-se a tonalidade relacionada em direção ao tom principal. Vale notar que, nestas páginas do livro, ainda que preocupado com a simplificação pedagógica, Riemann não abre mão de considerações acerca do “valor morfológico da harmonia” (RIEMANN, 1943: 87). O autor propõe que as tarefas sejam realizadas em tonalidades diversas, mas, para efeito dos comentários que seguem, as primeiras 12 tarefas serão apresentadas em Dó maior, e as 11 tarefas seguintes serão apresentados em Lá menor.

a. Tarefa 301a (modulação de Dó maior para Sol maior) e 302a (de Sol maior para Dó maior)

Na primeira etapa dessa tarefa, Riemann propõe uma modulação em direção à dominante (*Oberdominante*) através da harmonia pivô $T^6 = S^6$. Pensando na tonalidade de Dó maior (Fig. 3.3), o acorde de Tônica com 6 (C6), o I grau da tonalidade, é equivalente ao IV grau, subdominante, da tonalidade de Sol maior, a “dominante superior”. Ao receber uma atribuição funcional diferente, o mesmo acorde serve de eixo modulatório, amenizando a transição entre as duas tonalidades.

Enunciado 301a:
modulação para a área tonal da
“dominante superior” (*Oberdominante*)

Enunciado 302a:
retorno ao tom principal

Funções e acordes pivôs enunciadados por Riemann:

$T^6 = S^6$

$T^{\flat 7} = D$

	Tom Principal	C:	I I ⁶	V ⁷ I
	Área tonal a ser alcançada	G:	IV ⁶ I	(V ⁷ /IV)

Fig. 3.3 – Esboço de uma modulação para a área tonal da dominante (C:→G:) através do pivô $I^6 = IV^6$, e retorno ao tom principal (G:→C:) através do pivô $(V^7/IV) = V^7$

Sendo assim, com esse pivô $T^6 = S^6$, Riemann propõem que o estudante coloque em prática a noção de “subdominante com com sexta acrescentada”, parte de uma matéria que engloba a noção de “dissonâncias características”:

Devemos admitir estas dissonâncias como complementos naturais ao tratar de dar caráter ao acorde de dominante ou subdominante, e estes sons são chamados *dissonâncias características*. [...] Estas dissonâncias características desempenham um papel muito importante para distinguir as funções [...] não apenas é possível que apareçam simultaneamente com a harmonia sem necessidade de preparação, mas também é possível, em uma melodia sem acompanhamento, interpretá-las como representantes da harmonia, da qual são um complemento característico (porém dissonante). Estas são: 1) a *sexta maior* na subdominante, 2) a *sétima menor* na dominante (RIEMANN, 1952: 77-78).

Estas dissonâncias, chamadas características, determinam também, e sem mais, uma troca das funções harmônicas (modulação), sempre que se mostrem em contradição com a tonalidade estabelecida (RIEMANN, 1914: 155).

Na segunda etapa, conforme mostra a Fig. 3.3, para retornar à tonalidade principal, o enunciado 302a sugere que o acorde I (G) se transforme em dominante secundária do IV grau (C) que, por sua vez, já é o I grau da tonalidade principal. Note-se que, também na cifra, Riemann utiliza o símbolo bequadro à esquerda do número 7 para deixar claro que a nota fá# voltou a ser natural.

b. Tarefa 301b (Dó maior para Sol maior) e 302b (Sol maior para Dó maior). 2º enunciado

No enunciado 301b, o caminho modulatório para a região da dominante se dá através da transformação do acorde de IV grau (F), a subdominante da tonalidade principal, que com a sexta acrescentada (nota ré natural) e a elevação da fundamental (fá natural para fá#) assume função de dominante da dominante.

	<p><i>Enunciado 301b:</i> modulação para a área tonal da dominante (<i>Oberdominante</i>)</p>	<p><i>Enunciado 302b:</i> retorno ao tom principal</p>
<p>Funções e acordes pivôs enunciados por Riemann:</p>	$S_{1<}^6 = D^7$	$D_{3>}^7 = S^6$
<p>Tom Principal C:</p>	<p>I (V/V)</p>	<p>IV⁶ I</p>
<p>Área tonal a ser alcançada G:</p>	<p>V7 I “Vm7”</p>	

Fig. 3.4 – Esboço de uma modulação para a área tonal da dominante (C:→G:) através do pivô (V/V) = V, e retorno ao tom principal (G:→C:) através do pivô “Vm7” = IV⁶

Na cifra de Riemann, a alteração ascendente sobre a fundamental do IV grau está indicada pelo sinal “1<”. Em 302b, no caminho de volta ao tom principal, a dominante de Sol maior é transformada pelo rebaixamento de sua terça, isso provoca um instável “Vm”, um acorde de Dm⁷ que, em Dó maior, equipara-se ao F⁶. Tanto Dm⁷ (II^m) quanto F⁶ (IV) possuem clara função subdominante em Dó maior e assim, a tonalidade principal se recompõem. O sinal “3>” indica que a nota fá#, terça do V grau de Sol maior, volta a ser fá natural, a 4ª nota do diatonismo principal.

c. Tarefa 301c (Dó maior para Sol maior) e 302c (Sol maior para Dó maior). 3º enunciado

No enunciado 301c, a tônica com a terça abaixada em meio tom (3>), formando um “Im”, se equipara à subdominante menor da dominante (Sol maior). O sinal “o” colocado ao lado esquerdo da

Subdominante (°S) informa que este IV grau tem origem no campo harmônico da homônima menor, ou seja, trata-se da subdominante de Sol menor (IVm). Para o retorno a Dó maior (302c), a subdominante paralela (°e, ou Am), II grau menor de Sol maior, equivale à tônica paralela de Dó maior.

Enunciado 301c: modulação para a área tonal da dominante (Oberdominante) Enunciado 302c: retorno ao tom principal

Funções e acordes pivôs enunciadados por Riemann:

$T^{3>} = \text{°S}$ $S_p = T_p$ °S D_4^6

Tom Principal C: I Im VIm IVm V⁶ V I

Área tonal a ser alcançada G: IVm I IIm

Fig. 3.5 – Esboço de uma modulação para a área tonal da dominante (C:→G:) através do pivô Im = IVm, e retorno ao tom principal (G:→C:) através do pivô IIm = VIm

Convém mencionar dificuldades causadas por falhas nas edições do *Harmonia simplificada*.⁶⁶ Na versão em inglês (RIEMANN, 1952: 181), no exercício 302c, o sinal da dominante está indicado com uma quarta grafada atipicamente como algarismo subscrito: “D₄”. Convencionalmente, o número 4 posiciona-se em subscrito somente quando é inserido juntamente com o 6, resultando o acorde “sexta e quarta”, uma harmonia frequente nas tarefas de Riemann. No exercício 302c, da versão em alemão (RIEMANN, 1893: 198), não há nenhuma indicação numérica após o símbolo funcional. Entretanto entre a letra D e a pontuação final, há um espaçamento demasiadamente distante, sugerindo que os algarismos 6 e 4 deveriam estar ali. Assim, considerando também a condução das vozes, essa foi a solução adota na Fig. 3.5.

d. Tarefa 301d (Dó maior para Lá menor) e 302d (Lá menor para Dó maior)

A partir deste item, as próximas três tarefas propõem modulações para a área tonal da relativa menor. Na tarefa 301d, a subdominante paralela de Dó maior (Dm) equivale à subdominante de Lá menor. No retorno à tonalidade inicial (302d), a subdominante de Lá menor aparece com o numeral romano “VI” à direita (S^{VI}). De acordo com a grafia de Riemann, isso significa que um intervalo de sexta descendente deverá ser acrescentado a partir da nota lá, considerada a fundamental do acorde de Dm (°a). Temos então a téttrade lá-fá-ré-dó, um acorde que podemos interpretar como “Dm⁷”, que tem clara função de subdominante em Dó maior.

⁶⁶ Note-se que o própria Riemann chamou atenção para algumas dessas falhas de impressão, cf. Riemann (1943: 108).

Enunciado 301d:
modulação para a área tonal
da relativa menor (*Paralleltonart*)

Enunciado 302d:
retorno ao tom principal

Funções e acordes pivôs
enunciados por Riemann:

$S_p = OS$ $S^{VI} = S^6$

Tom Principal C: I IIIm | IV⁶ I

Área tonal a ser alcançada Am: IVm Im IVm⁷

Fig. 3.6 – Esboço de uma modulação para a área tonal da relativa menor (C:→Am:) através do pivô IIIm = IVm, e retorno ao tom principal (Am:→C:) através do pivô IVm⁷ = IV⁶

e. Tarefa 301e (Dó maior para Lá menor) e 302e (Lá menor para Dó maior). 2º enunciado

No enunciado 301e, a subdominante paralela de Dó maior, Dm (°a), ganha uma elevação de meio tom em sua terça (III<). Torna-se, assim, um acorde de Ré maior, que como acorde pivô, equivale a uma subdominante maior da tonalidade de Lá menor. Em Lá menor, a presença do acorde de Ré maior, funcionalizado como IV grau, resulta da alteração do grau $\hat{6}$ decorrente do emprego da escala menor melódica. Assim, lembrando que, como “trajeto obrigatório”, o “fá# tem que ir ao sol#, por somente ter-se introduzido como consequência deste” (SCHOENBERG, 2001: 158), a esse acorde de IV (Ré maior) se seguirá um acorde de V (Mi maior), o que configura uma cadência completa para Lá menor. No retorno para a tonalidade principal (Dó maior), conforme o enunciado 302e, a tônica menor, Am (°e), acrescida da sétima descendente (VII), a partir da nota mi, forma a téttrade mi-dó-lá-fá#. Essa harmonia mostra equivalência com a dominante da dominante do tom principal (Dó maior), ou seja, um acorde de Ré maior com sétima e nona que, conforme mostra a Fig. 3.7, está indicado sem a nota fundamental em função do traçado grafado verticalmente sobre a letra D.

