

TRÍADE E FALSA RELAÇÃO COMO CENTRO E MARGEM DA TONALIDADE

Caio Benevolo

Neste trabalho, passaremos em revista as várias concepções sobre a “tríade”, como base para a polifonia e a harmonia, e sobre a “falsa relação”, tendo em vista o antagonismo que as conecta. A primeira posta-se como “alicerce” para todo o desenvolvimento que o contraponto e, posteriormente, a harmonia vieram a trilhar pela linguagem tonal na modernidade, sobre a perfeita consonância que ela agencia, enquanto a segunda se define pela “renitência” de uma lógica horizontal (melódica) que gera diferentes versões cromáticas simultâneas, ou pelo menos consecutivas, de uma ou mais notas da tríade, desestabilizando-a, portanto. Sob esta perspectiva, a noção de tríade (“centro”) e a de falsa relação (“margem”) compõem um par dialético que emoldura toda a história da tonalidade.

A tríade é a superposição de duas terças sobre qualquer grau de escala ou modo, perfazendo um conjunto de três sons. Assim, ela se posta como unidade básica para a harmonia, principalmente na linguagem tonal. A conjugação de terça maior, menor e quinta justa agencia um tipo de consonância que historicamente foi tomado afetivamente como “base” ou “relaxamento”; toda peça se inicia com ela e a ela se dirige. As dissonâncias assumem o sentido de “tensão” e buscam a resolução em um dos sons radicais da tríade, atingindo assim o relaxamento correspondente.

Exemplo 1



A falsa relação é um movimento das vozes que faz soar consecutiva ou simultaneamente duas versões diferentes de uma mesma nota. Este expediente promove um sentido de ambigüidade e/ou dissonância muito fortes, que imprime uma direção horizontal à música, tendo em vista que a dissonância deve ser preparada e resolvida por grau conjunto na direção do acidente que dá a versão cromática da nota.

Exemplo 2¹

Browning

Elway Bevin
(séc. XVI/XVII)

Exemplo 3²

Mazurka n.º 13, op. 17, n.º 4

F. F. Chopin (1810-1849)

¹ In: Bevin, Elway (séc. XVI/XVII). *Browning*, compassos 26-27.

² In: Chopin, Frédéric (1810-1849). *Mazurka n.º 13, op. 17, n.º 4*; compassos 66-67.

Exemplo 4³

Handwritten musical score for *Minuetto* by Béla Bartók. The score is written on two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked "Tempo di Minuetto" and the dynamics are "Piano". The piece is titled "Minuetto" and the composer is "Béla Bartók (1881-1945)". The notation shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, both starting with a half note and followed by quarter notes. The bass line ends with an ellipsis.

ZARLINO

Deve-se atentar para que intervalo melódico signifique a passagem silenciosa feita de um som ou passo a outro; isto é inteligível, ainda que inaudível.⁴

Zarlino é um dos principais teóricos da história da música, e sua visão, exposta em seu tratado de 1558,⁵ corrobora a interpretação histórica geralmente aceita hoje em dia de que a harmonia seja um desenvolvimento do contraponto, um capítulo tardio deste. A definição do teórico sobre intervalos (diastemática) contribui para essa interpretação, pois podemos dizer que os toma como “metáforas”, ou “metonímias”, se preferirmos, de percursos diatônicos.⁶ Conceber intervalos musicais melódicos ou harmônicos como metáforas de âmbitos diatônicos é impregnar a audição de uma perspectiva horizontal, ou melódica. As-

³ In: Bartók, Béla (1881-1945). *Minuetto* (nº 50 do *Mikrokosmos* para piano, vol. II).

⁴ Zarlino, Gioseffo. *The art of counterpoint*. Trad. Guy A. Marco e Claude V. Palisca. Nova York: Da Capo, 1983, p. 2 (reedição crítica do Tratado de Veneza, 1558).

⁵ *Ibidem*.

⁶ “Metonímia” aqui é cabível, porque alude aos extremos tomados como substitutos de toda uma série diatônica entre eles.

sim, a oitava justa (*diapáson*) pode ser de sete espécies diferentes,⁷ uma vez que cada uma será diversa devido às diferentes sucessões de tons e semitons dentro delas; cada oitava harmônica ou melódica traz, por elipse, todo o percurso de sons contidos em seus âmbitos, omitidos por um procedimento metonímico. O mesmo raciocínio aplicado às quintas (*diapénte*) nos revela quatro espécies diferentes assentadas cada uma sobre uma fundamental diatônica entre ré e sol.⁸ A quinta justa é a metonímia do pentacorde que se estrutura sobre a fundamental.

