

Composição e pesquisa de música tonal na contemporaneidade

Rodrigo Serapião Batalha¹

UNIRIO/PPGM

SIMPOM: *Linguagem E Estruturação Musical/Teoria da Música*

rodrigobatalha@uol.com.br

Resumo: Este artigo apresenta o recorte de uma investigação sobre o papel do tonalismo como linguagem composicional e também como material de pesquisas acadêmicas no paradigma pós-moderno. Buscamos primeiramente neste trabalho discutir a ‘crise’ da música tonal instaurada ao longo do século XX, com base na perspectiva teórica de Scruton e de outros autores, redimensionando, nesse contexto, a ideia de esgotamento comumente atribuída ao uso de elementos tonais na música contemporânea. Desse modo, a partir do cenário delineado, produzimos uma discussão a respeito do conceito de tonalidade, buscando expandir os sentidos mais recorrentes associados ao termo. Assim, reunimos possíveis entendimentos do tonalismo presentes no âmbito de novas investigações teóricas em música. Por fim, realizamos a análise de uma peça de música tonal contemporânea, um trecho de *The promise/The heart asks pleasure first*, do compositor Michael Nyman, utilizando como principal ferramenta de análise o confronto com as cinco ‘características tonais’ propostas por Tymoczko. Essas características, que são detalhadas no presente texto, abrangem os seguintes aspectos musicais: “movimento melódico conjunto”, “consonância”, “consistência harmônica”, “macro-harmonia limitada” e “centricidade”. Juntos, esses cinco componentes da música tonal articulam-se, tendo em suas qualidades o papel de garantir o necessário senso de tonalidade em diferentes repertórios, ainda que tais repertórios sejam considerados pertencentes a linhas estéticas distintas.

Palavras-chave: Tonalidade; Música tonal; Pós-modernidade.

Composition and Research of Tonal Music in the Contemporaneity

Abstract: This paper presents part of a research on the role of tonalism as a compositional language and also as academic research material in the postmodern paradigm. First, we seek to discuss the ‘crisis’ of tonal music brought about throughout the twentieth century, based on the theoretical perspective of Scruton and others, resizing in this context the idea of exhaustion commonly attributed to the use of tonal elements in contemporary music. Thus, from this scenario, we discuss the concept of tonality, seeking to expand recurrent meanings associated with the term. Therefore, we have gathered possible understandings of tonalism present within new theoretical investigations in music. Finally, we carried out the analysis of a piece of contemporary tonal music by Michael Nyman, a fragment of *The promise/The heart asks pleasure first*, using as the main analysis tool a confrontation with five ‘tonal features’ proposed by Tymoczko. These features, which are detailed in this text, cover the

¹ Doutoramento realizado sob orientação da professora Dra. Carole Gubernikoff.

following musical aspects: “conjunct melodic motion”, “acoustic consonance”, “consonant harmonies”, “harmonic consistency”, “limited macroharmony” and “centricity”. Together, these five components of tonal music are articulated and provide the necessary sense of tonality in different repertoires, even if such repertoires are considered as part of distinct aesthetic lines.

Keywords: Tonality; Tonal music; Postmodernism.

Introdução

No princípio deste século, o XXI, o campo musical – artístico e acadêmico – vai se desfazendo mais e mais de algumas amarras que tiveram força no século passado, superando uma presumida necessidade de rompimento com a tonalidade. Por conseguinte, utilizar elementos da música tonal² vai deixando de ser o que durante certo período foi uma espécie de tabu. A respeito disso, é pertinente a argumentação de Roger Scruton em *The Aesthetics of Music*: “Nenhuma filosofia da música que se preze pode ignorar a tonalidade ou diminuir a sugestão de que ela nos mostra parte do que ouvimos quando ouvimos sons como música. A tonalidade nos fornece um paradigma de organização musical” (SCRUTON, 1999, p. 239).

Desde a passagem do século XIX para o XX, no contexto da música de concerto, colocou-se seriamente em discussão: o que deveria vir **depois** da tonalidade? (ver GRIFFITHS, 1998). A essa questão, buscaram-se respostas inicialmente no atonalismo, depois no dodecatonismo e na concepção de série que se estendeu a outros aspectos além das doze alturas, abrangendo sinais de dinâmicas e figuras notacionais rítmicas; no pós-guerra, quando aflorou o *continuum* sonoro, através do uso de novos meios tecnológicos, criaram-se as condições para o desenvolvimento da música eletroacústica. Ainda, em outra direção, caminhou John Cage, questionando as tradições musicais como um todo, inclusive as emergentes tendências estéticas do modernismo europeu.

Essa necessidade de desprendimento em relação aos elementos do tonalismo na música conduziu muitos compositores por caminhos que levaram ao uso de certos conjuntos de regras pré-estabelecidas, norteadoras dos processos composicionais – considere-se o serialismo integral, por exemplo – sem a tão indesejável ‘sombra do passado’. Nesse contexto, de acordo com Scruton (1999), para muitos

² Ver John Adams (nascido em 1947), por exemplo, compositor contemporâneo de música de concerto: “I compose tonal music... I use harmonic relations and modulations as the essential structural guide posts of my work. The harmony really does create the form... [My] musical sketch very often looks like a series of chord progressions...” (ADAMS, 1987 in SCHWARZ, 1990, p. 262).

