POLIÔNIMO: DEFINIÇÃO DE ALGUNS TERMOS RELATIVOS AOS PROCEDIMENTOS HARMÔNICOS PÓS-TONAIS

Antenor Ferreira Corrêa

Resumo: Tão vasto quanto os procedimentos técnico-harmônicos *pós-tonais* são as designações que esses acabam por receber, mesmo quando parecem referir-se a coisas semelhantes. Pode-se observar essa faceta na leitura de capítulos ou tópicos de livros que ressaltam essa proliferação *panssêmica* com títulos do tipo: atonalismo livre, pantonalismo, pandiatonicismo, tonalismo livre, tonalidade suspensa, entre outros. Qual seria a diferença entre a tonalidade flutuante ou suspensa? Entre o tonalismo livre e o atonalismo livre? No que a politonalidade distingue-se da pantonalidade? Todo dodecafonismo é atonal? Neste trabalho, pretende-se fornecer uma distinção conceptual entre as terminologias utilizadas para referir-se aos processos analítico-composicionais decorrentes da expansão do sistema tonal, bem como oferecer exemplos para essas nomenclaturas. Por tratar-se de um estudo crítico de caráter descritivo e interpretativo baseia-se em modelos metodológicos de análise de conteúdo fornecidos por Bardin (1977); todavia, a maior parte deste trabalho fundamenta-se nos escritos de Réti (1978) e Kostka (1999). A falta de consenso e de normatização para as diversas terminologias usadas para tratar do repertório pós-romântico e pós-tonal (sobretudo do início do século XX) justifica essa pesquisa, cujos resultados viabilizam a compreensão dessas terminologias, além de funcionar como ponto de partida para uma maior reflexão sobre o assunto.

Palavras-chave: Pós-tonal. Pantonalidade. Atonalidade.

Abstract: Numerous terms may refer to post-tonal musical processes: free atonality, pantonality, pandiatonicism, free tonality, suspended tonality, and so on. Nonetheless, the Brazilian literature does not tell the difference between suspended and floating tonality, between free tonality and free atonality, nor between pantonality and polytonality. Can every twelve-tone music be considered atonal? This paper aims at presenting a conceptual distinction among several terms applied to analytical and compositional techniques that took place after the expansion of the tonal system. It also includes a few examples of these names. Theoretical background is based on Réti´s (1978) and Kostka´s (1999) writings. This discussion helps to understand that terminology and may also work as a starting-point for further reflection about this subject.
Keywords: Post-tonal. Pantonality. Atonality.

Introdução

Em finais do século XIX, a inserção de cromatismos na harmonia de base diatônica propiciou a expansão do

discurso musical para regiões harmônicas distantes da tonalidade inicial da obra. Criou-se, então, um estado de tonalidade expandida e de passagens com tonalidades suspensas e flutuantes. Quando os vínculos com o pólo atrativo inicial foram contundentemente enfraquecidos, nem sequer o retorno da tônica no desfecho da obra fazia-se necessário. Permitia-se ao compositor terminar uma peça em uma tonalidade completamente diferente daquela em que começara (procedimento usado por Mahler, Richard Strauss e Schostakovich, entre outros, que recebeu o nome de tonalidade *não-concêntrica*). Esse tonalismo livre, por vezes, possuía não uma, mas várias tônicas transitórias que quando empregadas simultaneamente criaram a politonalidade. Os artifícios empregados na expansão do discurso harmônico tonal acabaram por debilitar o antigo sistema a ponto de não mais se sentir o poder atrativo do centro tônico, condição que aos poucos desembocaria no atonalismo livre. A proliferação de várias tendências, no início do século XX, para tratar o material musical e entendimentos diversos por parte dos autores que teorizaram sobre essas práticas acabaram por criar dificuldades terminológicas na designação dessas técnicas, impasses que não foram satisfatoriamente resolvidos. Há exemplos de autores denominando como atonal livre o procedimento entendido por outros como pantonal, ou usando o termo dodecafônico como sinônimo de atonal (realidades diversas, como se verá adiante). Tendo em vista essas divergências, pretende-se, por meio da elaboração de uma lista de verbetes explicativos, fornecer uma breve distinção entre os conceitos envolvidos de maneira a delimitar e exemplificar alguns desses procedimentos analítico-composicionais surgidos a partir do pós-romantismo e desenvolvidos pelos compositores da prática pós-tonal. Desde

já, é preciso salientar que “harmonia” é aqui entendida na acepção ampla do termo, enquanto relações entre sons, e não apenas no seu sentido vertical. Esta pesquisa teve início e é, portanto, decorrência de minha dissertação de mestrado *Estruturações Harmônicas Posteriores à Prática Comum*, defendida no programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNESP em 2004. Espera-se que as definições e entendimentos aqui trabalhadas não fiquem restritas ao uso adequado da nomenclatura, mas, também, sirvam como ponto de partida para a expansão da sistematização dos temas relativos ao repertório pós-tonal.

Apontamentos Preliminares

Basicamente é possível elencar dois tipos de processos composicionais: aqueles possuidores de um centro de atração tonal e os que prescindem da existência do mesmo. Apesar de ampla, essa divisão já apresenta o primeiro obstáculo semântico a ser superado, quer seja, o entendimento do adjetivo *tonal*. Uma qualidade *tonal*, por si só, não pressupõe a existência de um pólo de atração. *Tonal*, bem como *sistema tonal*, refere-se a relações de alturas (opondo-se, por exemplo, a relações métricas, dinâmicas ou timbrísticas) sem implicações para com um centro atrativo. Com isto, torna-se clara a discordância de Schoenberg contra o adjetivo *atonal* com o qual queriam classificar a sua música, já que esta não prescindia, obviamente, de relações sonoras, mas sim da existência da *tônica*. Deste modo, qualquer composição que se utilize de alturas será *tonal*, possuindo ou não um centro *tônico*. Réti sugere o termo *tonicalidade* para designar corretamente uma música organizada em função de uma tônica e explica: “*tonalidade* é uma abreviação lingüisticamente mais

aprazível de *tonicalidade*" (1978, p.7); similarmente, atonalidade seria uma variação de *atonicalidade*. Contudo, a palavra *tonalidade* já está mais do que consagrada pelo uso, de modo que comporta, indevidamente ou não, referência para com um centro ou pólo de atração.

A partir dessa grande divisão, torna-se possível agrupar as designações para as práticas *pós-tonais* em 3 categorias:

> **a**. Aquelas que implicam na existência de relações funcionais formais para com um centro ou pólo de atração;
> b. Aquelas em que existe uma renúncia ou ausência intencional de relacionamento para com um centro tônico;
> **c**. Aquela que admite para com um pólo atrativo relações formais e *fenomênicas*, isto é, relações não notadas na superfície musical, mas geradas pela percepção que recria "relações ocultas entre vários pontos de uma teia melódica ou contrapontística" (RÉTI, 1978, p.65).

Cada uma dessas categorias apresenta procedimentos característicos que serão descritos a seguir:

> 1. A primeira categoria compreende as designações: tonalidade expandida, tonalidade suspensa, tonalidade flutuante, tonalismo livre, pandiatonicismo, politonalidade.