O conceito de “tríade”, maior ou menor, não está ainda maduro na sistematização de Zarlino; o termo lhe é ausente, a idéia, embrionária. A sexta resultante da inversão da tríade maior ou menor é comentada por ele a partir dos intervalos consonantes que a compõem; as sextas, bem como as terças, são classificadas como intervalos consonantes imperfeitos. A “imperfeição” aqui também resulta do fato de suas correspondentes proporções numéricas se constituírem de números superiores a 4 (“perfeitos”: oitava: 2:1, quinta justa: 3:2, quarta justa: 4:3; “imperfeitos”: terça maior, dítono: 5:4; terça menor, ou semidítono: 6:5). Estes intervalos imperfeitos acrescidos da quarta justa (*diatésaron*) formam as sextas. Segundo o teórico, todos esses intervalos devem ser acompanhados por outros, de forma a comporem, em seus extremos, consonâncias perfeitas.⁹ Quanto às quintas justas, só podemos conectá-las à atual concepção de tríade a partir do encaminhamento que Zarlino opera pela sua subdivisão interna em consonâncias imperfeitas de terças maiores e menores; quanto à disposição dítono + semidítono (terça maior + menor, tríade maior), o teórico a comenta enfocando seu poder afetivo expansivo e alegre; quanto à segunda, semidítono + dítono (tríade menor), ele ressalta seu poder persuasivo lânguido e triste.¹⁰ Mas o conceito de tríade de fato está longe de sua maturidade e de seu papel estruturador, ocorridos com o advento da tonalidade cem anos mais tarde (século XVII). Vemos que Zarlino prescreve que uma composição musical deva se iniciar com consonâncias perfeitas, dentre as quais não figuram nem as terças, nem as sextas.¹¹

⁷ Zarlino, op. cit., p. 26.

⁸ O sistema de que fala Zarlino é o modal. Este sistema foi elaborado na Idade Média e constava de oito modos (*protus* com tónica em ré, *deuterus* em mi, *tritus* em fá e *tetrardus* em sol, cada um com duas versões, autêntica e plagal). Alguns anos antes de Zarlino, eles foram rebatizados por Heinrich Glareanus, em seu *Dodekachórdon*, de 1547, como dórico, frígio, lídio, mixolídio, etc., cada qual comportando igualmente as duas versões, autêntica e plagal. Esta nomenclatura foi a que se consagrou até nossos dias.

⁹ *Ibidem*, p. 16.

¹⁰ *Ibidem*, p. 21 e ss.

¹¹ *Ibidem*, p. 55.

No que tange às falsas relações, elas vêm denominadas pelo teórico como “relações não-harmônicas” (*non harmonicae relationes*). Elas surgem quando na composição a duas ou mais vozes ocorrem os intervalos de trítono ou quinta diminuta (*semidiapénite*) e de sétima maior ou oitava diminuta (*semidiapáson*). Proíbe-os a duas vozes, mas os admite na proporção em que mais vozes vêm se somar ao contraponto. Ele se detém ainda no comentário da superposição de terças para formar a quinta, como já mencionamos. No capítulo dedicado às relações não-harmônicas, nota reiteradamente que as terças que compõem a quinta manifestam diferentes apelos afetivos que “devem se ajustar à natureza das palavras cantadas”; reconhece ainda que a alternância delas para comporem a quinta justa pode não ser observada em contraponto a mais de duas vozes, recomendando que, neste caso, tal expediente excepcional seja afetivamente coerente com a semântica do texto. Assim, duas terças maiores consecutivas, ou duas menores vertical ou linearmente, resultam em “relações não-harmônicas” de trítono ou semidiapente e de quinta aumentada (“quinta supérflua”). É realmente notável que o teórico, num estágio ainda preliminar do conceito de tríade, já visse o importante papel que as terças desempenham para o encaminhamento de atritos dissonantes que resultam da exploração desse expediente harmônico.