... a tonalidade tornou-se uma ‘língua morta’, ou uma linguagem que pode ser utilizada apenas ironicamente – talvez ainda sarcasticamente – de modo a neutralizar a banalidade de seus elementos já super-explorados. Para tais músicos, a busca por uma ordem musical alternativa é que define o trabalho do compositor em nosso tempo e a agenda de cada gesto criativo. (SCRUTON, 1999, p. 239).

Por sua vez, essa postura estética avessa à tonalidade – não necessariamente hegemônica – também vem sendo problematizada. John Adams, por exemplo, já declarara que “A questão da vanguarda como um todo perdeu-se em si mesma. Vamos nos aproximamos do fim deste século [XX] com uma exaustão dessa intensa necessidade de erguer barricadas, de avançar para o futuro” (in SCHWARZ, 1996, p. 182). Em perspectiva semelhante, no cenário recente da música brasileira de concerto, Rogério Costa observa que “há uma espécie de complexo de culpa generalizado no ar: é necessário compor, mas sem repetir as fórmulas esgotadas do tonalismo. É preciso ser original, inventor, criativo, dar continuidade à linha ‘evolutiva’ da história da música...” (COSTA, 2007, p. 82).

Considerando esse panorama inicial, buscaremos produzir uma discussão acerca do tonalismo como uma das tendências da pós-modernidade, respaldando-se tanto no atual cenário estético-artístico quanto no científico-acadêmico.

2. Um outro entendimento da tonalidade?

A saturação do Romantismo gerou respostas não exatamente contrárias à sua condição de ‘portador’ de tonalidade, vejamos o Neo-Classicismo e mesmo o Nacionalismo, por exemplo. Enquanto isso, a tonalidade trilhou outros caminhos através da música resultante do amálgama afro-euro-americano,³ difundida pelos meios de comunicação de massas, além da música composta para uma nova forma de arte, o cinema. Ainda, a partir dos anos 60, inicialmente nos EUA, o Minimalismo e depois o Pós-Minimalismo reascenderam elementos da música tonal, abrindo novas perspectivas no âmbito da música de concerto. Para Jonathan Bernard, no cerne de sua discussão sobre música minimalista, “O tão chamado ‘retorno à harmonia’ ou ainda ‘retorno à tonalidade’, muito comentada pela crítica, é [...] realmente uma apropriação da harmonia para propósitos que são essencialmente novos e ainda não bem entendidos” (BERNARD, 2002, p. 284).

Safatle (2011) apresenta um panorama mais amplo da questão, ao observar que

Esse é o quadro social que poderíamos chamar de “novo tonalismo”, ou seja, dessa tendência cada vez mais hegemônica na contemporaneidade de retornar às noções como centro tonal e pulsação regular. Tendência maior no contexto musical anglo-

³Por *americano* devemos pensar em qualquer que seja o país de quaisquer *Américas*, o Brasil, por exemplo.

saxão (Steve Reich, John Adams, Terry Riley, Phillip Glass, Thomas Adès, Howard Skeptom, entre outros) e eslavo (ArvoPärt, [Alfred] Schnittke, [Krzysztof] Penderecki). (SAFATLE, 2011, p. 194).

Mesmo ao longo do século passado, o tonalismo continuou a ser uma grande força estética e composicional, certamente com usos e procedimentos em relação aos materiais tonais diversos dos séculos anteriores. O próprio Arnold Schönberg afirmara que “Há ainda muita boa música que pode ser composta em Dó maior” (in KIDD, 1998, p. 376), ou seja, diferente da ideia que se propagou em muitos setores do meio musical artístico e acadêmico, a música tonal não teria se esgotado nos fins do século XIX. Isso não somente em termos de material composicional, pois, contrariamente ao que muito se fez crer – como a outra face daquela mesma concepção de ‘esgotamento’ –, enquanto objeto de investigação teórica consistente, atonalidade não estava já satisfatoriamente ‘codificada’. Há algumas décadas, vem notabilizando-se o crescimento de trabalhos acadêmicos que buscam lançar nova luz sobre princípios da música tonal.⁴

Considerando um recorte de tempo em torno dos últimos cem anos, torna-se necessário reconhecer que estamos caminhando por um território multifacetado, no qual

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. (CORREA, 2005, p.154).

A dificuldade apontada pelo autor, referindo-se às “práticas pós-tonais”,⁵ traz em sua esteira – conforme Reti (1978) já discutira em *Tonality, Atonality, Pantonality: a study of some trends in twentieth century music* – uma ambiguidade na compreensão do termo **tonal**, problematizando que “... qualquer composição que se utilize de alturas será *tonal*, possuindo ou não um centro *tônico*” (CORREA, 2005, p. 155, grifo no original), partindo para isso da auto-objeção de Schönberg à caracterização de uma fase de sua música como atonal.