Tonalidade expandida

Também chamada de tonalidade estendida, pois estende a tonalidade inicial da obra para regiões harmônicas distantes, por meio do uso intenso do cromatismo. Esse processo visa a evitar a confirmação da tônica pelo gradual afastamento dela

e de suas regiões próximas, impedindo assim, a identificação perceptual do centro tônico primário da obra. Nesse processo, o relacionamento funcional é substituído pelo relacionamento acórdico. No relacionamento funcional os acordes são considerados pela relação que mantém para com o centro tônico da obra; no acórdico, as relações acontecem a partir da movimentação linear de entidade para entidade, envolvidas na passagem em questão. Assim, na tonalidade expandida, a movimentação acórdica baseada, por exemplo, no ciclo de quintas é substituída pelo relacionamento cromático, que funciona como o elo de ligação mais próximo entre os acordes. Tomando-se o *Prelúdio n°. 1* (*C*) do Cravo bem Temperado de Bach, observa-se que o mesmo possui uma concatenação entre acordes baseada, majoritariamente, em graus conjuntos (diatônicos e cromáticos). A concepção harmônica dessa movimentação, entretanto, é funcional, pois sempre faz referência à tônica principal da obra (*C*). Mesmo em passagens com ligeiros afastamentos da tonalidade inicial, em que ocorrem tonicizações no nível estrutural secundário (comp. 6, 10 e 12), como mostra o Ex. 1, a idéia básica do relacionamento acórdico é fundamentada no ciclo de quintas. Vale notar a quebra da movimentação por graus conjuntos em pontos cadenciais (comp. 10 e 18). O Ex. 2, *Sonata n°. 3 para Cello e Piano* de Camargo Guarnieri, em contrapartida, apresenta uma sucessão iniciada em um acorde de *F* com sétima no baixo cuja movimentação é realizada, predominantemente, por meio de cromatismos, fazendo com que o sentimento tonal, ou seja, a indução para um pólo de atração, seja enfraquecido. Nota-se que as harmonias usadas não pertencem exclusivamente ao campo harmônico de *F*, este é estendido pelo acréscimo de acordes de outras regiões tonais. São, também, exemplos desse procedimento os Prelúdios n°. 2 e 4 do Op. 28 de Chopin.

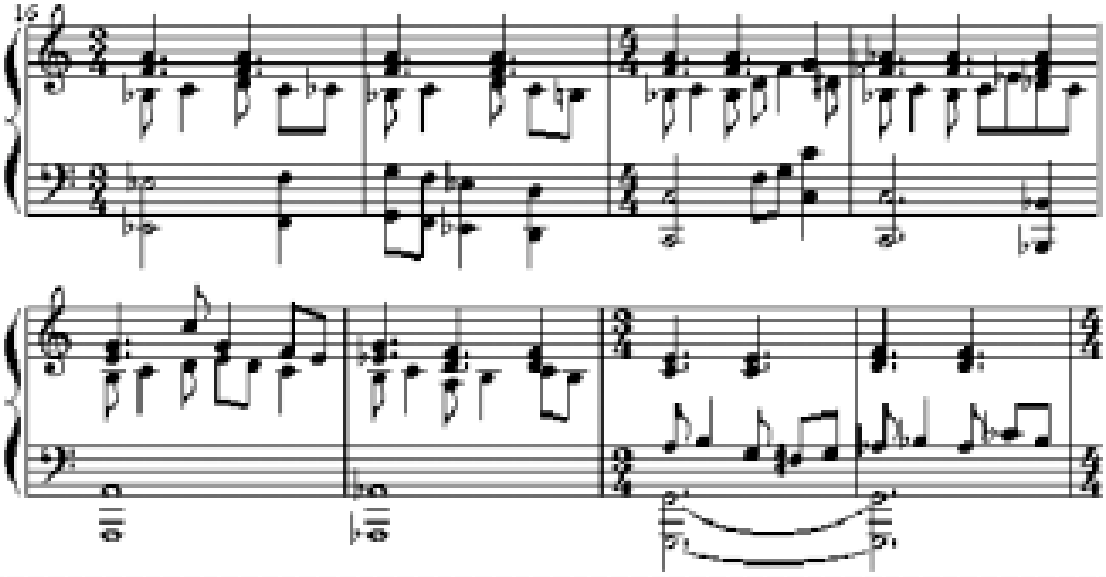


Fig. 1: J. S. Bach, Cravo Bem Temperado, Prelúdio n°. 1 (C), comp. 5-19

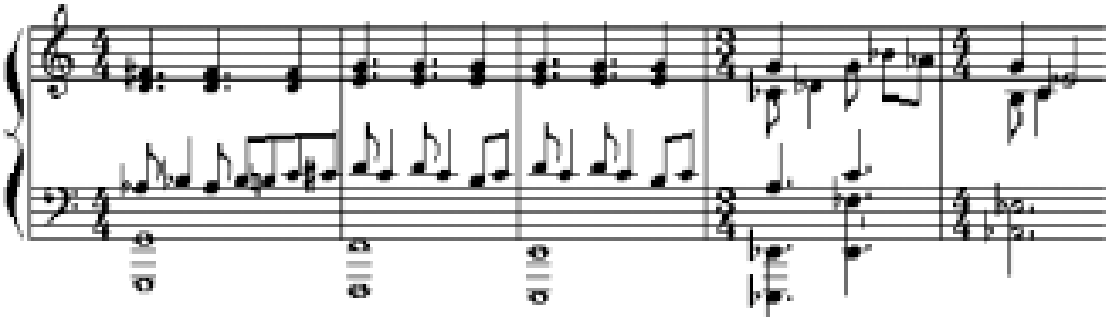


Fig. 2: Camargo Guarnieri, Sonata n°. 3 para Cello e Piano, II Movimento (comp. 16-28), parte do piano.

Tonalidade suspensa

Primordialmente ocorreu em passagens ou seções musicais onde as relações para com o centro tonal estavam mascaradas, mas não suprimidas, posteriormente suas características foram empregadas como estrutura global das composições. Não existe a intenção de rompimento com o centro tonal, já que a tonalidade encontra-se presente, mas de maneira ambígua ou não explícita. A tonalidade suspensa é lograda pelo uso de elementos debilitadores do sentimento tonal, como por exemplo (Cf. PISTON, 1998, p.507): acordes complexos; atribuição de

funções tradicionais para acordes que não sejam constituídos por tríades; resoluções irregulares; variações rápidas do passo harmônico; modulação freqüente e continuada; modos escalas mistas; funções tonais longínquas, “deslocação do centro tonal mediante a ampliação do princípio da dominante secundária” (PISTON, *loc. cit.*); *clusters* e poliacordes, entre outros. O emprego desses elementos tem o propósito de não permitir a identificação do centro tonal. No Ex. 3, *Jimbo´s Lullaby* de Debussy, nota-se o uso de alguns desses elementos, como: movimento paralelo de tríades *Gb/Bb, Fm/Ab, Ebm/Gb, Db/F* (comp. 33); emprego do agregado acórdico desfuncionalizado *Ab-Cb-D-F-Bb* (comp. 34); não resolução de tensões (acorde diminuto do comp. 37); utilização de modos ou escalas não convencionais, como tons inteiros (comp. 39-40), cromática (comp. 47-48); uso de linhas melódicas não funcionais, como a subida usando as notas do hexacorde *G-A-B-Db-Eb*, porém, chegando em *Db,* sonoridade contrastante com o que fora exposto até o momento*;* tonicizações locais, como a chegada em *Gb* (comp. 53) preparada pelo pedal em *Db;* não resolução de dissonâncias, comp. 52, cujas notas caminham diretamente ao acorde de *Gb*.