WALTHER

Em sua obra de 1708¹² já encontramos menção explícita ao conceito de tríade (*Trias Harmonica*), que o autor define como se segue: “A tríade harmônica é o alicerce de toda polifonia e consiste de três sons radicais que com o intermediário soa uma terça, e com o superior uma quinta.”¹³ Denomina também todos os sons de que se compõe a tríade, cujo superior já aparece como “dominante” (*dominans*). Divide ainda a tríade em simples e composta (*simplex, composita*). Seguindo a classificação já comentada de Zarlino, subdivide a tríade simples em perfeita e natural (*perfecta, naturalis*), quando se compõe de uma terça maior sob uma menor, e em imperfeita e mole (*imperfecta, mollis*), quando de uma terça menor sob uma maior. No primeiro caso, quando for o “modo” de uma peça, temos o que o teórico chama de *cantus durus*; no segundo, de *cantus mollis*; esta nomenclatura latina ainda designa como em alemão se tornou hábito qualificar a tonalidade

¹² Walther, Johann Gottfried. *Praecepta der Musicalischen Composition*. Weimar: [s.n.], 1708 (reedição de Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1955).

¹³ *Ibidem*, p. 100 e ss.

de: tom maior, *Dur*; menor, *Moll*. O teórico também associa o afeto expansivo e alegre à tríade perfeita, e o triste à imperfeita. Nota ainda que as consonâncias estão associadas aos números harmônicos 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 8. Já prevê a inversão da tríade, o que chama de *sizigia* (*Syzygia*), termo que abarca tanto a inversão quanto o âmbito do acorde.

Walther herda a terminologia de Zarlino, ao comentar as “relações não-harmônicas”.¹⁴ Define-as como a sucessão de sons dissonantes por quarta ou quinta falsa entre vozes extremas (soprano e baixo; quarta e quinta “falsas” são suas versões diminutas). Assim como o italiano, restringe o uso de relações não-harmônicas à expressão de afetos patéticos, tais como a tristeza, a angústia, o medo, etc. De forma geral, no gênero diatônico, considera-as como um vício, definindo-as com a expressão tradicional *Mi contra Fa est Diabolus in Musica*. Mesmo nos casos pertinentes, divide as relações não-harmônicas em toleráveis e intoleráveis (*tolerabilis, intolerabilis*), classificação que depende do afeto, da qualidade do modo, da qualidade dos intervalos, da rapidez de sucessão deles, e das vozes concomitantes. As relações não-harmônicas devem ser rigorosamente evitadas entre as vozes extremas de uma composição.

RAMEAU

Em sua obra de 1722,¹⁵ J. P. Rameau levou ao apogeu o artifício das proporções como alma, ou justificativa, da harmonia. Para isto não economiza cálculos e demonstrações de natureza especulativa sobre os números extraídos do seccionamento da corda. Cita Zarlino abundantemente e constata que a divisão harmônica só nos fornece a quinta justa e as duas terças, maior e menor, como meios harmônicos; a quarta justa fica excluída das demonstrações com as especulações aritméticas no sétimo capítulo, que leva o título “Sobre a divisão harmônica, ou sobre a origem dos acordes”.¹⁶ É ainda neste capítulo que comenta parte de sua teoria que nos é pertinente: em lugar de tríades, aparecem, como fulcro de suas definições por demonstrações aritméticas, os “acordes”, que podem ser de três (perfeitos) ou quatro sons (com sétima, tétrades). O autor não consegue extrair da série harmônica o acorde perfeito menor, mas procura de-

¹⁴ Ibidem, p. 156 e ss.

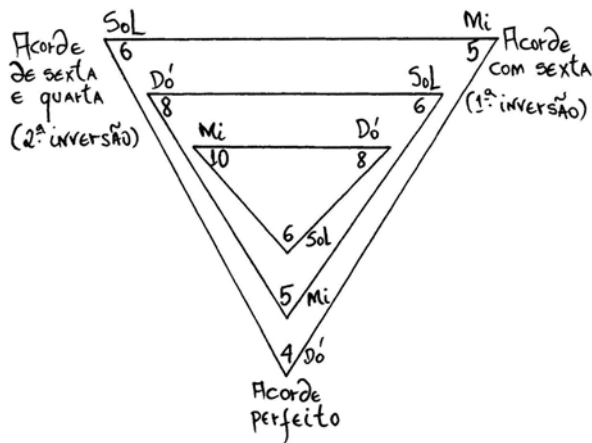
¹⁵ Rameau, Jean Philippe. *Treatise on harmony*. Trad. Phillip Gosset. Nova York: Dover, [s.d.].

