

## A TONALIDADE NO SÉCULO XX

---

André Nobre Mendes

A organização harmônica da música do século XX apresenta uma dificuldade especial de classificação e terminologia para os analistas que perdura ainda hoje, início do século XXI. Dentro de um espectro que vai da tonalidade à atonalidade, como referir-se satisfatoriamente à presença de pólos, em contexto no qual não se identifica uma tonalidade central? Que termos usar: atonal, omnitonal, paratonal, pantonal, pandiatonicismo, tonalidade por asserção, tonalidade estendida, tonalidade implícita, tonalidade flutuante, tonalidade suspensa, atonal com polarização de altura, atonal com priorização de altura, bitonalidade, politonalidade? Estes são vários dos termos encontrados na literatura especializada, atestando a ausência de uniformização, a começar pelo termo básico, “atonal”, combatido por Arnold Schoenberg, um dos principais compositores e teóricos do século XX.

A origem de termos que aludem a liberdades na organização harmônica são anteriores ao século XX. Bryan Simms<sup>1</sup> comenta a enorme influência que as palestras de François-Joseph Fétis (1784-1871), proferidas em Paris em 1832, tiveram sobre o desenvolvimento da harmonia na música de Liszt. O teórico belga relaciona esse fato à chegada de uma era omnitônica na história da música, “quando a tonalidade poderia flutuar livremente entre os vários tons, ligados pelos acordes diminutos”<sup>2</sup>.

Definindo o termo “tonalidade” em relação à música do século XX, Vincent Persichetti se refere a este conceito sem rigidez, afirmando que “a tonalidade não existe como algo absoluto. Ela é sugerida através de articulações harmônicas e através de tensão e relaxamento de acordes em torno de uma tonalidade ou

<sup>1</sup> Simms, B. *Music of the twentieth century: style and structure*, Nova York: Schirmer, 1986.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 20.

acorde básico. (...) A música do século XX faz uso de várias gradações de tonalidade e emprega diferentes meios para estabelecê-la”<sup>3</sup>.

Para Simms, não há um termo na teoria musical do século XX que tenha recebido tantas interpretações quanto “tonalidade”. A palavra é usada, de maneira mais comum, em dois sentidos: (a) “como expressão de uma tonalidade através de métodos que eram comuns entre os compositores dos séculos XVIII e XIX”; e (b) “referindo-se ao poder de uma ou de algumas alturas serem ouvidas por algum tempo da peça, como centrais para a sua organização”<sup>4</sup>. Considerando esta segunda definição, o autor afirma que “praticamente toda música Ocidental é em algum grau tonal. A maneira mais comum de expressar tonalidade no século XX é por asserção, isto é, a repetição de uma altura central ou, de outra forma, enfatizando-a por meio de instrumentação, registro, prolongação rítmica ou acentuação métrica”<sup>5</sup>.

Outra forma de expressar tonalidade é:

mantendo vestígios da prática tonal, por exemplo, começando e terminando com a mesma tríade, fazendo referência a uma dominante ou uma tônica em pontos pedais, ou realizando um contraponto ao redor ou em um acorde central (freqüentemente uma tríade). Tais referências são geralmente insuficientes para estabelecer uma tonalidade na maneira tradicional, e o músico deve ouvir a peça com muita atenção para julgar se ela é tonal ou não.<sup>6</sup>

Já para Leon Dallin,<sup>7</sup> desde que haja um centro tonal, não importa o quão tênue ele seja, a música tem tonalidade.

Simms lembra as origens do termo “atonal”:

<sup>3</sup> Persichetti, V. *Twentieth century harmony*. Nova York: Norton & Company, 1961, p. 248.

<sup>4</sup> Simms, B., op. cit., p. 64.

<sup>5</sup> Ibid., p. 65.

<sup>6</sup> Simms, B., op. cit., p. 65.

<sup>7</sup> Dallin, L. *Techniques of twentieth century composition: a guide to the materials of modern music*. Iowa: W. M. C. Brown, 1974, p. 123.

O termo (...) foi usado pela primeira vez na Alemanha, pouco antes de 1920, para referir-se de maneira pejorativa a uma variedade de obras modernas. A definição dada pouco depois pelo compositor e teórico vienense Josef Matthias Hauer no seu livro *Lehrbuch der atonalen Musik* [Método de música atonal] (1923) é usada ainda hoje: “Na música atonal não há tônica, dominante, subdominante, movimento escalar [step scale], resolução, consonância, ou dissonância: ao invés disso, somente os doze intervalos de temperamento igual. A sua “escala” consiste dos doze semitons temperados”.<sup>8</sup>

Persichetti complementa, afirmando que a unidade na música atonal é alcançada “por uma concentração motívica extrema, e referência constante ao material precedente”.<sup>9</sup>