Enunciado 301e:
modulação para a área tonal
da relativa menor (*Paralleltonart*)

Enunciado 302e:
retorno ao tom principal

Funções e acordes pivôs
enunciados por Riemann:

$S_p III< = S III<$ $T^{VII} = D^{9b}$

Tom Principal C: I (V/V) | (V7/V) I

Área tonal a ser alcançada Am: IV Im Im⁶

Fig. 3.7 – Esboço de uma modulação para a área tonal da relativa menor (C:→Am:) através do pivô (V/V) = IV, e retorno ao tom principal (Am:→C:) através do pivô Im⁶ = (V⁷/V).

f. Tarefa 301f (Dó maior para Lá menor) e 302f (Lá menor para Dó maior). 3º enunciado

Como terceira e última tarefa modulatória para a relativa menor, o enunciado 301f apresenta como pivô o V grau de Dó maior, o acorde de G, que na tonalidade de Lá menor equivale a uma dominante paralela ($^{\circ}Dp$), i.e., a relativa maior de Mi menor. No retorno para Dó maior, conforme o enunciado 302f, o acorde de IVm de Lá menor, Dm ($^{\circ}a$), com a sua fundamental (a nota lá) abaixada ($I>$), forma a tríade $láb-fá-ré$. Tal tríade equivale a uma subdominante menor, o IVm^6 sem fundamental, ou seja, um Fm^6 sem a nota dó, na tonalidade de Dó maior.

Enunciado 301f:
modulação para a área tonal da relativa menor (*Paralleltonart*)

Enunciado 302f:
retorno ao tom principal

Funções e acordes pivôs enunciados por Riemann:

$D = ^{\circ}Dp$

$S^{I>} = \mathcal{S}^{VII}$

Tom Principal C:

I V

II° I

Área tonal a ser alcançada Am:

$\flat VII$ Im “ $IVm^{\flat 5}$ ”

Fig. 3.8 – Esboço de uma modulação para a área tonal da relativa menor (C:→Am:) através do pivô V = $\flat VII$, e retorno ao tom principal (Am:→C:) através do pivô $IVm^{\flat 5} = IIm^{\flat 5}$

g. Tarefa 301g (Dó maior para Mi menor) e 302g (Mi menor para Dó maior)

A partir do enunciado 301g, as próximas três tarefas propõem modulações para a chamada “*Leittonwechselklänge*”, a anti-relativa da tonalidade principal, ou ainda a relativa da dominante, ou seja: saímos de Dó maior tendo como meta a área tonal de Mi menor. No primeiro caso, enunciado 301g, como acorde pivô, a tônica paralela de Dó maior (Am) é apresentada como equivalente à subdominante de Mi menor. E no retorno à tonalidade inicial, enunciado 302g, a tônica menor ($^{\circ}b$) com sua fundamental Si abaixada em meio tom ($I>$), faz papel de dominante do acorde de Ré menor, sendo este, a subdominante paralela, ou $IIIm$, em Dó maior.

Possivelmente, há aqui um outro erro de impressão. A Fig. 3.10, mostra o mesmo enunciado 302g de acordo com as edições consultadas (RIEMANN, 1898: 197-198; 1952: 180-181). Nota-se aqui (302g da Fig. 3.10), a indicação “ $V<$ ”, ou seja, a elevação da nota mi, quinta da tônica (mi menor). Considerando que a nota fundamental também está abaixada ($I>$), tal cifra configura um acorde com as notas $si\flat$ -sol- $mi\sharp$, de ilógica conformação e que conflita com a semelhança morfológica entre os acordes de transição de uma tonalidade para outra. E essa semelhança, expressa pela coincidência sonora das notas em comum, é algo central na lógica modulatória de Riemann. Por isso, na Fig. 3.9 o sinal “ $V<$ ” foi omitido.

Enunciado 301g:
modulação para a área tonal da relativa
da dominante (*Paralletonart der Dominante*)

Enunciado 302g:
retorno ao tom principal

Funções e acordes pivôs
enunciados por Riemann:

$T_p = \text{°}S$ $T^{I>} = (\text{D}^{9>}) S_p$

Tom Principal C: I VIm | (VII°/IIIm) I

Área tonal a ser alcançada Em: IVm Im "Im^{b5}"

Fig. 3.9 – Esboço de uma modulação para a área tonal da relativa da dominante (C:→Em:) através do pivô VIm = IVm, e retorno ao tom principal (Em:→C:) através do pivô "Im^{b5}" = (VII°/IIIm)

Enunciado 302g:
retorno ao tom principal

Função e acorde pivô
enunciado por Riemann:

$T_{V<}^{I>} = (\text{D}^{9>}) S_p$

Tom Principal C: ? I

Área tonal a ser alcançada Em: Im ?

Fig. 3.10 – Hipótese de um erro de edição no enunciado 302g de Riemann (1898: 197-198; 1952: 180-181)

h. Tarefa 301h (Dó maior para Mi menor) e 302h (Mi menor para Dó maior), 2º enunciado

Enunciado 301h:
modulação para a área tonal relativa
da dominante (*Paralle der Dominante*)

Enunciado 302h:
retorno ao tom principal

Funções e acordes pivôs
enunciados por Riemann:

$S = \text{S}$ $\text{°}T \text{S} = D_p S$

Tom Principal C: I IV | IIIIm IV I

Área tonal a ser alcançada Em: bII_{Np} Im Im bII_{Np}

Fig. 3.11 – Esboço de uma modulação para a área tonal da relativa da dominante (C:→Em:) através do pivô IV = bII, e retorno ao tom principal (Em:→C:) através dos pivôs Im - bII = IIIIm - IV

O caminho modulatório, indicado no enunciado 301h (Fig. 3.11), dá-se através da subdominante de Dó maior, o acorde de Fá maior que, como acorde pivô, equivale ao \flat II, o acorde napolitano de Mi menor. Para retorno à tonalidade inicial, em 302h, os acordes de Mi menor e Fá maior, respectivamente I e \flat II em Mi menor, são também acordes do campo diatônico de Dó maior, respectivamente III_m (dominante paralela ou tônica anti-relativa) e IV (subdominante).

Na versão em inglês (RIEMANN, 1952: 180), a cifra utilizada nos exercícios para indicar o acorde napolitano foi “S”, diferentemente do “ \circ S^{2>}”, que aparece na versão em alemão (RIEMANN, 1893: 197). Conforme o anteriormente mencionado, no *Composição musical* (RIEMANN, 1943: 108), comenta que, nas duas primeiras edições em alemão do *Harmonia simplificada...*, foram impressas incorretamente as cifras “ \circ T^{2>}” em lugar de “ \circ T”⁶⁷, e “ \circ T^{II<}” em lugar de “ \circ T”. Com base no exposto, e deduzindo que o mesmo acontece com a cifra S, na Fig. 3.11, foi mantida a cifra encontrada na versão em inglês.

Esse enunciado (Fig. 3.11) permite um breve aparte. Renovando um recurso conhecido desde o século XVII,⁶⁷ os artistas românticos souberam dar um novo uso para o acorde napolitano, transformando-o em um versátil acorde pivô para as mais diversas modulações. Essa versatilidade modulatória foi notada também no campo da teoria. Na já mencionada centena de modulações elaboradas por Max Reger (1978, 2007), o acorde napolitano é tratado como um acorde pivô de grande destaque: “o primeiro e mais característico dos meios modulatórios usados por Reger é a sexta napolitana, que aparece em 64 dos 100 exemplos (em 13 deles duas vezes, e em um deles três vezes)” (BARCE, 1978: 7). Schoenberg também chamou atenção para a versatilidade modulatória do acorde napolitano, conforme se nota no seguinte comentário:

Quero tentar dizer algo mais sobre assunto, de forma a expor o que realmente tem importância. Se a tonalidade deve flutuar, terá, em algum ponto, de estar firme. Porém, não tão firme que não possa movimentar-se com soltura. Para isto são adequadas duas tonalidades que possuam alguns acordes em comum; por exemplo, a sexta napolitana [...]. Numa semelhante relação se encontram Dó-Maior e Réb-Maior, ou Lá-menor e Sib-Maior. [...] Tentei, repetidamente, fabricar exemplos com este objetivo, mas não consigo realizá-los assim, “a seco”. Creio que para o aluno será mais fácil. E, ainda que não, pelo menos ele não terá que dá-los como modelo (SCHOENBERG, 2001: 528).

Riemann parece atender, já em 1893, o proposto por Schoenberg anos depois. Assim, além dos enunciados 301h e 302h, e de outros enunciados comentados adiante, Riemann (1952: 181 - 182) fabrica um exemplo, reproduzido aqui na Fig. 3.12, resolvendo essa tarefa. Nesta resolução, Riemann subdivide o *Scherzando* em Mi maior em dois períodos de oito compassos. No primeiro período, modula para Sol# menor empregando como pivô o acorde de Lá maior (comp. 6 da Fig. 3.12), IV grau da tonalidade de origem (Mi maior) que se converte em acorde napolitano da região tonal a ser alcançada (Sol# menor). No segundo período, no percurso de volta, de Sol# menor para Mi maior, o mesmo pivô é empregado. Assim, no comp. 13 (Fig. 3.12), o acorde de Lá maior é convertido de \flat II de Sol# menor para IV de Mi maior. Na Fig. 3.12, as cifras abaixo do pentagrama não constam no texto original e, nos compassos 9 e 10, foram acrescentados sustenidos para a nota lá que também não constam nas edições consultadas (RIEMANN, 1893: 199-200; 1952: 181-182).

⁶⁷ Sobre a trajetória do acorde napolitano, cf. Freitas (2014).

Scherzando

Tom principal E: I I⁶ I I⁶ IV I⁶ III^{m6} VI^m VI^{m2} II^{m6} (V⁶/II^m) II^m V III^{m6}

Área tonal a ser alcançada G[#]m:

Harmonias pivô propostas por Riemann:

5

E: VI^m V⁶ I V⁶ I I⁶ IV

G[#]m: bII^{NP} bII⁶ V⁶ V Im

9

E: Im V⁶ Im V Im⁶ V IV^{m6} V IV^{m6} V V⁶ Im Im⁶ V Im⁶

13

E: IV II^m V V⁶ I V⁶ IV II^m V I

G[#]m: IV^m bII^{NP}

Fig. 3.12 – Resolução de uma modulação para a área tonal da relativa da dominante (E:→G[#]m:) através do pivô IV = bII, e retorno ao tom principal (G[#]m:→E:) através dos pivôs bII = IV

i. Tarefa 301i (Dó maior para Mi menor) e 302i (Mi menor para Dó maior), 3º enunciado

No último enunciado com modulação para a relativa da dominante, a proposta 301i, o acorde de subdominante paralela de Dó maior, Ré menor (°a), com a elevação da quinta descendente (V<), se transforma em um acorde de sexta aumentada italiana (Fig. 3.13).⁶⁸ Para o retorno a Dó maior (302i), o acorde de dominante de Mi menor, acrescido da nona menor e com sua fundamental omitida, forma um acorde diminuto (F#°). Em Dó maior, esse diminuto se relaciona com a subdominante, um Fá maior com sexta e fundamental elevadas em meio tom (6<, 1<). Contando com a enarmonia entre ré# e mi♭, o F#° assume função de preparação para a dominante.