¹⁶ Ibidem, p. 35.

monstrá-lo como harmônico, a partir de uma especulação numérica sobre as proporções que emergem das terças maior e menor. Multiplicando-se os termos da proporção que define a terça maior (4:5), obtêm-se 20; da terça menor (5:6), obtêm-se 30. Assim temos 20:30, que é a mesma razão que define a quinta justa (2:3). A perfeição dos acordes maior e menor emerge da proporção que os define: 20:25:30 e 20:24:30, que é aquela proporção da quinta mediatizada por 25 (acorde perfeito maior) e 24 (acorde perfeito menor). Ademais, 24:25 é a proporção que define o semitom menor, relação que estabelece a diferença entre a terça menor e a maior.

O autor ainda se detém na consideração sistemática das inversões dos acordes, para o que monta gráficos geométricos com triângulos concêntricos para inversão dos acordes perfeitos.¹⁷

Exemplo 5



Rameau estabelece como alicerces da harmonia os acordes perfeitos maior ou menor, a partir de considerações abstratas sobre a perfeição numérica das proporções que eles manifestam. Para tanto, reporta-se a Zarlino e sua concepção de “número senário” (os seis primeiros números),¹⁸ que geram todos os intervalos usados nos acordes perfeitos.

¹⁷ Ibidem, p. 40 e ss.

¹⁸ Ibidem, p. 6.

É de Rameau a famosa tese de serem os “baixos ressonantes” a fonte da harmonia: os acordes emergem de baixos que são seus sons geradores dentro de suas respectivas séries harmônicas, que contêm as notas dos acordes; podem não vir escritos na parte, nem ser de fato audíveis, mas, ainda assim, “ressoam”.¹⁹ Rameau rebate a relação não-harmônica como “falsa relação”, que ocupa o lugar da margem em seu discurso, pois é algo a ser evitado rigorosamente pelo domínio das técnicas de modulação, as quais impedem que ocorram ambigüidades tonais consecutivas, ou seja, um acorde maior e um menor seguidos sobre a mesma fundamental. As terças, neste caso, configuram uma falsa relação por seqüenciarem imediatamente a mesma nota com versões diferentes. Tal procedimento só se torna aceitável quando os dois acordes pertencem a seções diferentes da peça; a segmentação deve ser muito clara, mas mesmo assim toda cautela ainda é pouca.²⁰

Em Rameau, temos o pensamento autenticamente vertical, no sentido harmônico com que hoje trabalhamos. Seu encaminhamento sobre a falsa relação deixa de ser tolerante ou até justificável em função da relação com o texto, como entre os teóricos anteriores, para ser postulada como algo decididamente marginal, fora dos quadros da tonalidade; difícil imaginar outra opinião a partir de seu raciocínio fundador da harmonia sobre as leis naturais que emanam dos sons por meio da série harmônica. Sua visão intolerante desta licença harmônica (“falsa” relação) é prova de sua concepção já maduramente vertical do fenômeno sonoro – os tratadistas anteriores ainda se preocuparam em tecer regras para torná-la aceitável ou justificá-la como dissonância sob as leis do contraponto. O autor promove uma revolução conceitual: onde seus predecessores viam a justificativa para a relação não-harmônica, ou seja, na “imitação do afeto” do sentido do texto cantado linearmente, Rameau investe a profundidade do acorde como “entidade do afeto”. Seus acordes imitam afetos, assim como suas progressões também podem fazê-lo.²¹ Sua retórica verticaliza a estratégia de persuasão, enquanto a de seus antecedentes a construía sobre a sucessão melódica. Rameau se insere num momento histórico em que a harmonia pura já se alça a uma nova síntese relativamente independente da horizontalidade. Seu tratado de harmonia desencadeia o debate histórico entre a música horizontalmente concebida *versus* a música assentada sobre a pureza de alicerces verticais (acordes gerados por baixos).

¹⁹ Podemos dizer que, para Rameau, os acordes são “metonímias” de seus sons geradores (baixos).