Embora rejeitado por Schoenberg – que preferia o termo pantonal<sup>10</sup> – e seu círculo, por causa de sua conotação negativa, o termo “atonal” acabou se estabelecendo na literatura, e é ainda hoje usado por vários autores. Simms o considera útil e o emprega no seu livro para designar a música “não-tonal e não-serial”.<sup>11</sup> Jonathan Dunsby e Arnold Whitall tampouco o desaprovam, considerando que ele representa satisfatoriamente a idéia de um tratamento com liberdade de uma tonalidade central. De qualquer forma, eles também concordam com Simms quanto à dificuldade de definir algo como completamente “não-tonal”.<sup>12</sup> Pandiatonicismo foi o termo correspondente criado por Nicolas Slonimsky.<sup>13</sup>

Dunsby e Whitall<sup>14</sup> descrevem, um pouco mais detalhadamente, algumas das técnicas mais utilizadas pelos compositores do séc. XX e as dificuldades de uniformização na nomenclatura:

- ✓ Atonal com polarização (priorização) de altura: ênfase ou repetição simples em peças que permanecem fundamentalmente atonais;

<sup>8</sup> Simms, B., op. cit., p. 65.

<sup>9</sup> Persichetti, V., op. cit., p. 261.

<sup>10</sup> Dunsby, J. & Whitall, A. *Music analysis: in theory and practice*. Londres: Faber Music, 1988, p. 105.

<sup>11</sup> Simms, B., op. cit., p. 65.

<sup>12</sup> Dunsby, J. & Whitall, A., op.cit., p. 105.

<sup>13</sup> Dallin, L., op. cit., p. 135.

<sup>14</sup> Dunsby, J. & Whitall, A., op. cit., p. 107-122.

- ✓ Tonalidade estendida: apresenta algum tipo de tônica (ou dominante);
- ✓ Tonalidade implícita: suspensa, não decidida (flutuante, Schoenberg);
- ✓ Escala modal octatônica: muito usada no fim do séc. XIX e no XX, servindo igualmente para a tonalidade estendida e algo muito próximo à atonalidade.
- ✓ Bi-Politonabilidade: os autores não concordam com este termo. Eles afirmam que é possível justapor em uma mesma composição tonalidade (diatônica, estendida ou implícita) e atonalidade, mas a justaposição de duas tonalidades cria de fato atonalidade, pois fere o princípio básico da tonalidade, ou seja, um centro tonal.<sup>15</sup>

A diferença entre tonalidade estendida e implícita é que, na primeira, o acorde de tônica (ou dominante) está presente, e na última não há presença clara e estabelecida da tônica; porém, em ambas é possível fazer uma abordagem “pós-schenkeriana”.<sup>16</sup>

Skriabin, Schoenberg e outros passaram por longos períodos de transição da tonalidade para a atonalidade; as obras desses períodos são ambíguas e as análises não devem favorecer nem um nem outro lado. Muitas vezes é difícil delimitar a fronteira entre a tonalidade implícita e o atonalismo. Para Dunsby e Whitall, em vez de buscar decidir entre uma coisa e outra, os analistas devem procurar a síntese, tendo cuidado para não confundir as coisas: o que é tonal – harmonia gerada por uma estrutura fundamental – é diferente de elementos puramente atonais – gerados em uma estrutura tonal não hierárquica.<sup>17</sup>

No verbete *Harmony* em *The New Harvard Dictionary of Music*, encontramos ainda um novo termo, “paratonalidade”:

A música de Berg (...) definitivamente possui elementos estruturais de uma tonalidade distante que pode ser quase sempre percebida, mesmo dentro das texturas mais densamente cromáticas. Esta paratonalidade, como ela tem sido chamada, depende da ênfase em centros tonais e das progressões

<sup>15</sup> Ibid., p. 112-113.

<sup>16</sup> Ibid., p. 110.

<sup>17</sup> Ibid., p. 113-118.

harmônicas dos motivos. (...) Nas últimas obras de Berg, escritas na técnica dodecafônica, estruturas paratonais tornam-se básicas para a forma como um todo (*Suíte Lírica*; *Lulu*), e no Concerto para violino, essas estruturas incluem até mesmo uma forte base tonal (Sol menor-Si bemol maior). Tais explorações não foram seguidas por outros compositores até recentemente, quando George Perle e alguns outros criaram um sistema de doze notas que é fundamentalmente harmônico na sua natureza, embora não serial.<sup>18</sup>

Ao compararmos as abordagens apresentadas, verificamos a complexidade do assunto, começando pela dificuldade para descrever a enorme variedade de técnicas empregadas pelos compositores no século XX. A consequência disto é a falta de uniformização na terminologia, o que reflete os entendimentos e percepções diversos que essa música incita. Embora algumas concordâncias também estejam presentes, a literatura disponível ainda oferece espaço para muitas investigações nessa área, que certamente estará caminhando para a sistematização de uma terminologia própria e específica.

<sup>18</sup> Randal, D. M. (ed.). *The New Harvard Dictionary of Music*. Londres: Harvard University Press, 1986, p. 368-369.