Enunciado 301i:
modulação para a área tonal da relativa da dominante (*Paralleltonart der Dominante*)

Enunciado 302i:
retorno ao tom principal

Funções e acordes pivôs enunciados por Riemann:

$S_p^{V<} = D_{5>}^7$

$D^{9>} = S_{1<}^{6<}$

	C:	I	(V _{b5} ⁷ /IIIIm)		(VII°/V)	I	
Área tonal a ser alcançada	Em:	#6 it	Im	V7			

Fig. 3.13 – Esboço de uma modulação para a área tonal da relativa da dominante (C:→Em:) através do pivô (#6 it/IIIIm) = #6 it/Im, e retorno ao tom principal (Em:→C:) através do pivô V7 = (VII°/V)

j. Tarefa 301k (Dó maior para Fá maior) e 302k (Fá maior para Dó maior)

Enunciado 301k:
modulação para a área tonal da subdominante (*Unterdominante*)

Enunciado 302k:
retorno ao tom principal

Funções e acordes pivôs enunciados por Riemann:

$S = S$

$T^{1<} = D^7$

	C:	I	bVII		(V7/V)	I	
Área tonal a ser alcançada	F:	IV	I	(V7/IIIm)			

Fig. 3.14 – Esboço de uma modulação para a área tonal da subdominante (C:→F:) através do pivô bVII = IV, e retorno ao tom principal (F:→C:) através do pivô (V7/IIIm) = (V7/V)⁶⁹

⁶⁸ Na versão em inglês (RIEMANN, 1952: 180), há uma falha na disposição dos sinais, pois o símbolo de igualdade “=” está posicionado erroneamente, entre o símbolo funcional “D” e os numerais arábicos (7 e 5>). Optou-se nesse caso, pela versão em alemão (RIEMANN, 1893: 197).

⁶⁹ Em Riemann (1952: 180-181; 1893: 197-198), nos enunciados 301 e 302, salta-se a letra j.

A partir daqui (Fig. 3.14), a área indicada para modulação é a região da subdominante. No enunciado 301k (Fig. 3.14), a modulação se dá através do acorde de Si_b maior, que na tonalidade de Dó maior é interpretado por Riemann como a “subdominante da subdominante”. Para o retorno a Dó maior (302k), o acorde de Fá maior com a fundamental elevada (I[<]), é interpretado como dominante da dominante, sem a fundamental, em Dó maior.⁷⁰

k. Tarefa 3011 (Dó maior para Fá maior) e 3021 (Fá maior para Dó maior). 2º enunciado

Na tarefa 3011 (Fig. 3.15), a dominante com a terça abaixada em meio tom (3[>]) equivale a um acorde de Sol menor. Como acorde pivô, esse Sol menor possui também função de subdominante paralela, o II_m de Fá maior. No retorno para o tom principal, Dó maior (3021), a dominante de Fá maior com elevação de meio tom da fundamental (1[<]), é reinterpretada como a dominante da subdominante paralela, ou seja, a dominante do II_m de Dó maior.

Enunciado 3011:
modulação para a área tonal da subdominante (*Unterdominante*)

Enunciado 3021:
retorno ao tom principal

Funções e acordes pivôs enunciados por Riemann:

	$D^{3>} = Sp$		$D^{1<} = (D) Sp$		
Tom Principal	C:	I	"Vm"	(VII°/II _m)	I
Área tonal a ser alcançada	F:	II _m	I	VII°	

Fig. 3.15 – Esboço de uma modulação para a área tonal da subdominante (C:→F:) através do pivô "Vm" = II_m, e retorno ao tom principal (F:→C:) através do pivô VII° = (VII°/II_m)

Aceitando a tarefa proposta por Riemann, a Fig. 3.16 traz uma resolução do exercício enunciado nos itens 3011 e 3021, na tonalidade de Si_b maior. Após a confirmação do tom principal, ao final do primeiro período de oito compassos, observa-se a modulação para a área tonal da subdominante (Mi_b maior) através do acorde pivô que, neste caso, é o Fá menor (comp. 8). O segundo período (a partir do comp. 9) começa na região de Mi_b maior e, no caminho modulatório que reconduz ao tom principal, o acorde pivô é o B°, preparação que anuncia o acorde de Dó menor (C_m) que, enquanto acorde diatônico, corresponde ao II_m de Si_b maior.

⁷⁰ Em outras práticas teóricas, o acorde de Si_b maior na tonalidade de Dó maior recebe interpretações diversas. Para uma visão de outras interpretações funcionais, ver Freitas (2010: 87-101).

Andante

Tom principal B \flat : V⁸⁻⁷ I V I IV⁷ V (VII $^\circ$ /VIIm) VIIm Eb \flat F \sharp Gm Eb \flat F \sharp F V⁴ V⁸⁻⁷

Área tonal a ser alcançada Eb:

Funções e acordes pivôs enunciados por Riemann:

B \flat : I V I (V $\frac{6}{2}$ /IV) IV⁶ IV I⁶ (VII $^\circ$ /V) "Vm"
 Eb: IIm V⁶ V⁸⁻⁷ I

B \flat : V I V I IV⁷ V (VII $^\circ$ /VIIm) VIIm V⁶⁻⁵ V⁴ V⁸⁻⁷
 Eb: V I V I IV⁷ V (VII $^\circ$ /VIIm) VIIm V⁶⁻⁵ V⁴ V⁸⁻⁷

B \flat : Eb/G Bb/F E $^\circ$ C/E F F7 Bb B $^\circ$ Cm Bb/F F7 Bb
 Eb: I⁶ V⁴ (VII $^\circ$ /IIm) (V $\frac{6}{2}$ /IIm) (V $\frac{7}{2}$ /V) V VII $^\circ$

Fig. 3.16 – Realização dos enunciados 3011 e 3021

Tarefa 301m (Dó maior para Fá maior) e 302m (Fá maior para Dó maior). 3º enunciado

No enunciado 301m, a dominante de Dó maior, o acorde de Sol maior, com sétima, e com quinta e terça abaixadas em meio tom ($5>, 3>$), equivale, em Fá maior, ao IVm^6 , sendo então, na terminologia de Riemann, indicado como um acorde de Si \flat menor ($^{\circ}f$) com sétima (VII) descendente. No retorno a Dó maior (302m), o acorde de Fá menor, equivale ao IV grau menor da tonalidade principal.

Enunciado 301m:
modulação para a área tonal da subdominante (*Unterdominante*)

Enunciado 302m:
retorno ao tom principal

Funções e acordes pivôs enunciadados por Riemann:

$D_{5>}^7 = S^{VII}$
 $3>$

$T^{3>} = ^{\circ}S$

	♩	♩	♩	♩	♩	
Tom Principal	C:	I (II [°] /IV)		IVm I
Área tonal a ser alcançada	F:		IVm ⁶ I	"Im"

Fig. 3.17 – Esboço de uma modulação para a área tonal da subdominante (C:→F:) através do pivô (II^{m5}/IV) = IVm⁶, e retorno ao tom principal (F:→C:) através do pivô “Im” = IVm

Modulações a partir de tonalidades menores

Tratando de modulações que partem de uma tonalidade menor, nos 11 casos comentados a seguir, adota-se a tonalidade de Lá menor como o tom principal. Os primeiros três casos mostram trânsitos modulatórios entre o tom principal e a área tonal da relativa maior (Dó maior). Depois, três casos que mostram modulações para a área tonal da dominante (Mi menor) e mais três casos com modulações para a subdominante (Ré menor). Por fim, serão comentados dois casos de modulação para a tonalidade paralela da subdominante (Fá maior).

a. Tarefa 301a (modulação de Lá menor para Dó maior) e 302a (de Dó maior para Lá menor)

Na tarefa 301a (Fig. 3.18), ao acorde de Ré menor ($^{\circ}la$), IV grau menor de Lá menor, acrescenta-se a sexta descendente (S^{VI}). Tal acorde pode ser reinterpretado, em Dó maior, como a subdominante, Fá maior, com sua respectiva dissonância característica: a sexta acrescentada. No regresso para o tom principal, Lá menor (302a), o acorde de Dó maior com a fundamental elevada ($I^{1<}$), assume função de dominante da subdominante menor, ou seja: uma tríade diminuta de dó \sharp que, no tom principal, prepara o acorde de Ré menor.

Enunciado 301a: modulação para a área tonal da relativa maior (*Parallele*) *Enunciado 302a:* retorno ao tom principal

Funções e acordes pivôs enunciados por Riemann:

$S^{VI} = S^6$ $T^{1<} = (D^7) \circ S$

Am Dm7 C F#o Am

Tom Principal Am: Im IVm7 | (VII°/IVm) Im

Área tonal a ser alcançada C: IV6 I (VII°/IIIm)

Fig. 3.18 – Esboço de uma modulação para a área tonal da relativa maior (Am:→C:) através do pivô $IVm^7 = IV^6$, e retorno ao tom principal (C:→Am:) através do pivô $(VII^\circ/IIIm) = (VII^\circ/IVm)$

b. Tarefa 301b (Lá menor para Dó maior) e 302b (Dó maior para Lá menor). 2º enunciado

Na tarefa 301b, a subdominante menor de Lá menor (em princípio o acorde de Dm), com a elevação da sua terça em meio tom ($S^{III<}$), é interpretada, na modulação, como dominante da dominante de Dó maior. Para retornar à Lá menor (302b), a subdominante de Dó maior, Fá maior, com a fundamental e a sexta elevadas ($1< e 6<$), se comporta, já na tonalidade principal, como dominante da dominante (B7) sem a fundamental e com a nona menor acrescentada, ou seja, o acorde de Fá# diminuto que prepara o acorde de Mi maior.