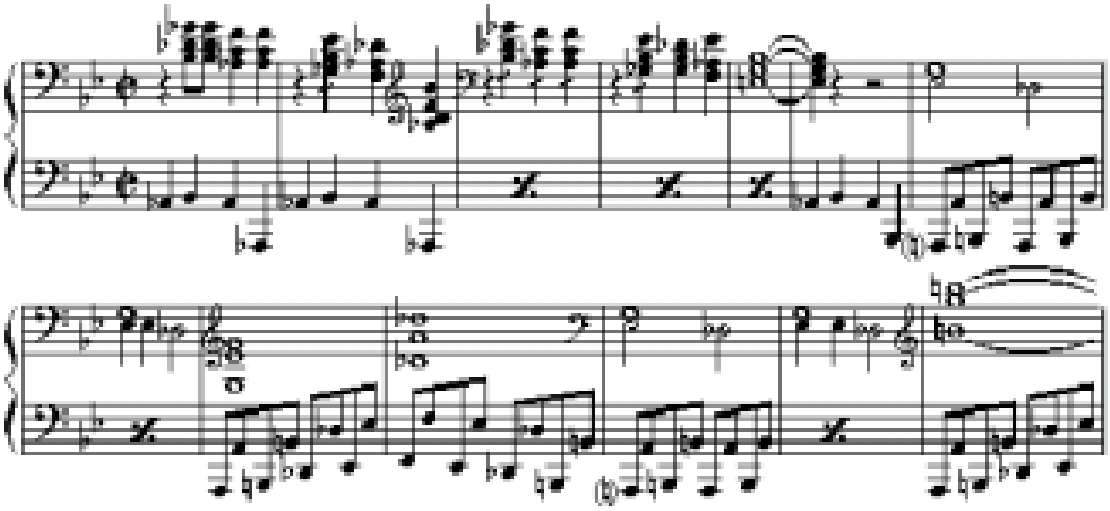


Fig. 3: Debussy, Jimbo´s Lullaby, compassos 33-53

Tonalidade flutuante

Processo composicional que não se atém a um único pólo atrativo, mas "flutua" ao redor de várias tônicas sem se direcionar efetivamente para um centro exclusivo. Com isto, uma vaguesa harmônica é impingida ao discurso musical. Pode haver o uso de harmonia triádica, embora sem sugerir subordinações a nenhuma tônica em especial. Guarda semelhança com as sucessões de acordes empregadas nas seções de transição, sem que, como estas, atinjam objetivos harmônicos específicos. É um estado estrutural no qual várias tônicas exercem simultaneamente seu poder de atração, sem que uma destas torne-se o pólo conclusivo. Schoenberg comenta:

> *dois casos muito expressivos de tonalidade flutuante em minhas próprias composições são: o* Lied *com orquestra – Op. 8, n.º 5 –* Voll jener Süsse *[*Pleno daquela doçura*], que oscila principalmente entre* Réb-Maior *e* Si-Maior*, e no* Lied Lockung *[*Sedução*] – Op. 6, n.º 7 –, que expressa um* Mib-Maior *sem que no decorrer da peça surja, uma vez que seja, a tríade de* Mib-Maior *de modo a poder ser considerada nitidamente como uma tônica. A única vez em que se estabelece possui no mínimo uma tendência à subdominante (SCHOENBERG, 2001, p.528).*

Algumas características desse processo podem ser observadas no Ex.4, *Sonata n. 2 para violoncello e piano* de Camargo Guarnieri:

- Todos os acordes comportam classificação no sistema de superposição por terças; porém, não há movimento cadencial que induza a consideração de um deles como tônica desse trecho. No início, o acorde de *C#m* parece impor-se enquanto tônica; contudo, a tonicização da quinta (*G#*) deste acorde pelas suas sensíveis superior e inferior

(*F##* e *A*), no reiterado motivo de acompanhamento, aliada à movimentação paralela de quintas (*C# -G#* para *D# - A#* que conferem um caráter *religioso* a este movimento, entretanto, enfraquecem a independência entre as vozes) tornam obscura a identificação da tônica;

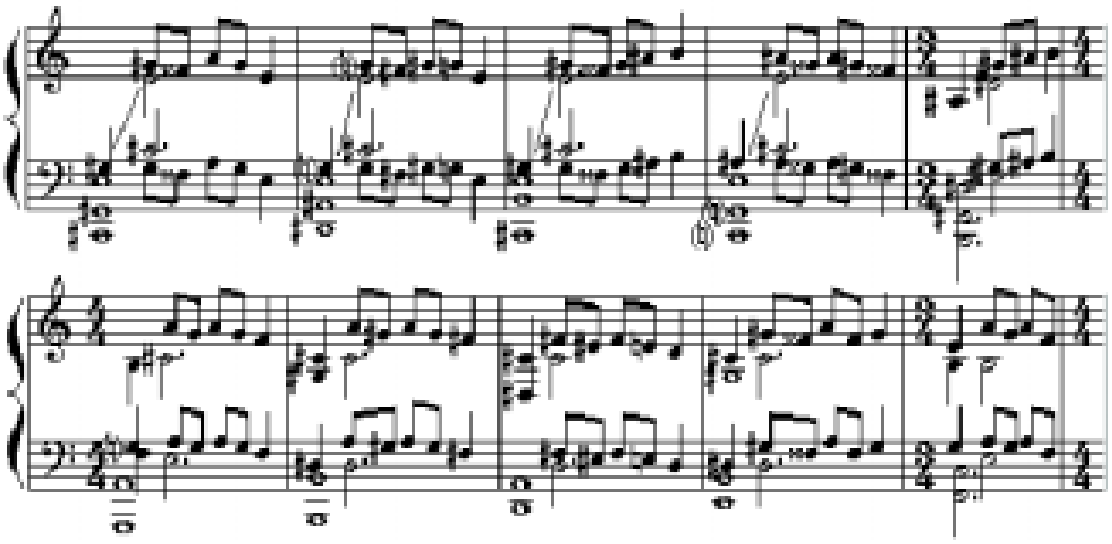
• Há uma grande sucessão de acordes maiores (comp. 6 a 14) alheios ao campo harmônico de *C#m*;

• Ocorre a mudança de modo menor para maior no ponto cadencial que poderia confirmar *C#m* como tônica (comp. 14);

• Nos compassos 21 e 22 há uma cadência (Sr – D – T) sobre *Db* [*Ebm – Ab7/5*+ – Db7+];

• Embora não conste neste exemplo, mais adiante no compasso 30, ocorrerá o estabelecimento de *C* como tônica por meio da cadência Sr – D/D – D – T (*Dm7/9/13 – Db7 – G7/11*+ *– G7– C*).