²⁰ Rameau, op. cit., p. 320-1.

²¹ *Ibidem*, p. 154 e ss.

FUX

O tom da obra de 1724²² de Johann Joseph Fux é notável por tecer uma oposição eloqüente ao contemporâneo Rameau, que publicava seu tratado de harmonia mais ou menos na mesma época. Em franco antagonismo a ele, seu tratado de contraponto manifesta uma estrutura que provavelmente quisesse ressuscitar a estética polifônica de Palestrina, ou seja, o modalismo renascentista. Coerentemente com esse projeto, Fux não define a entidade “tríade” em seu tratado; como Zarlino, comenta as proporções, as consonâncias perfeitas e imperfeitas, as dissonâncias. Trata ainda de como atingi-las e de como resolvê-las. Em lugar da tríade, comenta a diastemática, o número senário e sua relação com a consonância.²³ Seu comentário específico sobre a quinta, que poderia abrir o intertexto com o conceito por nós investigado, é, em realidade, muito mais lacônico do que o de seus antecessores, ainda que comente a subdivisão dela em terças maior e menor. O tratado é dividido em duas partes; a matéria que comentamos é pertinente apenas à primeira delas. Na segunda, inicia-se o diálogo entre o mestre de contraponto Luiz e seu epígono José. Toda a sua pedagogia da disciplina por espécies é desenvolvida ao longo do diálogo entre os dois.

Quanto à falsa relação, salvo uma brevíssima menção a “Mi contra Fá” por ocasião do comentário dos procedimentos contrapontísticos de inversão de sujeitos,²⁴ Fux também não se estende. Pode-se compreender sua parcimônia com esse tema se nos reportarmos ao contraponto de Palestrina, que, de fato, não faz uso desse expediente; o mestre renascentista é reconhecido como conciliador da polifonia com a ideologia eclesiástica contra-reformista, que exigia “clareza” do discurso musical, sem ambigüidades tonais. Isto cunhou em Palestrina um estilo reconhecidamente leve com feições clássicas que norteou Fux em sua proposta estética e pedagógica sobre a disciplina. Ao comentar os “modos”, faz uma sucessão de citações de Zarlino. Observa também o mesmo procedimento metafórico aplicado aos intervalos, notando as diferentes qualidades de oitava e de quinta.²⁵

²² Fux, Giovanni Giuseppe [Johann Joseph]. *Salita al Parnasso o sia guida alla regolare composizione della musica*. Trad. Alessandro Manfredi. Carpi: Carmignani, 1761 (reimpressão em Bolonha: Forni, 1972).

²³ *Ibidem*, p. 42.

²⁴ *Ibidem*, p. 181.

²⁵ *Ibidem*, p. 197 e ss.

SCHÖNBERG

Duas obras²⁶ de A. Schönberg agenciam um salto de mais de duzentos anos desde o último comentário de fontes primárias (Fux). Sobre a tríade, o autor nos brinda com uma compreensão original, que ressalta seu contexto tonal:

Uma tríade isolada está completamente indefinida em seu significado harmônico; pode ser a tônica de uma tonalidade ou um grau de várias outras. A adição de uma ou mais tríades pode restringir seu significado a um número menor de tonalidades. Certa ordem confere a tal sucessão de acordes a função de progressão.²⁷

O que lhe parece essencial é seu papel constituinte de enlaces harmônicos que podem tomar os mais variados rumos – o significado do acorde submetendo-se ao contexto de seu movimento. A tríade só lhe parece importante na medida em que se deixa investir de sentido musical, que aqui assume o significado de “movimento”. Ela é o grau de alguma tonalidade e pode mover-se tanto para o seu centro como pode negar esta tendência e “modular”. Comentando as espécies de tríades, introduz como plenipotenciárias não apenas as constituídas de fundamental, terça e quinta, mas as com sétimas e nonas (acordes de quatro e cinco sons).²⁸

Tal tratamento dispensado às tríades, além de original, reúne a síntese de um saber acumulado por séculos de tonalidade. Por meio dele, o teórico logra uma avaliação da linguagem tonal em função de sua expressividade agenciada tanto por consonâncias quanto por dissonâncias. Schönberg propõe a emancipação destas²⁹ no dodecafonismo, como harmônicos mais distantes do som fundamental gerador dos acordes. Assim, o dodecafonismo não exclui a tonalidade, apenas a extrapola.