Enunciado 301b: modulação para a área tonal da relativa maior (*Parallele*) *Enunciado 302b:* retorno ao tom principal

Funções e acordes pivôs enunciados por Riemann:

$S^{III<} = D$ $S_{6<}^{1<} = (D^9)$

Am D C F#o Am

Tom Principal Am: Im IV | (VII°/V) Im

Área tonal a ser alcançada C: (V/V) I (VII°/IIIIm)

Fig. 3.19 – Esboço de uma modulação para a área tonal da relativa maior (Am:→C:) através do pivô $IV = (V/V)$, e retorno ao tom principal (C:→Am:) através do pivô $(VII^\circ/IIIIm) = (VII^\circ/V)$

c. Tarefa 301c (Lá menor para Dó maior) e 302c (Dó maior para Lá menor). 3º enunciado

Na última tarefa com destino a Dó maior, o enunciado 301c (Fig. 3.20) indica como pivô a tônica menor (°e) com o acréscimo da sétima descendente. Afastando-se do tom principal, o acorde de lá menor

com sexta se comporta, em direção à Dó maior, como dominante da dominante sem a fundamental com nona maior acrescentada. Na cifragem, observa-se que: o bequadro relacionado ao numeral romano (VII♯) indica que a nota fá deverá ser elevada em meio tom. Assim se efetiva o raciocínio baseado na série harmônica inferior: a partir da nota mi, fundamental do acorde de Lá menor (°e), em sentido descendente, sem alteração, a sétima é a nota fá natural. A presença do bequadro (VII♯) indica uma elevação de meio tom, transformando-o em fá#. Para retornar à Lá menor (302c) o caminho modulatório é exatamente o inverso ao proposto no 301c.

Enunciado 301c:
modulação para a área tonal da relativa maior (*Parallele*)

Enunciado 302c:
retorno ao tom principal

Funções e acordes pivôs enunciados por Riemann:

$$T^{VII\sharp} = \text{II}^{9\sharp} \qquad \text{II}^{9\sharp} = T^{VII\sharp}$$

Tom Principal Am: Im Im⁶ | Im⁶ Im

Área tonal a ser alcançada C: (VII^o/V) I (VII^o/V)

Fig. 3.20 – Esboço de uma modulação para a área tonal da relativa maior (Am:→C:) através do pivô Im⁶ = (VIIIm7^{b5}/V), e retorno ao tom principal (C:→Am:) através do pivô (VIIIm7^{b5}/V) = Im⁶

d. Tarefa 301d (Lá menor para Mi menor) e 302d (Mi menor para Lá menor)

Começando as tarefas de modulações com destino à dominante, Mi menor (°b), o enunciado 301d (Fig. 3.21) apresenta o acorde de Lá menor com sétima descendente, elevada em meio tom (VII♯), como acorde pivô. Tal harmonia corresponde ao IV grau com sexta acrescentada da área tonal de Mi menor. No enunciado 302d, o regresso se dá através do acorde de tônica de Mi menor que, com a terça elevada em meio tom (III<), transforma-se em dominante do tom principal.

Enunciado 301d:
modulação para a área tonal da dominante (*Molloberdominante*)

Enunciado 302d:
retorno ao tom principal

Funções e acordes pivôs enunciados por Riemann:

$$T^{VII\sharp} = S^{VII} \qquad T^{III<} = D$$

Tom Principal Am: Im Im⁶ | V Im

Área tonal a ser alcançada Em: IVm⁶ Im I

Fig. 3.21 – Esboço de uma modulação para a área tonal da dominante (Am:→Em:) através do pivô Im⁶ = IVm⁶, e retorno ao tom principal (Em:→Am:) através do pivô I = V

e. Tarefa 301e (Lá menor para Mi menor) e 302e (Mi menor para Lá menor). 2º enunciado

Na tarefa 301e (Fig. 3.22), a subdominante de Lá menor, Dm (°la), recebe uma sétima descendente (VII), e tanto sua quinta quanto sua terça são elevadas em meio tom (V<, III<). Forma-se assim uma téttrade (si – ré# - fá# - lá) que é reinterpretada como a dominante de Mi menor. Para retornar ao tom principal (302e), o acorde de Mi menor (°si), com fundamental abaixada em meio tom (T^{1>}), será equivalente ao IV grau menor, sem a fundamental, da subdominante menor de Lá menor. Ou seja: o acorde de Sol menor (°re) com sexta acrescentada desempenhará papel de subdominante menor (°S) de Ré menor.

Enunciado 301e:
modulação para a área tonal da dominante (*Molloberdominante*)

Funções e acordes pivôs enunciados por Riemann:

$$S_{\substack{VII \\ V< \\ III<}} = D^7$$

Enunciado 302e:
retorno ao tom principal

$$T^{1>} = \text{♯}^{VII} (^{\circ}S)$$

Tom Principal Am: Im (V7/V) | (IVm⁶/IVm) Im

Área tonal a ser alcançada Em: V7 Im "Im^{b5}"

Fig. 3.22 – Esboço de uma modulação para a área tonal da dominante (Am:→Em:) através do pivô (V⁷/V) = V, e retorno ao tom principal (Em:→Am:) através do pivô "Im^{b5}" = (IVm⁶/IVm)

f. Tarefa 301f (Lá menor para Mi menor) e 302f (Mi menor para Lá menor), 3º enunciado

Enunciado 301f:
modulação para a área tonal da dominante (*Molloberdominante*)

Funções e acordes pivôs enunciados por Riemann:

$$D_I = D_4^{6>}$$

Enunciado 302f:
retorno ao tom principal

$$D_{\substack{7 \\ 5> \\ 3>}} = S^{VII}$$

Tom Principal Am: Im "Vm" | IVm⁶ Im

Área tonal a ser alcançada Em: V⁶ Im (II^{b5}/IVm)

Fig. 3.23 – Esboço de uma modulação para a área tonal da dominante (Am:→Em:) através do pivô "Vm" = V⁶₄, e retorno ao tom principal (Em:→Am:) através do pivô (II^{b5}/IVm) = IVm⁶

Na última tarefa de modulação para a dominante (Fig. 3.23), o enunciado 301f utiliza o "V grau menor de Lá menor, ou seja, o acorde de Mi menor, com a nota si no baixo. Esta segunda inversão equivale ao acorde de dominante com quarta e sexta de Mi menor. Para retorno à tonalidade principal (302f), o acorde de dominante de Mi menor com sétima, quinta e terça abaixadas (5> e 3>), faz o papel de subdominante menor com sexta (°lá) de Lá menor.

g. Tarefa 301g (Lá menor para Ré menor) e 302g (Ré menor para Lá menor)

Nesta primeira modulação para a área tonal de subdominante (Fig. 3.24), Ré menor (°lá), a tarefa 301g utiliza a subdominante da subdominante (Gm) como acorde pivô. No retorno à tonalidade principal, a subdominante de Ré menor, Sol menor (°ré), sofrerá transformações: a quinta e a terça descendentes são elevadas em meio tom (III< e V<). Com isso, forma-se a tríade diminuta sol# - si - ré que, na tonalidade de Lá menor assume função de dominante sem fundamental.

Enunciado 301g:
modulação para a área tonal da subdominante (*Mollunterdominante*)

Funções e acordes pivôs enunciados por Riemann:

$\circ S = \circ S$

Enunciado 302g:
retorno ao tom principal

$S_{V<}^{III<} = D^7$

Tom Principal **Am:** Im (IVm/IVm)

Área tonal a ser alcançada **Dm:** IVm Im (VII°/V)

Fig. 3.24 – Esboço de uma modulação para a área tonal da subdominante (Am:→Dm:) através do pivô (IVm/IVm) = IVm, e retorno ao tom principal (Dm:→Am:) através do pivô (VII°/V) = VII°

h. Tarefa 301h (Lá menor para Ré menor) e 302h (Ré menor para Lá menor) 2º Enunciado

Na tarefa 301h (Fig. 3.25), o acorde pivô é a própria subdominante com sexta, o acorde de Ré menor com sexta (ré – fá – lá – si) que, por reinterpretação funcional, passa a desempenhar função de tônica com sexta da nova área tonal. No retorno à tonalidade principal (302h), o acorde de tônica de Ré menor sofre transformação: sua terça é elevada em meio tom (III<), forma-se assim a tríade de Ré Maior que, a partir deste ponto, passa a desempenhar função de IV grau maior em Lá menor. Note-se que essa transformação, um IV grau maior em tonalidade menor, implica o emprego dos matizes da escala menor melódica.

Enunciado 301b:
modulação para a área tonal da
subdominante (*Mollunterdominante*)

Enunciado 302b:
retorno ao tom principal

Funções e acordes pivôs
enunciados por Riemann:

$S^{VII} = T^{VII\flat}$ $T^{III<} = S^{III<}$

Tom Principal **Am:** Am Dm⁶ Dm D Am

Área tonal a ser alcançada **Dm:** Im IVm⁶ | Im⁶ Im I

IV Im

Fig. 3.25 – Esboço de uma modulação para a área tonal da subdominante (Am:→Dm:) através do pivô IVm⁶ = Im⁶, e retorno ao tom principal (Dm:→Am:) através do pivô I = IV

i. Tarefa 301i (Lá menor para Ré menor) e 302i (Ré menor para Lá menor) 3º Enunciado

Na tarefa 301i (Fig. 3.26), o acorde pivô indicado é o Dó maior, ou seja: a relativa maior (♭III) de Lá menor. Na modulação, esse acorde se comporta como um ♭VII de Ré menor ou, como indica Riemann, o acorde paralelo da dominante (°Dp). No retorno à tonalidade de Lá menor (302i), o acorde napolitano é mais uma vez escalado para a função de acorde pivô: Si♭ maior é o acorde paralelo se Sol menor, a subdominante (°Sp) de Ré menor. Concomitantemente, este Si♭ maior é também o acorde napolitano (♭II) de Lá menor.