Portanto, nesse trecho é possível perceber a flutuação tonal ao redor de alguns pólos atrativos, sem que haja o predomínio absoluto de algum deles.



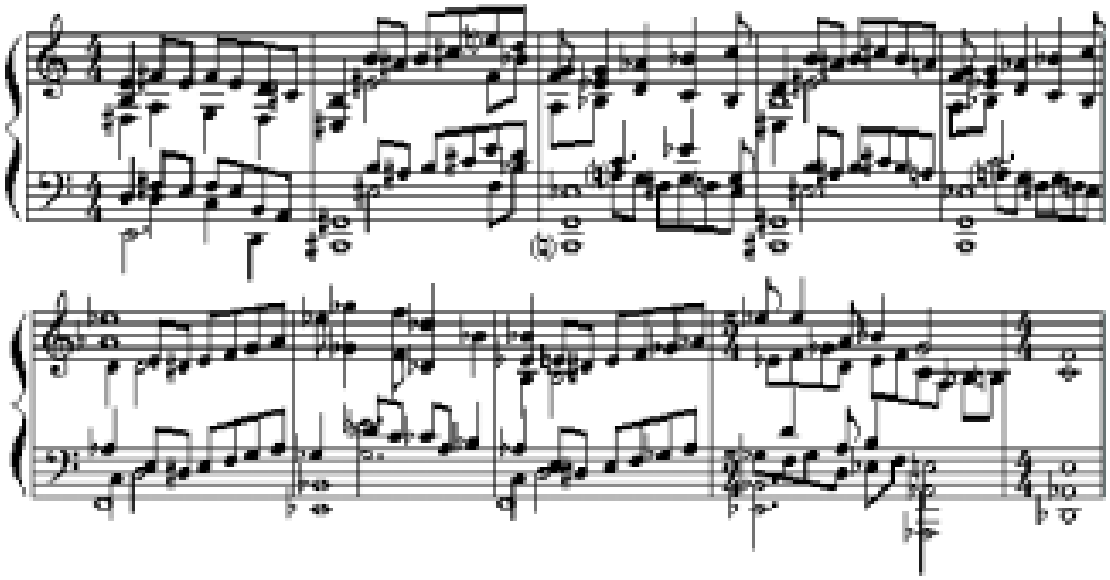


Fig. 4: Camargo Guarnieri, Sonata n°. 2 para Violoncelo e Piano, II mov. (comp. 3-22), parte do piano.

Tonalismo livre

Expressão usada por Leon Dallin [*free tonality*] para indicar o procedimento composicional em que não há o reconhecimento de hierarquias entre as 12 notas à exceção da tônica, ou seja, a "função tônica tradicional é preservada, mas as outras 11 notas da escala são iguais, livres e independentes de cada outra" (DALLIN, 1975, p.46). O Ex. 5, linha melódica dos violinos na *Sinfonia em Eb* de Hindemith, é empregado por Dallin para demonstrar as características do tonalismo livre. Segundo ele, o centro tonal em *F#* é estabelecido logo de início pelo intervalo ascendente de quarta justa e pelo movimento cadencial do último compasso desse exemplo. Todas as 12 notas são usadas com independência, sem apresentar uma preferência especial por aquelas que estariam implícitas na escala de *F#*. Assim, não há resolução de notas alteradas, já que não se pode falar em nota fora da escala quando não se tem uma escala principal definida. Dallin admite,

contudo, que é tênue a linha divisória entre o ultracromatismo pós-romântico e os procedimentos do tonalismo livre, sendo que neste, a contagem estatística do número de ocorrência de cada nota deve ser tomado como parâmetro para determinação do centro tonal.

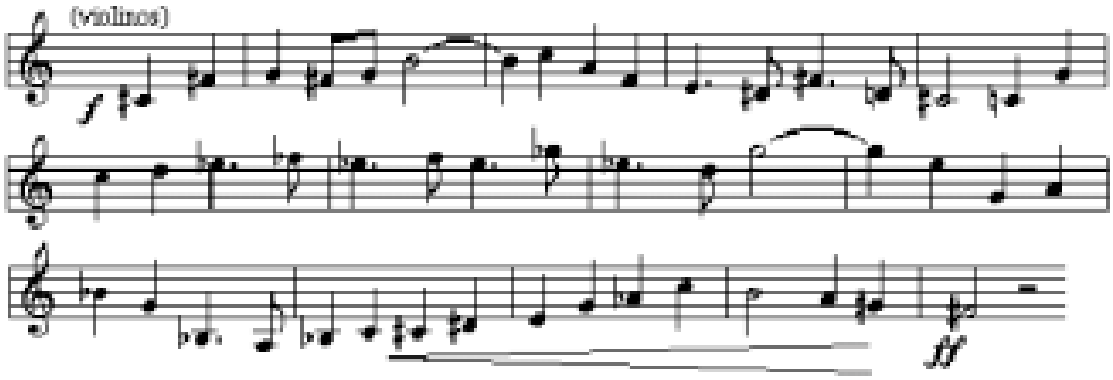


Fig. 5: Hindemith, Sinfonia em Eb (cf. DALLIN, 1975, p. 47)

Pandiatonicismo

Refere-se, então, ao uso livre das notas de uma escala diatônica, não restrito pelos princípios da harmonia tradicional. De acordo com Dallin, esse termo foi "cunhado por Nicolas Slonimsky para descrever a música que, em reação ao excessivo cromatismo tonal e à atonalidade, volta-se para os recursos da escala diatônica. Somente a ausência de características melódicas e de funções harmônicas separam-na da música diatônica convencional" (DALLIN, 1975, p.136). Essa técnica é, as vezes, referida como "harmonia de notas brancas" (Cf. PISTON, 1998, p.487 e OWEN, 1992, p.366). Réti, por sua vez, assinala que "no pandiatonicismo a tonalidade pode reinar no sentido vertical, mas não encontra idéia tonal correspondente diretamente nas sucessões

horizontais” (1978, p.119). Slonimsky, criador do termo, considera:

> *em 1937 eu propus o termo* pandiatonicismo *para descrever as exageradas harmonias diatônicas e seus constituintes melódicos. O termo criou raízes e é agora convenientemente conservado como relíquia nos dicionários de música (...) este tipo de harmonia é encontrada nas obras de Debussy, Stravinsky e muitos outros compositores. Acordes pandiatônicos são construídos sobre quintas e quartas justas, quarta aumentada, sétimas e, também, terças maiores e menores. O acorde pandiatônico típico, contendo todas as sete notas da escala (usualmente da escala maior), é:* C – G – D –F – B – E – A. *A presença da nota* F *empresta ao acorde um sentimento de sétima de dominante (SLONIMSKY, 1983, p.3).*

No Ex. 6, *História do Soldado* de Stravinsky, observa-se o uso predominante do diatonicismo, tendo por base as notas da escala de *G*. Algumas formações acórdicas não podem ser explicadas pela superposição convencional de intervalos de terças, contudo, são notas pertencentes à escala diatônica de base.