Não há menção explícita à falsa relação. No compêndio de 1954, os exemplos citados abundam em cromatismos, diluindo a concepção melódica dela, tornando-a plenamente aceitável. Quanto à falsa relação harmônica, uma breve passagem do tratado de harmonia comenta um acorde de Mozart que encena um típico atrito de oitava diminuta simultânea que se resolve pelas regras clássicas de contraponto.

²⁶ Schönberg, Arnold. *Armonía*. Trad. Ramón Barce. Madri: Real Madrid, 1979; ————. *Funciones estructurales de la armonía*. Trad. Juan Luis Milán Amat. Barcelona: Labor, 1993.

²⁷ Schönberg, op. cit. (1993), p. 23.

²⁸ *Ibidem*, p. 26.

²⁹ *Ibidem*, p. 184.

Exemplo 6³⁰

Parece aprovar esse procedimento, desde que sejam observadas as regras de preparação e resolução das linhas melódicas envolvidas.³¹ O mesmo se verifica quando comenta a dissonância de notas de passagem cromáticas,³² demonstrando a reincorporação do pensamento contrapontístico linear.

DISCUSSÃO E CONCLUSÃO

Zarlino, Walther, Rameau, Fux e Schönberg perfazem toda uma linha de sucessão de teóricos sobre música que, em seus tratados, descrevem o movimento desenhado por ela sob a perspectiva que norteou a produção musical dos últimos quinhentos anos no Ocidente. Tomando esse movimento como realmente representativo de pensares coletivos sobre música, vemos que ele se projetou a partir de uma concepção “horizontal”, representada inicialmente por Zarlino, que tomava intervalos como metonímias de âmbitos diatônicos, passando por um relativo aprofundamento com Walther e sua tríade harmônica, e atingindo a maior profundidade com a “verticalidade” da concepção rameauniana de “acorde perfeito”. Simultaneamente a tal aprofundamento máximo, o contraponto de Fux volta a argüir a horizontalidade da música; daí para Schönberg, esta passa novamente a absorver aquilo que a falsa relação sempre lhe trouxe desde os primórdios: a concepção discursiva e horizontal, apesar de não ter voltado a perder sua profundidade vertical. O grande debate tem sido entre conformar a arte dos sons pela analogia linear da fala *versus* a perspectiva espacial da profundidade – discurso ou espaço.

³⁰ Ibidem, p. 440.

³¹ Schönberg, op. cit. (1979), p. 440 e ss.

³² Ibidem, p. 404 e ss.

A tríade contribuiu para o aprofundamento da perspectiva; a falsa relação sempre a fixou à lógica horizontal discursiva. Trata-se de duas grandes forças dialéticas que este trabalho cotejou com base em várias fontes primárias sobre música ao longo da Idade Moderna. Acorde perfeito sucede à tríade harmônica, que sucede à quinta perfeita subdividida por terças; Zarlino prescreve que toda composição deve se iniciar por uma “consonância perfeita”; Rameau, por um “acorde perfeito”.³³ Além disto, demonstra que a própria linha melódica emerge da harmonia,³⁴ cunhando, antagonicamente a Zarlino, sua própria metonímia, segundo a qual o acorde perfeito se torna uma metáfora de um baixo ressonante que pode não ser explicitamente audível. O teórico francês promove a “inversão” da perspectiva horizontal da música. Pelo mesmo motivo, bane a impureza da falsa relação, ou seja, o apogeu da verticalidade musical empurra coerentemente para o limbo a perspectiva horizontal. Não é realmente espantoso constatarmos que a mesma questão harmônica tenha sido justificada e tolerada na obra de seus antecessores por meio de um artifício retórico afetivo que agenciasse a imitação do discurso pelo movimento da música; afinal, o discurso tende a horizontalizar a perspectiva, fazendo a música se ater ao contraponto. Schönberg, que em nossa seleção arremata o ciclo, demonstra a concepção sintética de verticalidade (acordes) com a horizontalidade (cromatismo e falsa relação); o acorde ressurgue sinteticamente como entidade passível de movimento sob a perspectiva bidimensional do espaço plano.

³³ Rameau, op. cit., p. 207.

³⁴ *Ibidem*, p. 152.