Enunciado 301i:
modulação para a área tonal da “dominante
inferior menor” (*Mollunterdominante*)

Enunciado 302i:
retorno ao tom principal

Funções e acordes pivôs
enunciados por Riemann:

$Tp = °Dp$ $°Sp = \mathcal{S}$

Tom Principal **Am:** Am C Dm B♭ Am

Área tonal a ser alcançada **Dm:** Im ♭III | Im ♭VI

♭VII Im ♭II_{np} Im

Fig. 3.26 – Esboço de uma modulação para a área tonal da subdominante (Am:→Dm:) através do pivô ♭III = ♭VII, e retorno ao tom principal (Dm:→Am:) através do pivô ♭VI = ♭II

j. Tarefa 301k (Lá menor para Fá maior) e 302k (Fá maior para Lá menor)

Por fim, o último destino para modulação indicada por Riemann nessa extensa tarefa, é subdominante paralela, no caso, Fá maior, ♭VI de Lá menor. O enunciado 301k (Fig. 3.27) utiliza o acorde

de Si \flat como pivô, assim, mais uma vez é o acorde napolitano que coliga os tons de Lá menor e Fá maior. O retorno à Lá menor (302k), utiliza o mesmo acorde pivô: Si \flat deixa de ser o IV grau de Fá maior e passa a atuar como acorde napolitano (\flat II) de Lá menor.

Enunciado 301k:
modulação para a área tonal da subdominante paralela (*Parallele der Mollunterdominante*)

Enunciado 302k:
retorno ao tom principal

Funções e acordes pivôs enunciados por Riemann:

$\mathcal{S} = S$

$S = \mathcal{S}$

Tom Principal Am: Im \flat II_{Np}

Área tonal a ser alcançada F: IV I IV

Fig. 3.27 – Esboço de uma modulação para a área tonal da subdominante paralela (Am:→F:) através do pivô \flat II = IV, e retorno ao tom principal (F:→Am:) através do pivô IV = \flat II

k. Tarefa 301l (Lá menor para Fá maior) e 302l (Fá maior para Lá menor). 2º enunciado

O último enunciado, o 301l (Fig. 3.28), indica como pivô o acorde de Sol menor (°ré), que faz papel de subdominante menor da subdominante menor de Lá menor. Ao passo que, esse mesmo Sol menor, é também a subdominante paralela de Fá maior. Para retorno à Lá menor (302l), o acorde de tônica paralela de Fá maior, ou seja, Ré menor, é reinterpretado como subdominante menor de lá menor.

Enunciado 301l:
modulação para a área tonal da subdominante paralela (*Parallele der Mollunterdominante*)

Enunciado 302l:
retorno ao tom principal

Funções e acordes pivôs enunciados por Riemann:

$\overset{\circ}{\mathcal{S}} = S_p$

$T_p^{VII} = S^{VII}$

Tom Principal Am: Im (IV_m/IV_m)

Área tonal a ser alcançada F: II_m I VI_m

Fig. 3.28 – Esboço de uma modulação para a área tonal da subdominante paralela (Am:→F:) através do pivô (IV_m/IV_m) = II_m, e retorno ao tom principal (F:→Am:) através do pivô VI_m = IV_m

Nessas 46 tarefas, Riemann mostra algo de sua versátil imaginação harmônica, um conhecimento apurado das harmonias em comum entre tonalidades proximamente avizinhas, ou seja, tonalidades que possuem poucos acidentes diferentes entre si. Por conta disso, os exercícios são sistematicamente limitados, o que, em última instância, desafia a imaginação modulatória do estudante. Vale salientar que, como mediada de coesão e unidade, Riemann se esforça para mostrar caminhos modulatórios que, por um lado, são ricos em diversidade, enquanto que, por outro lado, expressam claras conexões funcionais entre as tonalidades envolvidas. Assim, ao demonstrar a capacidade de resignificação funcional nesses 46 casos de acordes pivô, Riemann nos convida a exercitar a múltipla rentabilidade do dispositivo conceitual que chamou de representação sonora.

Conclusão

Como uma espécie de vício do pensamento, aprendemos por demais a separar e até refutar as diferenças entre os conceitos, as contradições da realidade, sem perceber que é nelas que se encontra a unidade das coisas.

Otaviano Pereira, *O que é teoria* (1982: 14)

Para ampliarmos nossos entendimentos e debates acerca da harmonia funcional, evitando respostas simples e unívocas que possam, talvez, tranquilizar os questionamentos que surgem ainda hoje, percebe-se que uma alternativa de aproximação surge a partir do reconhecimento de que, nas próprias teses e argumentos de Riemann, existem cruzamentos, contrassensos e impermanências. Assim, ainda que de maneira introdutória, pode-se apreender que a logicidade da harmonia funcional, nesse trajeto de sua formulação, consolidação e crítica, resulta de uma espécie de sofisticada colagem conceitual. Então, é na variedade e diferenças entre os conceitos que encontramos a unidade teórica da funcionalidade harmônica.

Como pensador de seu tempo, para o primeiro Riemann, as interações entre tese, antítese e síntese regem as relações tonais, ou seja, por analogia, podemos entender que esse movimento está presente na estruturação de uma noção de harmonia dialética. E mesmo que, nessa estruturação, ocorram transformações e progressivos deslocamentos de tendências conceituais, o conceito de “representação sonora” – o “nó central do funcionalismo de Riemann” (MASTROPASQUA, 2011: 125) –, manteve-se inalterado. Tal conceito simplificou de forma única a descrição e a compreensão das relações harmônicas. E esse esforço pedagógico de simplificação, destacado já no título do *Harmonia simplificada: ou, a teoria das funções tonais dos acordes*, merece atenção, pois denuncia um processo de mudança de ênfase: atualmente, o termo “Harmonia Funcional” toma a frente, mas, em Riemann, a expressão “funções tonais” está no subtítulo. Aquilo que está em primeiro lugar é a ação de “simplificar”. Parafraseando a frase conclusiva de Mastropasqua (2011: 137), a noção de “representação sonora” pode ser vista como uma espécie de exoesqueleto que, simplificando tanto a percepção quanto a explicação, reveste o corpo das complexas e sofisticadas interações harmônico tonais.

Rer ler proposições de Riemann é também uma oportunidade de avaliação de um material pedagógico. Nota-se, nesse manual técnico dos finais do século XIX, uma série de pressupostos didáticos: o *Harmonia simplificada...* progride do simples para o complexo, das noções mais básicas e gerais para as mais avançadas e desafiadoras. Em princípio, o estudante é guiado por enunciados fechados e bastante delimitados, mas, no decorrer do livro, é desafiado a realizar tarefas abertas nas quais deve se responsabilizar por quase todas as escolhas, como vimos na Fig. 3.16. Esse desafio é mediado por suportes condizentes, tais como explicações, avaliações e exemplos ao longo desse livro, e também de outros livros, com assuntos correlatos, escritos ou referenciados por Riemann. Percebe-se, nesse sentido, o zelo pedagógico na realização das tarefas dadas como exemplos, como ocorre no

caso do exercício reproduzido aqui na Fig. 3.12 que, claramente, evita o uso de notas auxiliares e outras dissonâncias. Talvez, essa radical opção pela não ornamentação afaste o exemplo daquilo que se observa nas obras do repertório tonal da época e lugar em que Riemann escreve, ou seja, o romantismo austro-germânico da segunda metade do século XIX. Contudo, pedagogicamente, o exemplo (Fig. 3.12) parece preocupado em garantir que o estudante enfoque precisamente um problema de modulação, desestimulando o uso de distrações ornamentais que poderiam encobrir uma harmonia mal planejada. Outro aspecto que se ressalta é o fato de que, no conjunto de sua vasta obra, Riemann não isola a harmonia como algo que se baste a si mesmo, pois seu pensamento, como vimos, se informa e dialoga com concepções de várias outras disciplinas e áreas. Nessa perspectiva, observa-se que a produção de materiais instrucionais em harmonia não é algo que, necessariamente, está totalmente apartado do campo de atuação de um professor de música.

Por fim, vale notar que esse exercício de pesquisa exploratória permitiu uma experiência transformadora, tanto por meio da prática da pesquisa quanto na ampliação de horizontes teóricos e analíticos musicais. A harmonia funcional chama atenção pelo valor de praticidade que proporciona à vida profissional, na confecção de arranjos, na composição, na atuação artística e nas atividades de ensino e aprendizagem musical. E essa atenção ao valor de praticidade pode se aliar ao enfoque de aspectos históricos, filosóficos e musicológicos. Entender a função tonal como algo relacionado a variados campos, conceitos e ideias, auxilia a expandir um circuito de hábitos pedagógicos automatizados, desconectados do mundo e de suas histórias. Como ocorre com outras teorias mais ou menos sólidas e sistematizadas, no decorrer do tempo e por vários fatores, também as concepções que formam e sustentam a harmonia funcional correm o risco de serem esquecidas, convidando-nos a, de quando em quando, revisitá-las para que não nos escapem totalmente como nossas razões e ações, nossas preferências e escolhas, nossas opiniões e juízos chegaram até nós.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2012.
- ABROMONT, Claude e MONTALEMBERT, Eugène de. *Teoría de la música: una guía*. México: FCE, 2010.
- BARCE, Ramon. Prólogo. In: REGER, Max. *Contribuciones al estudio de la modulación*. Madrid: Real Musical, 1978.
- BARROS, Fernando Ribeiro de Moraes. Schelling e a constituição da estética musical. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v. 30(2), p. 93-114, 2007.
- BARROS, Guilherme Antonio Sauerbronn de. *Mable, Steiner, Goethe: Um estudo do conceito de harmonia*. Curitiba: Ed. Prismas, 2015.
- 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.
- BORGES, Diego. *Dualismo harmônico: uma revisão bibliográfica*. 2013. 71f. Trabalho de Conclusão de Curso em Bacharelado em Música – Opção: Piano – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.
- 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.
- CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ed. Ática, 2006.
- 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. 1997 não paginado.
- FÉTIS, François-Joseph. *A música ao alcance de todos. Ou notícia succinta de tudo o que é necessário para ajuizar e fallar d'esta arte sem a ter profundado*. Porto: Casa de Cruz Coutinho, Editor, 1858.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. “Memórias e histórias do acorde napolitano e de suas funções em certas canções da música popular no Brasil”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: n. 29, p.15-57, 2014.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Da harmonia pela harmonia: sobre formalismo e seus impactos na ideia de harmonia funcional. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 5. p. 1-35, 2012.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- GRABNER, Hermann. *Teoría general de la música*. Madrid: Akal Ed. 2001.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Princípios da filosofia do direito*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HEUS, Alfredo. Hugo Riemann y el músico alemán. *Boletín musical*. Ano II, n. 17, p. 1 – 10. Julho 1929.
- HOUAISS. Dicionário eletrônico da língua portuguesa. Versão 1.0: Ed. Objetiva, 2001 (não paginado).
- HYER, Brian e REHDING, Alexander. “Riemann, (Karl Wilhelm Julius) Hugo”. In: Grove Music Online. Oxford Music Online. 2017 (não paginado).
- HYER, Brian. Reimag(in)ing Riemann. *Journal of Music Theory*, v. 39, n.1, p. 101-138, 1995.
- KOPP, David. *Chromatic transformations in nineteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- KOPP, David. On the function of function. *Music Theory Online*, v.1, n.3, 1995. Não paginado. Disponível em: < <http://www.mtosmt.org/issues/mto.95.1.3/mto.95.1.3.kopp.html>>. Acesso em: 23 jul 2017.
- KUEHN, Frank M. C. *Anais do II Simpósio de Musicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)*, 2012, p. 41-53. International Symposium Paper, Brasil. Edição revisada de 2015.
- LEITE, Silvana Cobucci. DASTOLI, Carlo Alberto. *Palavra-chave: dicionário semibilingue para brasileiros: italiano*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2013.