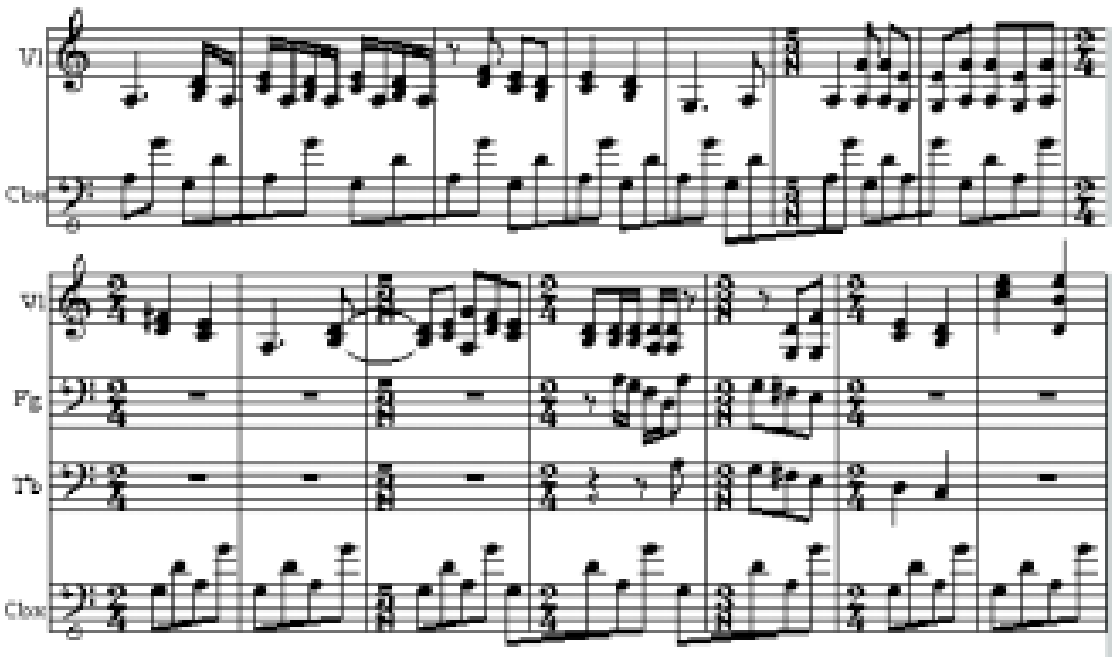


Fig. 6: Stravinsky, *História do Soldado*, Música para Cena 1, compassos 10 – 23

Politonalidade

Uso simultâneo de dois ou mais centros tonais auditivamente distinguíveis, muito embora “eles sejam mais óbvios para os olhos do que para os ouvidos” (DALLIN, 1975, p.133). Diverge da *pantonalidade* não só pelo refinamento lingüístico causado pelo uso dos prefixos *poli* e *pan*, mas pela essência de seus fundamentos, pois politonalidade implica no possível uso de *várias* tonalidades, enquanto pantonalidade representa *todos* os relacionamentos tonais, quer sejam formais ou fenomênicos (vide adiante). É possível encontrar na literatura uma série de obras, sobretudo de Milhaud e Stravinsky, em que esse princípio é aplicado; no entanto, no Ex. 7, *Concerto para bateria e orquestra* de Milhaud, apresenta-se um fragmento demonstrando o emprego dessa técnica. Nos compassos de 1 a 4 uma linha melódica é harmonizada simultaneamente com terças menores (pentagrama superior) e maiores (pentagrama inferior), de onde seria possível subentender as tonalidade de *Am* e *A*, respectivamente. O mesmo fragmento melódico é harmonizado diferentemente (compassos 45 a 47), superpondo, agora, as tonalidade de *Am* e *Fm*. Note-se que linearmente as tonalidades são confirmadas, porém, negam-se verticalmente.

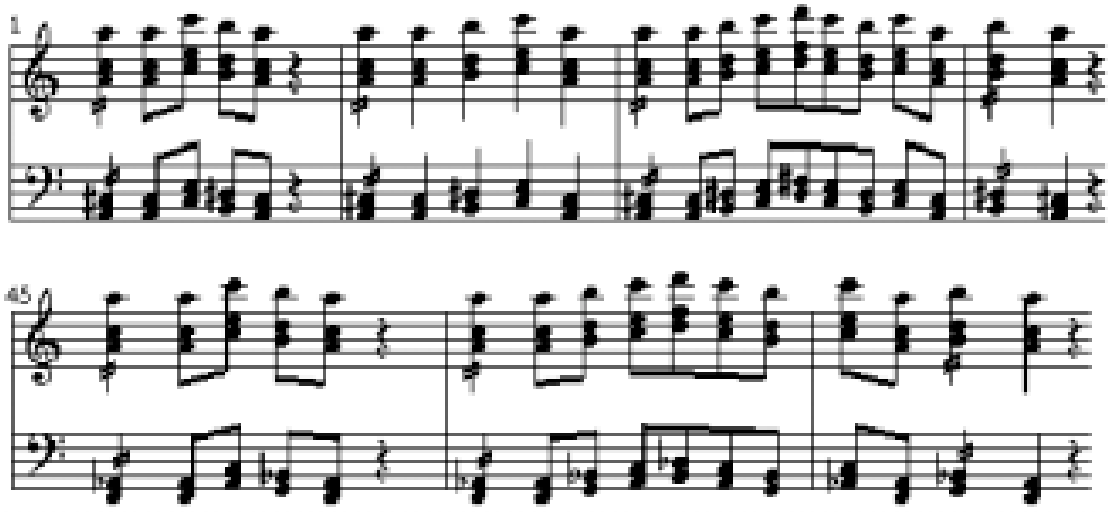


Fig. 7: Milhaud, Concerto para bateria e pequena orquestra (redução harmônica comp. 1-4 e 45-46)

2. A segunda categoria abarca os termos **atonalidade**, **atonalismo livre** e **dodecafonismo**.

A rigor, atonalismo livre e dodecafonismo são duas facetas da atonalidade, diferenciando-se pelo uso livre ou sistemático que o compositor faz dela. *Dodecafonismo* refere-se a uma técnica específica, que visava a fornecer uma sólida base estrutural para os procedimentos atonais surgidos nas duas primeiras décadas do século XX, ao passo que *atonalismo livre* designa as composições atonais realizadas antes da promulgação da técnica dodecafônica. Dallin prefere os termos atonalidade *não-serial* e atonalidade *serial* para descrever estes procedimentos que renunciam à importância do centro tonal. *Grosso modo*, atonal significa ausência de centro tonal, contudo, Kostka oferece a seguinte definição: "música atonal é aquela em que o ouvinte não percebe o centro tonal" (1999, p.106) e coloca a questão da percepção como mais um componente a ser levado em conta nas definições.