- LIMA REZENDE, Gabriel Sampaio Souza. *Um universo de pensamentos musicais na escrivadinha de um sociólogo: Max Weber e "Os fundamentos racionais e sociológicos da música"*. Dissertação (mestrado), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2010.
- MASTROPASQUA, Mauro. *Logica musicale: storia de un'idea*. Bologna: Bonomia University Press. 2011.
- 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.
- MOGENDORFF, Janine Regina. A Escola de Frankfurt e seu legado. Verso e Reverso, vol. XXVI, n. 63, setembro-dezembro 2012. P. 152-159.
- MOONEY, Michael Kevin. Hugo Riemann's debut as a music theorist. *Journal of Music Theory*, v. 44, n. 1., p. 81-99, 2000.
- MOONEY, Michael Kevin. *The "table of relations" and music psychology in Hugo Riemann's harmonic theory* Ph.D., Columbia University, 1996.
- PEREIRA, Otaviano J. O que é teoria. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982.
- POTTER, Pamela Maxime. *A mais alemã das artes: musicologia e sociedade da República de Weimar ao fim da era nazista*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- REGER, Max. *Contribuciones al estudio de la modulación*. Madrid: Real Musical, 1978.
- REGER, Max. *Modulation*. Nova York: Dover Publication, 2007.
- REHDING, Alexander. *Hugo Riemann and the birth of modern musical thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- RIEMANN, Hugo. *Armonía y modulación*. Barcelona: Editorial Labor, 1952.
- RIEMANN, Hugo. *Bajo cifrado: armonía práctica realizada al piano*. Barcelona: Editorial Labor, 1951.
- RIEMANN, Hugo. *Composición musical: Teoría de las formas musicales*. Barcelona: Editorial Labor, 1943.
- RIEMANN, Hugo. *Dictionary of music*. London: Augener, 1908. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/dictionaryofmusi00riem>>. Acesso em: 06 set. 2008.
- RIEMANN, Hugo. *Elementos de estética musical*. Madrid: Daniel Jorro Ed., 1914.
- RIEMANN, Hugo. *Generalbass-spiels: harmonie-übungen am clavier*. Berlin: Max Hesses Verlag, 1917.
- RIEMANN, Hugo. *Grosse Kompositionslehre*. Berlin: W. Spemann, 1902. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/grossekompositi00riemgoog>>. Acesso em: 06 set. 2008.
- RIEMANN, Hugo. *Harmony simplified or the theory of the tonal functions of chords*. London: Augener, 1899.
- RIEMANN, Hugo. *Historia de la música*. Barcelona: Editorial Labor, 1959.
- RIEMANN, Hugo. *History of music theory (Books I and II)*. New York: Da Capo Press, 1974.
- RIEMANN, Hugo. Ideas for a study "On the imagination of tone". *Journal of Music Theory*, v. 36, n.1, p. 81-117, 1992.
- RIEMANN, Hugo. *Teoría general de la música*. Barcelona: Editorial Labor, 1945.
- RIES, Hugibert. Musical Logic. A Contribution to the Theory of Music. *Journal of Music Theory*, v. 44, n. 1, p. 100-126. 2000.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001.
- 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*. London: Novello, 1917.

Sítios da Internet

- HUGO RIEMANN. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2014. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Hugo_Riemann&oldid=40933279>. Acesso em: 25 jul. 2017. Acesso em: 25 dez. 2014.

Páginas 197 a 200 da edição RIEMANN, Hugo. *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonie*. London-New York: Augener-Schirmer, 1893. No presente trabalho, os exercícios 301 e 302 são comentados no Capítulo 3 (Modulação: duas tarefas propostas por Riemann).

Der Wechsel der tonalen Funktionen (Modulation).

197

Hier ist am Ende des Vordersatzes und Nachsatzes die letzte Zweitaktgruppe wiederholt (was sowohl mit gleichem oder ähnlichem als mit verschiedenem Toninhalt möglich ist); ebenso kann auch nach jedem zweiten Takt der schwere Takt wiederholt werden (2, 2a; 4, 4a; 6, 6a) oder am Ende der ganzen Periode der ganze Nachsatz. Auch ist es möglich, am Ende der Periode zunächst den ganzen Nachsatz, dann die letzte Zweitaktgruppe und schliesslich nur den 8. Takt zu wiederholen. Eigenartige Störungen der Symmetrie entstehen ferner durch Zusammenschiebung von Enden mit neuen Anfängen, besonders durch Zusammenfallen des Schlusstaktes (des 8.) einer Periode mit den Anfangstakte einer neuen Periode ($8=1$); doch sind auch Zusammenschiebungen kleinerer Formglieder möglich ($4=5$, ja $2=3$, $6=7$), auch derart, dass Wiederholungen von Schlussgliedern verschränkt angesetzt werden (z. B. die Wiederholung des Nachsatzes mit $8=5$). Es genügt für den Harmonieschüler zunächst, die wichtigsten Formen zu üben, vor allem die ganz regelmässige, sodann die mit Dreitaktbildungen, die mit Auslassung der leichten Anfangstakte der Halbsätze, die mit Schlusswiederholungen und die mit Umdeutung des 8. Taktes zum ersten oder zweiten. Die kühneren Verschränkungen werden besser zunächst an den Werken der Meister studiert und noch nicht selbst geübt.

Aufgabe 301—305

(freie Erfindung harmonischer Sätze).

301) Bildung von regelmässigen achttaktigen Sätzen in \mathbb{E} , \mathbb{E} , $\frac{3}{4}$ ($\underline{\bullet} \mid \underline{\bullet} \mid \underline{\bullet} \mid \underline{\bullet} \mid \underline{\bullet} \mid \underline{\bullet} \mid \underline{\bullet} \mid \underline{\bullet} \mid$), $\frac{6}{8}$ ($\underline{\bullet} \mid \underline{\bullet} \mid \underline{\bullet} \mid \underline{\bullet} \mid \underline{\bullet} \mid \underline{\bullet} \mid \underline{\bullet} \mid \underline{\bullet} \mid$) Takt, die im Vordersatz die Haupttonart wahren und im Nachsatz modulieren und zwar (für jede Modulation ein neues Beispiel in anderer Tonart):

- A. (Dur): a) zur Oberdominante mittelst $T^6 = S^6$.
 b) „ „ „ $S_{1\leftarrow}^6 = D^7$.
 c) „ „ „ $T^{3\rightarrow} = {}^0S$.
 d) „ Paralleltonart mittelst $S\cancel{p} = {}^0S$.
 e) „ „ „ $S\cancel{p}^{III\leftarrow} = S^{III\leftarrow}$.
 f) „ „ „ $D = {}^0D\cancel{p}$.
 g) „ Parallele der Dominante mittelst $T\cancel{p} = {}^0S$.
 h) „ „ „ „ „ $S = {}^0S^{2\rightarrow}$.
 i) „ „ „ „ „ $S\cancel{p}^{V\leftarrow} = D_{\frac{1}{2}\rightarrow}^7$.
 k) „ Unterdominante mittelst $\mathbb{S} = S$.
 l) „ „ „ $D^{3\rightarrow} = S\cancel{p}$.
 m) „ „ „ $D_{\frac{5}{3}\rightarrow}^7 = S^{VII}$.
- B. (Moll): a) zur Parallele mittelst $S^{VI} = S^6$.
 b) „ „ „ $S^{III\leftarrow} = \mathbb{D}$.
 c) „ „ „ $T^{VII\cancel{\sharp}} = \mathbb{D}^{\flat\cancel{\sharp}}$.

- d) zur Molloberdominante mittelst $T^{VII} \sharp = S^{VII}$.
- e) „ „ „ $S_{III}^{V \leftarrow} = D^7$.
- f) „ „ „ $D = D_4^{6 \triangleright}$.
- g) „ Mollunterdominante mittelst ${}^0 \mathcal{S} = {}^0 S$.
- h) „ „ „ $S^{VII} = T^{VII} \sharp$.
- i) „ „ „ $T \flat = {}^0 D \flat$.
- k) „ Parallele der Mollunterdominante mittelst ${}^0 S^{2 \triangleright} = S$.
- l) „ „ „ „ ${}^0 \mathcal{S} = S \flat$.

302) Bildungen von regelmässigen achttaktigen Sätzen die an die von 301 anschliessen und zur Ausgangstonart zurück modulieren, nachdem sie im Vordersatz die neue Tonart durch eine oder mehrere Kadenzen ausgeprägt. Die Rückmodulationen sollen bewirkt werden bei:

- A. (Dur): a) durch $T^7 \sharp = D^7$.
- b) „ $D_{3 \triangleright}^7 = S^6$.
- c) „ $S \flat = T \flat \quad {}^0 S \quad D$.
- d) „ $S^{VI} = S^6$.
- e) „ $T^{VII} = \mathcal{D}^9 \sharp$.
- f) „ $S^{I \triangleright} = \mathcal{S}^{VII}$.
- g) „ $T_{V \leftarrow}^{I \triangleright} = (D^{9 \triangleright}) S \flat$.
- h) „ ${}^0 T \quad {}^0 S^{2 \triangleright}$
 $= D \flat \quad S$.
- i) „ $D^{9 \triangleright} = S_{1 \leftarrow}^{6 \leftarrow}$.
- k) „ $T^{1 \leftarrow} = \mathcal{D}^7$.
- l) „ $D^{1 \leftarrow} = (D) S \flat$.
- m) „ $T^{3 \triangleright} = {}^0 S$.
- B. (Moll): a) „ $T^{1 \leftarrow} = (D^7) {}^0 S$.
- b) „ $S_{6 \leftarrow}^{1 \leftarrow} = \mathcal{D}^{9 \triangleright}$.
- c) „ $\mathcal{D}^9 \sharp = T^{VII} \sharp$.
- d) „ $T^{III \leftarrow} = D$.
- e) „ $T^{I \triangleright} = \mathcal{S}^{VII} ({}^0 S)$.
- f) „ $D_{3 \triangleright}^7 = S^{VII}$.
- g) „ $S_{V \leftarrow}^{III \leftarrow} = \mathcal{D}^7$.
- h) „ $T^{III \leftarrow} = S^{III \leftarrow}$.
- i) „ ${}^0 S \flat = {}^0 S^{2 \triangleright}$.
- k) „ $S = {}^0 S^{2 \triangleright}$.
- l) „ $T \flat \quad {}^{VII} = S^{VII}$.

Diese Arbeiten mögen zuerst vierstimmig Note gegen Note ausgeführt werden aber nicht im starren Satz in gleichen Noten, sondern, um der Phantasie mehr Anregung zu geben, mit prägnanten rhythmischen Motiven wie das folgende 16. Musterbeispiel (vgl. 301 A. h und 302 A. h); das Fehlen des Auftaktes oder des ersten leichten Taktes kann bereits bei diesen Arbeiten zugelassen werden (ohne Verkürzung der Form):

Scherzando. (♩. | ♩.)

(16. Musterbeispiel) (2) (4)

$S = {}^0S^2$

(2) (4)

${}^0S^2 = S$

(8) (2)

${}^0S^2 = S$

(4) (4)



303) Bildung von Sätzen im Dreitakt rhythmus und zwar:

- 1) mittels Einschaltung eines leichten Taktes nach dem 2., 4., 6. und 8. Takt (s. oben S. 194);
- 2) mittels Elision des 1. und 5. Taktes (Taktordnung ||: schwer—leicht—schwer :||);
- 3) mittels Einschaltung einer Schlusswiederholung nach dem 2., 4., 6. und 8. Takt.

Die Modulationsordnung dieser Sätze sei:

A. von Dur aus:

- a) zur zweiten Oberdominante mittelst $T_1^6 \leftarrow = D^7$.
- b) " " " " $D^6 = S^6$.
- c) " " " " $D^{3^2} = {}^0S$.
- d) „ Dominante der Parallele mittelst $T_p^{VII} \natural = S^{VII}$.
- e) " " " " " $S = {}^0S^{2^2}$.
- f) " " " " " ${}^0S \dots \overset{VII}{\underset{V}{\leftarrow}} = D^{0^2}$.
- g) " " " " " $T^6 \leftarrow = D_{5^2}^{0^2}$.

B. von Moll aus:

- a) zur zweiten ⁰Oberdominante (oder zweiten ⁺Oberdominante) mittelst ${}^0T_p = {}^0S^{2^2}$.
- b) " " " " $D^{VII} \natural = S^{VII}$.
- c) " " " " $T_{\overset{VI}{\underset{V}{\leftarrow}}}^{III} \leftarrow = S^{IX} \leftarrow$.
- d) „ Dominante der Parallele mittelst $T^{VI} = S^6$.
- e) " " " " " $S^{III} \leftarrow = D$.
- f) " " " " " $D^{VII} \flat = S^7 \leftarrow$.
- g) " " " " " $D_{I^2}^{VII} \natural = D^{0^2}$.

304) Bildung zurückleitender viertaktiger Halbsätze, nach welchen die Sätze von 303 wiederholt werden können; letztere sollen aber dann in ihrer zweiten Hälfte der Modulation entkleidet werden und in der Haupttonart schliessen (wie im 17. Musterbeispiel). Der Satz sei aber nicht vier- sondern nur dreistimmig mit Durch-

Páginas 180 a 182 da edição RIEMANN, Hugo. *Harmony Simplified*: or, the Theory of the tonal functions of chords. London: Augener, 1899.

possible (4 = 5, indeed even 2 = 3, and 6 = 7); also in such a manner that repetitions of cadential members overlap (*e.g.*, the repetition of the after-section with 8 = 5). It will be sufficient for the harmony student to practise the more important forms; first of all, entirely regular constructions, then three-bar formations, then those with elision of the unaccented beginning bars of half-periods, then close-repetitions, and finally formations converting the eighth bar into first or second. It will be wiser for the present merely to study bolder overlappings in the works of the great masters, without as yet attempting to practise them.

EXERCISES 301—305 (free Invention of Harmonic Periods).

(301) Formation of regular eight-bar periods in \mathbb{E} , \mathbb{E} , $\frac{3}{4}$ ($\bullet | \bullet$), and $\frac{6}{8}$ ($\bullet | \bullet$) measures, which, in the fore-section, remain in the principal key, and, in the after-section, modulate (for each modulation a new example in a different key is to be written):

- A. (Major): (A) to the upper dominant by means of $T^6 = S^6$.
 (B) " " " $S_{1^6}^6 = D^7$.
 (C) " " " $T^{3^6} = {}^{\circ}S$.
 (D) " parallel key by means of $S\dot{p} = {}^{\circ}S$.
 (E) " " " $S\dot{p}^{III} = S^{III}$.
 (F) " " " $D = {}^{\circ}D\dot{p}$.
 (G) " parallel of the dominant by means of $T\dot{p} = {}^{\circ}S$.
 (H) " " " " $S = \mathcal{S}$.
 (I) " " " " $S\dot{p}^{V} = D = \frac{7}{5}$.
 (K) " under-dominant by means of $\mathcal{S} = S$.
 (L) " " " $D^{3^7} = S\dot{p}$.
 (M) " " " $D_{3^7}^7 = S^{VII}$.
- B. (Minor): (A) to the parallel key by means of $S^{VI} = S^6$.
 (B) " " " $S^{III} = \mathcal{D}$.
 (C) " " " $T^{VII} = \mathcal{T}^{\circ}$.
 (D) " minor upper-dominant by means of $T^{VII} = \mathcal{T}^{\circ}$
 [$= S^{VII}$].
 (E) " " " $S_{III}^{VI} = D^7$.
 (F) " " " $D = D_4^6$.
 (G) " minor under-dominant by means of ${}^{\circ}\mathcal{S} = {}^{\circ}S$.
 (H) " " " $S^{VII} = T^{VII}$.
 (I) " " " $T\dot{p} = {}^{\circ}D\dot{p}$.
 (K) " parallel of the minor under-dominant by
 [means of $\mathcal{S} = S$].
 (L) " parallel of the minor under-dominant by
 [means of ${}^{\circ}\mathcal{S} = S\dot{p}$].

(302) Formation of regular eight-bar periods which can be added to those of 301, and which, having emphasised the new key by one or more cadences in the fore-section, modulate back to the original key. The return modulations are to be effected at :

- A. (Major) :
- (A) by means of $T^{\text{I}} \text{q} = D^{\text{I}}$.
 - (B) " " $D^{\text{I}}_{\text{3}} \text{>} = S^{\text{6}}$.
 - (C) " " $S^{\text{p}} = T^{\text{p}} \text{ } ^{\circ} S \text{ } D_{\text{4}}$.
 - (D) " " $S^{\text{VI}} = S^{\text{6}}$.
 - (E) " " $T^{\text{VII}} = \text{I}^{\text{9}} \text{q}$.
 - (F) " " $S^{\text{I}} \text{>} = \text{S}^{\text{V.I}}$.
 - (G) " " $T^{\text{I}}_{\text{V}} \text{<} = (\text{I}^{\text{9}} \text{>}) S^{\text{p}}$.
 - (H) " " $^{\circ} T \text{ } S = D^{\text{p}} S$.
 - (I) " " $L^{\text{9}} \text{>} = S^{\text{6}}_{\text{I}} \text{<}$.
 - (K) " " $T^{\text{I}} \text{<} = \text{I}^{\text{9}}$.
 - (L) " " $D^{\text{I}} \text{<} = (D) S^{\text{p}}$.
 - (M) " " $T^{\text{3}} \text{>} = ^{\circ} S$.
- B. (Minor) :
- (A) " " $T^{\text{I}} \text{<} = (\text{I}^{\text{9}}) \text{ } ^{\circ} S$.
 - (B) " " $S^{\text{6}}_{\text{6}} \text{<} = \text{I}^{\text{9}} \text{>}$.
 - (C) " " $\text{I}^{\text{9}} \text{q} = T^{\text{VII}} \text{q}$.
 - (D) " " $T^{\text{III}} \text{<} = D$.
 - (E) " " $T^{\text{I}} \text{>} = \text{S}^{\text{VII}} (^{\circ} S)$.
 - (F) " " $D^{\text{7}}_{\text{3}} \text{>} = S^{\text{VII}}$.
 - (G) " " $S^{\text{III}}_{\text{V}} \text{<} = \text{I}^{\text{9}}$.
 - (H) " " $T^{\text{III}} \text{<} = S^{\text{III}}$.
 - (I) " " $^{\circ} S^{\text{p}} = S$.
 - (K) " " $S = S$.
 - (L) " " $T^{\text{p}} \text{ } \text{VII} = S^{\text{VII}}$.

These exercises may at first be executed in four parts, note against note, but not stiffly written in notes of the same duration, but, on the contrary, in order to incite the imagination, pregnant with rhythmical motives like the following sixteenth model example [cf. 301 (A)—(H) and 302 (A)—(H)]; the omission of the up-beat or of the first unaccented bar may already be allowed in these exercises (without shortening the form) :

Scherzando. (♩. | ♩.)

(Sixteenth model example.) (2) (4)

- (303) Formation of periods in three-bar rhythm,
 (1) by means of the insertion of an unaccented bar after the 2nd, 4th, 6th, and 8th bars (cf. above, p. 177);
 (2) by means of the elision of the 1st and 5th bars (order of the bars ||: accented—unaccented—accented :||);
 (3) by means of the insertion of a close-repetition after the 2nd, 4th, 6th, and 8th bars.