Lansky e Perle, ao analisarem as diferenças fundamentais entre tonalidade e atonalidade, apontam para duas de suas características marcantes e diferenciais: o alto grau de interdependência entre as várias dimensões da composição (como altura, ritmo, dinâmica, forma, etc.) apresentado pela tonalidade e o auxilio que lhe é prestado pela existência de um vasto *corpus* teórico. Na atonalidade, contrariamente, as relações funcionais entre as dimensões musicais não são claramente definidas e a teoria não é suficientemente completa para sua compreensão, posto que, embora as obras atonais apresentem propriedades comuns, estas propriedades manifestam-se de maneiras diversas, quedando-se então, a forma como o mais elevado parâmetro unificador (cf. LANSKY

& PERLE, 1980, p.669-673). Por divergir em essência da tonalidade, a atonalidade não possui lastro ou vínculos hierárquicos, nem uma força esquemática estruturadora musical, mas é, antes, a ausência e negação dessas forças. Recorde-se que a harmonia tradicional funcional subordina os graus da escala ao centro tônico, ou seja, parte do princípio da subordinação hierárquica nas relações entre os diferentes graus da escala. O fato de compor sem uma base estrutural clara reguladora de suas relações, fez com que o estilo *livre* esbarrasse no problema do surgimento de resquícios tonais, principalmente de significados harmônicos, em meio ao discurso atonal. Decorreu dai a necessidade sentida, principalmente por Schoenberg, de restringir estas "sublevações" tonais, donde resultou sua técnica de composição com "doze notas relacionadas somente entre si", que conferia uma firmeza à este tipo de estrutura não tonal, mas induzia a uma construção abstraída de significados harmônicos internos. Esse feito, em tese, impossibilitaria falar de uma harmonia dodecafônica (técnica que apresenta maior proximidade com o contraponto, porque os aglomerados sonoros resultam de movimentos lineares), ao passo que "a *pantonalidade* pode englobar o *atonalismo livre*, tomando-o como parte de seu sistema planetário de múltiplas tonalidades" (RÉTI, 1978, p.111). Essa integração é possibilitada pelo fato do *atonalismo livre* (como exposto anteriormente) apresentar resquícios tonais passíveis de serem captados pela escuta, interpretando-os em função de um centro atrativo, mesmo que efêmero e fugaz.

Uma voz destoante desses entendimentos é a de Alois Hába. Para ele, tonal é toda música construída sobre alguma escala de base. Ao admitir a existência de escalas com mais de sete

notas, chegando até a abranger todo total cromático, ou mesmo sistemas microtonais, toda música será tonal. Assim, “o conceito de *atonal* é equívoco e supérfluo” (HÁBA, 1984, p.109).

3. A terceira categoria compreende um outro tipo de formação estrutural, a **pantonalidade**.

Retomando a divisão efetuada anteriormente, existem dois tipos de linhas musicais: uma concebida com a intenção de incondicional não-relacionamento tonal e outra que, mesmo veladamente, mantém o pensamento voltado para um centro de atração. Na pantonalidade há a ocorrência de uma espécie de *tonalidade indireta*, isto é, uma tonalidade não aparente, mas engendrada pela percepção a partir da audição dos fenômenos sonoros. “Os grupos sonoros, como um todo, evocam uma atmosfera que não expressa nem atonalidade nem tonalidade, mas uma condição estrutural mais complexa, multitonal ou um estado pantonal” (RÉTI, 1978, p.65).

A pantonalidade resgata o tipo de unidade e atração tonal similar ao encontrado, por exemplo, nas melodias gregorianas ou em cantos judaicos antigos, nos quais era possível sentir a união da melodia com uma nota fundamental de base sem a necessidade do mecanismo de resolução de tensão existente no uso de acordes. As linhas melódicas eram concebidas no seu direito próprio e possuíam um impulso tônico específico. Esse relacionamento criou o tipo de tonalidade denominada *tonalidade melódica*. Nesta, a força que impele para a tônica está diretamente ligada à reiteração da altura (nota) tônica, compreendida como tal no ato da escuta. É preciso lembrar que a *altura* é o fator preponderante para a consecução da

tonalidade pois a tonalidade é um fenômeno que cria unidades estruturais ao centrar uma frase, grupo de frases ou mesmo uma peça inteira a uma nota a partir da qual o grupo usualmente começa, com qual ele termina e para qual o ouvido relaciona cada parte dele. E já que a essência composicional da nota é a altura, pode-se afirmar que tonalidade está baseada em alturas (RÉTI, 1978, p.77).

Embora Schoenberg tenha sido um dos primeiros a sugerir o termo *pantonalidade* para designar o estilo de composição nascente, principalmente, a partir da segunda década do século XX, Réti constata nas composições de Debussy os primeiros indícios desse conceito, justamente por este resgatar o tipo de tonalidade melódica. A vertente Schoenberg, por seu turno, conduziria à *atonalidade*. A percepção da tonalidade por meio de alturas é caracterizada pelo fato de que repetições e retomadas acabam por atribuir um acento tônico à determinada nota no curso de uma composição, de modo que esta nota assuma um papel de tônica local, mesmo não havendo uma tonalidade única e global a governar toda a obra.

A pantonalidade pode ser entendida como uma conseqüência da confluência de vários procedimentos. Réti assinala, por exemplo, que “a idéia de tônicas variáveis [*movable tonics*], de flutuação harmônica, é o ponto de partida para o entendimento do fenômeno da pantonalidade” (RÉTI, 1978, p.67), além de considerar a tonalidade expandida como precursora histórica da pantonalidade. A pantonalidade difere da politonalidade (ou bitonalidade, pois, na maioria das vezes, verifica-se a existência de duas regiões tonais) no que tange ao uso massivo de múltiplos centros tônicos, ao passo que a politonalidade geralmente limita-se à mera utilização conjunta

de distintas armaduras de clave em distância intervalar de trítono ou segunda menor. "Pantonalidade é um conceito composicional genérico, como tonalidade ou atonalidade. Não pode ser definida por um esquema rígido ou por um conjunto de regras, mas pode fazer-se compreensível somente pela descrição de sua natureza e de seus efeitos, examinando-se suas diversas facetas e qualidades" (*ibid.*, p.108). Assim sendo, considere-se o exemplo a seguir (Ex. 8, *Sonata Concord*, de Charles Ives).

Em sua análise desta peça, e especificamente deste trecho, Réti (Cf. 1978, p.64) entende não haver qualquer dúvida de que *C* funciona como um tipo de tônica. No entanto, não se ouve um *C* puro, mas um *C* sobre um ponto de órgão [*organ point*] em *A*. Antes do final, este mesmo motivo em *A* é utilizado para introduzir uma frase atonal. Esta frase termina em *C#*, formando com *A* e com a nota *G*, seguinte no baixo, uma espécie de dominante intermediária que anuncia o acorde de *Dm* que entrará nas vozes superiores. Apesar da nota *C#* do soprano, a tônica original *C* ainda é reiterada no baixo. Somente com a nota *G* do baixo a fundamental é alterada (passando de *C* e/ou *A* para *G*). Simultaneamente a esta variação de fundamentais, uma outra frase centrada tonicamente em *Bm* é ouvida na região intermediária. Esta frase em *Bm* conduz para a nota conclusiva *C#*. Mesmo com todas esta simultaneidade de tonalidades, a base tônica original (*C* suportado pelo ponto de órgão em *A*) continua sendo ouvida. A última harmonia audível (*G – D – C# – A*) é simplesmente a dominante de *C* com a adição de um *C#* atonal. Resumindo:

> *Temos* C *e* A *como tônicas globais [*over-all tonics*],* G *como a última fundamental audível, posteriormente as harmonias de* B *e* D*, sem esquecer da frase atonal concluindo em* C# *(que neste contexto*

harmônico deve ser entendido como Db*). Todas estas tônicas e harmonias justapostas soando quase simultaneamente, como raios refletidos a partir de um conjunto de espelhos, genuinamente formam a* pantonalidade *(*ibid.*, p. 65).*

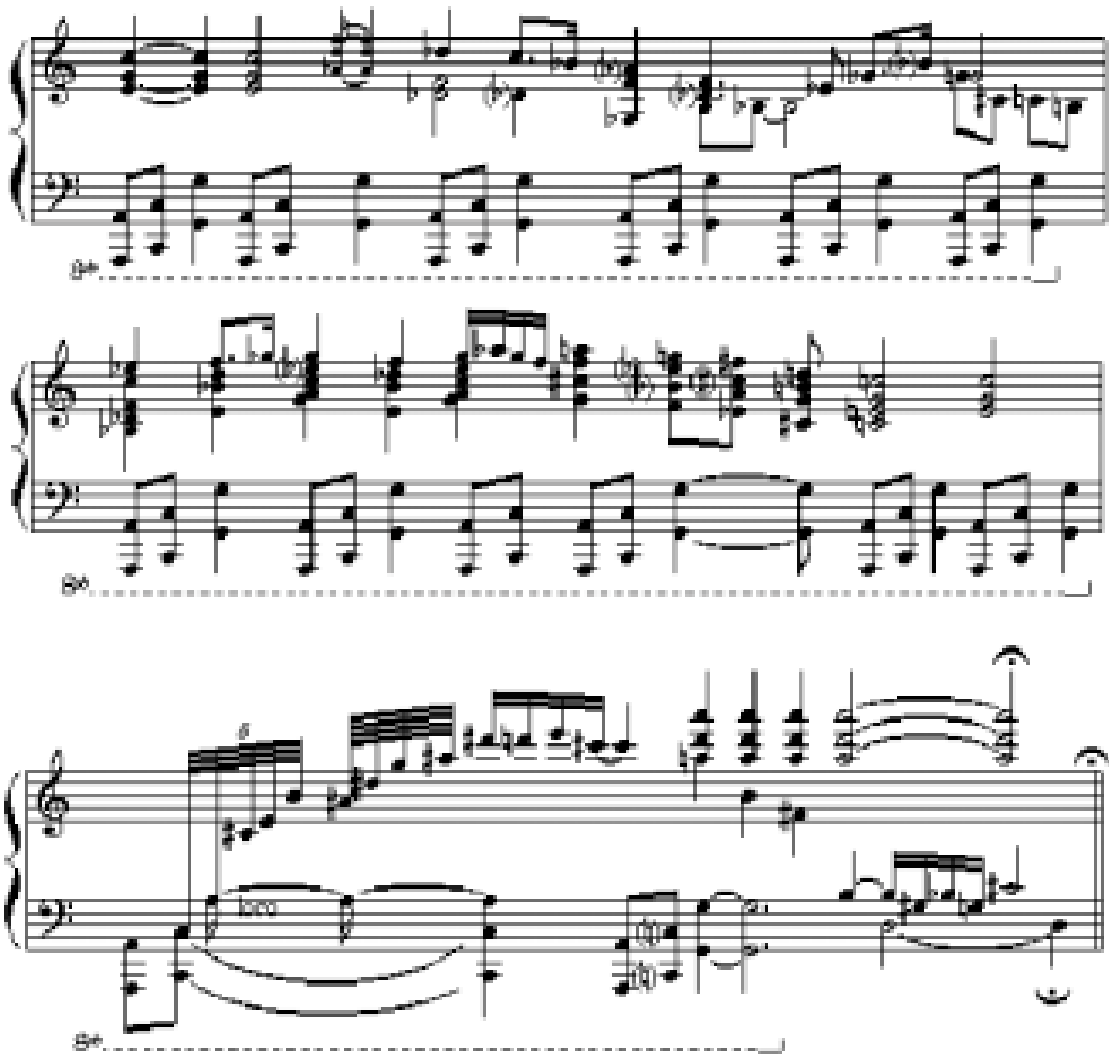


Fig. 8: Charles Ives, Sonata Concord (Cf. RETI, 1978, p.149)

O Ex. 9 apresenta a redução de dois compassos do III movimento da *Música para Cordas, Percussão e Celesta* de Béla Bártok (as notas soam no registro em que estão escritas). Observa-se que o xilofone reitera a nota *G* sobre um *D* que é consistentemente sustentado pelas cordas. A celesta, por sua

vez, reforça a díade *G# - D*, ao passo que o piano executa uma espécie de arpejo dos acordes de *Bb5+* e *E5+*. Nos baixos, a nota *Eb* funciona como tônica, porém, o uso do trítono (*Eb – A*) frusta, de certa forma, o efetivo caráter tônico. Ao passo que o tímpano, pela repetição da nota *Bb*, tende a confirmar este *Eb* como tônica deste trecho. Esta multiplicidade de tônicas superpostas e/ou concomitantes identificam a pantonalidade preconizada por Réti.

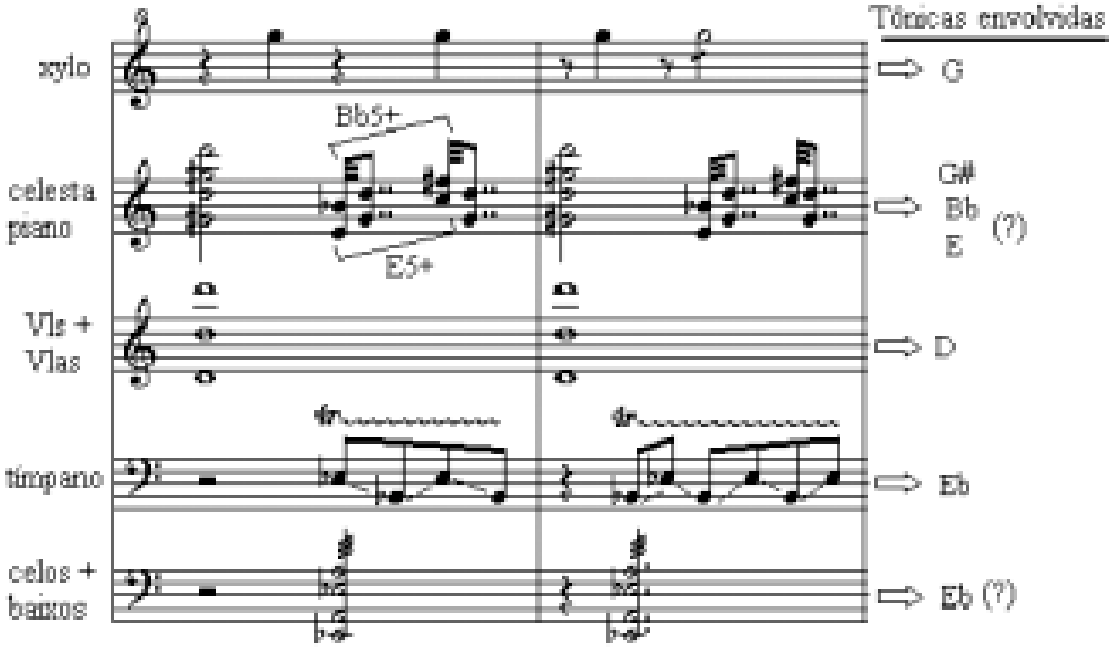


Fig. 9: Bártok, Música para Cordas, Percussão e Celesta. III movimento (comp. 31-32).

No Ex. 10 pretende-se apresentar uma aplicação destes princípios. Trata-se de um fragmento original que preserva a ambigüidade tonal ao criar uma atmosfera de não relacionamentos diretos. As flautas e clarinetes executam uma melodia que pode ser interpretada como possuindo um centro tônico em *Fm*. O vibrafone constrói uma linha de acompanhamento claramente direcionada para o agudo, sendo que as notas de ponta sugerem o perfil melódico *B – C – D – F*

suportado por um *Ab* repetido. As cordas e trompas (soando onde estão escritas) podem sugerir a seguinte sucessão de acordes: *Ab6*, *Db7+*, *Cm9*, *Bbm* o que não indicaria explicitamente nenhuma tônica específica. Os baixos reiteram uma espécie de pedal na nota *B*. Observa-se assim, o procedimento descrito por Réti como multitonal, em que há a polarização, mesmo indireta, de vários centros tonais.

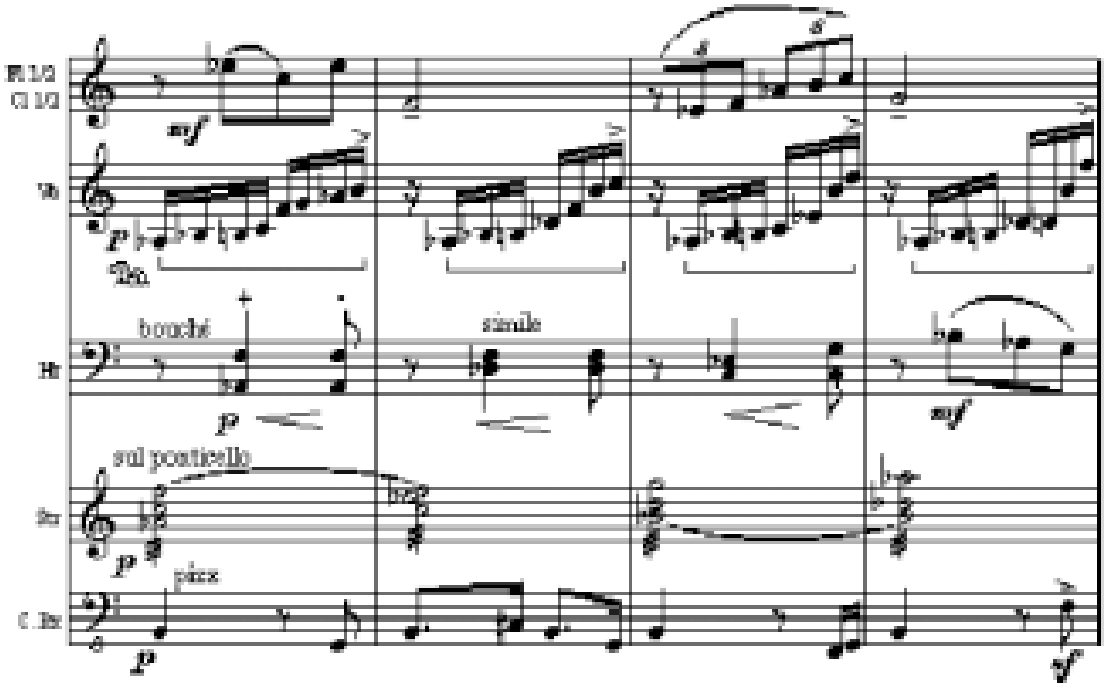


Fig. 10: fragmento construído com a aplicação de procedimentos pantonais ***(as notas soam onde escritas)***

Conclusão

Sumariamente, pode-se compreender que duas características básicas perpassam a pluralidade de tendências musicais originadas, principalmente, no início do século XX, quer sejam, a orientação ao encontro da manutenção de centros tônicos (conduzindo à criação de técnicas que, de um modo mais ou menos evidente, conservavam uma funcionalidade harmônica)

e a negação incondicional de quaisquer espécies de vínculos hierárquicos ou elos tonais (produzindo, num primeiro momento, a ausência de significados harmônicos em virtude do desejo de liberdade composicional irrestrita). Todavia, esse estado de coisas, ao qual Réti atribui a alcunha do "grande dilema estrutural da música contemporânea" (RETI, 1978, p.112) apresentaria uma imbricação comum, pois, partindo dos pressupostos da incondicional tonalidade ou incondicional atonalidade, algo "A grande síntese das tendências musicais de nossa era" (RETI, 1978, p.118).

Apesar da pluralidade de procedimentos composicionais surgidos no início do século XX (decorrentes da busca por novas maneiras de tratamento do material musical, sobretudo no campo harmônico que tencionava substituir ou reformular os processos arraigados à tonalidade), foi possível a realização de uma sistematização, ou mesmo uma determinação, desses artifícios. O fato dos compositores não se restringirem a uma técnica específica, mas valerem-se de várias delas em uma mesma obra, dificulta a escolha dos exemplos e a elaboração de definições fechadas. Contudo, tendo por base trabalhos de consagrados teóricos, realizou-se uma formalização de princípios composicionais que, mesmo não sendo absoluta, se oferece enquanto uma delimitação satisfatória.

Referências Bibliográficas

CORRÊA, Antenor Ferreira. *Estruturações Harmônicas Posteriores à Prática Comum – pantonalidade*. São Paulo, 2004. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista – Unesp.

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

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

KOSTKA, Stefan M. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 2ª ed. New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1999.

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

LANSKY, Paul e PERLE, George. “Atonality” . *In:* SADIE, Stanley (org). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 1980, p. 669-673.
OWEN, Harold. *Modal and Tonal Counterpoint – from Josquin to Stravinsky*. New York: Schirmer Books, 1992.
PISTON, Walter. *Armonía*. Quinta edição (1986) revisada e ampliada por Mark Devoto. Cooper City (EUA): Span Press Universitaria, 1998.
RETI, Rudolph R. *Tonality, Atonality, Pantonality – a study of some trends in twentieth century music*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1978.
SCHOENBERG, Arnold. *Funciones Estructurales de la Armonia.* Tradução Juan Luis Milán Amat. Barcelona: Labor, 1990.
_____ . *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
_____ . “Problems of Harmony”. In: *Style and Idea*. Ed. Leonard Stein. Berkeley: University of California Press, 1985.
SLONIMSKY, Nicolas. “Music in the Twentieth Century: Problems and Overviews”. In: *Classics Essays on Twentieth-Century Music*. New York, Schirmer Books, 1983.

Antenor Ferreira: É Mestre em música (UNESP). Doutorando (ECA-USP), sob orientação do Prof. Dr. Amilcar Zani. Bacharel em Composição e Regência (UNESP). Percussionista da Orquestra Sinfônica Municipal de Santos (SP).

e-mail: *antenorferreira@yahoo.com.br*