Take for the order of modulation of these periods :

A. In Major :

- (A) to the second upper-dominant by means of $T^6_{1<} = D^7$.
 (B) " " " $D^6 = S^6$.
 (C) " " " $D^{3>} = ^\circ S$.
 (D) " parallel of the dominant by means of $T^{\text{VII} \sharp} = S^{\text{VII}}$.
 (E) " " " $S = \mathcal{S}$.
 (F) " " " $^{\circ} S^{\text{VII} \blacktriangleleft}_{\text{V}} = L^{9>}$.
 (G) " " " $T^6_{1<} = \mathbb{I}^{\text{II} \blacktriangleright}_{52}$.

B. In Minor :

- (A) to the second $^{\circ}$ upper-dominant (or second $+$ upper-dominant)
 [by means of $^{\circ} T^{\flat} = \mathcal{S}$.
 (B) " " " $D^{\text{VII} \sharp} = S^{\text{VII}}$.
 (C) " " " $T^{\text{VI} \blacktriangleleft}_{\text{V}} = \mathcal{S}^{\text{IX} \blacktriangleleft}$.
 (D) " dominant of the parallel by means of $T^{\text{VI}} = S^6$.

Páginas 258 a 262 da edição RIEMANN, Hugo. *Uproshchennaiia garmoniia: ili, Uchenie o tonalnykh Funktsiiaakh akkordov*. Moskva: P. Iurgensona, 1901.

ритель тяжелый тактъ (напр. 2, 2а; 4, 4а; 6, 6а), а въ концѣ цѣлаго періода и все замыкающее его предложіе *). Возможно также, въ концѣ періода, повторить сначала все послѣдующее предложіе, затѣмъ всю послѣднюю двутактную группу и наконецъ только одинъ 8 тактъ. Своеобразныя нарушенія симметріи происходятъ, далѣе, въ тѣхъ случаяхъ, когда конецъ совпадаетъ съ новымъ началомъ, особенно-же при совпадении заключительнаго восьмого такта одного періода съ начальнымъ (легкимъ) тактомъ другого (8=1). Возможны, однако, и совпаденія менѣе значительныхъ членовъ симметріи (4=5, или 2=3, 6=7); даже повтореніе заключительныхъ членовъ можетъ сопровождаться съ перекрещиваніемъ **); такъ что, напр., при повтореніи послѣдующаго предложія можетъ оказаться что 8=5. Для изучающаго гармонію достаточно познакомиться съ важнѣйшими формами построения, — прежде всего съ правильными, затѣмъ съ трехтактными образованіями, а также со случаями выпущенія легкихъ тактовъ въ началѣ предложій, съ повтореніями заключительныхъ тактовъ и съ обращеніемъ восьмого такта въ первый или второй. Случаи болѣе смѣлыхъ перекрещиваній лучше покуда изучать на твореніяхъ великихъ мастеровъ и до поры до времени не примѣнять ихъ въ своихъ работахъ.

Задачи 301—305

(Свободное сочиненіе періодовъ).

301) Образованіе правильныхъ восьмитактныхъ періодовъ въ \mathbb{C} , \mathbb{C} , $\frac{3}{4}$ (♩ | ♩), $\frac{6}{8}$ (♩. | ♩), при чемъ въ предъидущемъ предложіи слѣдуетъ держаться главнаго строя, въ послѣдующемъ-же модулировать ***) слѣдующимъ образомъ:

*) Т. е. „послѣдующее“. *Примѣч. переводч.*

***) Т. е. повтореніе можетъ вступитъ не *послѣ* послѣдняго такта предшествовавшаго члена, а *на* послѣднемъ тактѣ. *Примѣч. переводч.*

****) Для каждой модуляціи надо написать новый примѣръ въ другомъ стрѣѣ. *Примѣч. автора.*

А. (мажоръ):	а)	въ строй верхней доминанты посредствомъ	$T^6 = S^6$.
	б)	" " "	$S_{1<}^6 = D^7$.
	в)	" " "	$T^{3>} = {}^0S$.
	г)	" параллели	$Sp = {}^0S$.
	д)	" " "	$Sp^{III<} = S^{III<}$.
	е)	" " "	$D = {}^0Dp$.
	ж)	" параллели доминанты	$Tr = {}^0S$.
	з)	" " "	$S = {}^0S^{2>}$.
	и)	" " "	$Sp^{V<} = D_{5>}^7$.
	к)	" нижней доминанты	$\mathcal{S} = S$.
	л)	" " "	$D^{3>} = Sp$.
	м)	" " "	$D_{3>}^7 = S^{VII}$.
В. (миноръ):	а)	въ строй параллели посредствомъ	$S^{VI} = S^6$.
	б)	" " "	$S^{III<} = \mathcal{D}$.
	в)	" " "	$T^{VII\frac{1}{2}} = \mathcal{D}^9\frac{1}{2}$.
	г)	" минорной верхней доминанты	$T^{VII\frac{1}{2}} = S^{VII}$.
	д)	" " " "	$S_{III<}^{VII} = D^7$.
	е)	" " " "	$D = D_4^6$.
	ж)	" минорной нижней доминанты	${}^0\mathcal{S} = {}^0S$.
	з)	" " " "	$S^{VII} = T^{VII\frac{1}{2}}$.
	и)	" " " "	$Tr = {}^0Dp$.
	к)	" параллели минорной субдоминанты	${}^0S^{2>} = S$.
	л)	" " " "	${}^0\mathcal{S} = Sp$.

302) Образование правильныхъ восьмитактныхъ периодовъ, которые примыкали-бы соответственно къ периодамъ задачи 301 и модулировали-бы затѣмъ обратно въ главный строй, при чемъ они должны начинаться съ новаго строя и ясно выразить его посредствомъ одной или нѣсколькихъ каденцій. Возвратныя модуляціи должны быть сдѣланы въ примѣрахъ:

- А. (мажоръ):
- a) посредствомъ $T^{7\sharp} = D^7$.
 - b) " $D_{3>}^7 = S^6$.
 - c) " $Sp = Tp \text{ } ^0S \text{ } D_4$.
 - d) " $S^{VI} = S^6$.
 - e) " $T^{VII} = \mathbb{D}^{9\sharp}$.
 - f) " $S^{I>} = S^{VII}$.
 - g) " $T_{V<}^{I>} = (D^{9>}) Sp$.
 - h) " ${}^0T \text{ } ^0S^{2>}$
 $= Dp \text{ } S$.
 - i) " $D^{9>} = S_{1<}^{6<}$.
 - k) " $T^{1<} = \mathbb{D}^7$.
 - l) " $D^{1<} = (D) Sp$.
 - m) " $T^{3>} = {}^0S$.
- В. (миноръ):
- a) " $T^{1<} = (D^7) \text{ } ^0S$.
 - b) " $S_{6<}^{1<} = \mathbb{D}^{9>}$.
 - c) " $\mathbb{D}^{9\sharp} = T^{VII\sharp}$.
 - d) " $T^{III<} = D$.
 - e) " $T_{7}^{I>} = S^{VII} \text{ } (^0S)$.
 - f) " $D_{3>}^{5>} = S^{VII}$.
 - g) " $S_{V<}^{III<} = D^7$.
 - h) " $T^{III<} = S^{III<}$.
 - i) " ${}^0Sp = {}^0S^{2>}$.
 - k) " $S = {}^0S^{2>}$.
 - l) " $Tp^{VII} = S^{VII}$.

Сначала эти задачи можно рѣшать четырехголосно, нота противъ ноты; но не нотами одинаковой длительности, что придаетъ задачамъ какой-то безжизненный, окаменѣлый видъ, а примѣняя рельефные ритмическіе мотивы, чтобы и въ этомъ отношеніи развить фантазію ученика (см. 16-й образецъ; срв. его съ 301 А. h. и 302 А. h.)

302) А h). Въ этихъ задачахъ допускается уже вынужденіе затакта или перваго легкаго такта (однако, безъ сокращенія формы):

173. *Scherzando.* ($\text{♪} \cdot \text{♪} \cdot$)

p *cresc.*

(16-й образец). (2) (4)

$S = {}^0S \text{z} >$

mp *f* *cresc.*

p

(8) (2)

${}^0S^2 > = S$

(4)



303) Образование периодовъ съ трехтактнымъ построениемъ, а именно:

- 1) посредствомъ вставки легкаго такта послѣ 2-го, 4, 6 и 8 тактовъ (см. выше стр. 253—254);
- 2) посредствомъ выпущенія (элизи) 1-го и 5 тактовъ (при чемъ получается такое распредѣленіе тактовъ ||: тяж. — легк. — тяж.:||);
- 3) посредствомъ повторенія заключенія послѣ 2-го, 4, 6 и 8 тактовъ.

Въ этихъ задачахъ слѣдуетъ сдѣлать модуляціи:

А. Изъ мажора:

- | | | |
|----|--|---|
| a) | въ строй второй доминанты посредствомъ | $T_{1^<}^6 = D^7$. |
| b) | ” ” ” ” ” | $D^6 = S^6$. |
| c) | ” ” ” ” ” | $D^{3>} = {}^0S$. |
| d) | ” доминанты параллели ” | $Tp^{VII\sharp} = S^{VII}$. |
| e) | ” ” ” ” ” | $S = {}^0S^{2>}$. |
| f) | ” ” ” ” ” | ${}^0S \dots \overset{VII^<}{III^<} = D^{9>}$. |
| g) | ” ” ” ” ” | $T^{6^<} = \mathbb{D}_{5^>}^9$. |

В. Изъ минора:

- | | | |
|----|---|--|
| a) | въ строй второй минорной доминанты (или второй мажорной доминанты) посредствомъ | ${}^0Tp = {}^0S^{2>}$. |
| b) | ” ” ” ” ” ” | $D^{VII\sharp} = S^{VII}$. |
| c) | ” ” ” ” ” ” | $T_{\overset{VI}{V}}^{III^<} = S^{IX^<}$. |
| d) | ” доминанты параллели посредствомъ | $T^{VI} = S^6$. |
| e) | ” ” ” ” ” ” | $S^{III^<} = D$. |
| f) | ” ” ” ” ” ” | $D^{VII>} = S^{7^<}$. |
| g) | ” ” ” ” ” ” | $D_{I^>}^{VII\sharp} = \mathbb{D}^{9>}$. |