Entretanto, divergindo dessa controversa ambivalência, utilizaremos aqui o entendimento de tonalidade proposto por Dmitri Tymoczko em *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*:

... o termo descreve não somente a arte musical ocidental dos séculos dezoito e dezenove, mas o rock, folk, jazz, impressionismo, minimalismo, música medieval e

⁴Ver, entre outros, Lerdahl e Jackendoff (1996); Scruton (1999); Moraes (2003); Golling e Rehding (2011); Tymoczko (2011).

⁵Correa (2005) apresenta em seu artigo a definição de um conjunto de termos consagrados no contexto pós-tonal.

Renascentista e ainda uma boa variedade de música não-ocidental. “Tonalidade”, nesse sentido, é quase sinônimo de “não-atonalidade” [...]. Esse uso expandido está de acordo com a intuição de que Schubert, Beatles e Pärt compartilham preocupações musicais que não são compartilhadas por compositores como Varèse, Xenakis e Cage. (TYMOCZKO, 2011, p. 3).

Essa concepção mais abrangente de tonalidade reflete em si um pensamento pós-moderno, ao reunirem um mesmo *staff* universos musicais tradicionalmente postos em campos distintos. Por um momento, cabe nos remetermos a Jonathan Kramer, sobre a relação entre ‘popular’ e ‘erudito’ na pós-modernidade, embora não seja esse o foco do presente texto. Em sua avaliação, o pós-modernismo

... não respeita fronteiras [...]. Despreocupados com unidade textual e desejando criar uma música para as pessoas, mais do que para um público especializado, compositores pós-modernos estão satisfeitos em atravessar a linha que separa formas mais vernaculares de música da arte musical. (KRAMER, 2002, p. 29).

Outra questão não-convencional que salta aos olhos é o entendimento de que músicas não-ocidentais também apresentam características tonais, o que parece ser corroborado por Scruton (1999), quando afirma que “Há muita música ‘tonicizada’ que não possui harmonia ou inerentemente resistente a ela – como a música popular de tribos árabes, nas quais as vozes apenas dobram a melodia em uníssono e oitava...” (SCRUTON, 1999, p. 240).

A partir dessa ideia ampla de tonalidade, Tymoczko (2011) apresenta o conceito de “prática comum estendida”, conferindo um redimensionamento ao chamado *common practice period*, consagrado na literatura musical como o ‘período da prática comum’ da música ocidental que abrange o Barroco, o Clássico e o Romântico, tendo em vista expandir a noção acerca do que seria partilhado entre repertórios de distintos contextos:

Eu tento identificar uma ‘prática comum estendida’⁶ desde o início da música ocidental, abrangendo os estilos tonais do último século⁷ – incluindo o jazz, rock e minimalismo – que emergem como uma vibrante e interessante sucessão da música tonal dos primeiros períodos. (TYMOCZKO, 2011, p. 4).

Mas como conferir unidade a um espectro musical tão diverso? Tymoczko (2011) descreve cinco características⁸ que, resguardados os devidos limites, contribuem para garantir senso de tonalidade em diferentes estéticas musicais:

⁶ *Extended common practice.*

⁷ No contexto brasileiro, podemos acrescentar o choro, o samba, a bossa nova, o baião, entre outros, além de sua própria música de concerto.

⁸ 1. *Conjunct melodic motion.* 2. *Acoustic consonance.* 3. *Harmonic consistency.* 4. *Limited macroharmony.* 5. *Centricity.*

1. *Movimento melódico conjunto*. Melodias tendem a se mover em curtas distâncias de nota para nota.
2. *Consonância acústica*. Harmonias consonantes têm preferência sobre as harmonias dissonantes e tendem a ser utilizadas como pontos de estabilidade musical.
3. *Consistência harmônica*. As harmonias em um trecho musical, quaisquer que sejam, tendem a ser estruturalmente similares a outros.
4. *Macro-harmonia limitada*. Eu uso o termo ‘macro-harmonia’ para me referir à coleção total de notas ouvidas ao longo de moderados espaços de tempo musical. A música tonal tende a usar macro-harmonias relativamente pequenas, frequentemente envolvendo de cinco a oito notas.
5. *Centricidade*. Em moderados espaços de tempo musical, uma nota é ouvida como sendo mais proeminente que as outras, aparecendo com mais frequência e servindo de alvo para o movimento musical (TYMOCZKO, 2011, p. 4).

O autor sustenta que “movimento melódico conjunto”, “consonância”, “consistência harmônica”, “macro-harmonia limitada” e “centricidade” são elementos que podem abarcar uma grande variedade tanto de música ocidental (erudita e popular) quanto não-ocidental. Embora esse conjunto demonstre fundamentar-se sobre a noção de alturas – tanto do ponto de vista melódico quanto harmônico –, reconhecemos que a dimensão *temporal* da música está subjacente às suas características, nitidamente no uso de termos como “motion”, “stability” e “musical time” (movimento, estabilidade e tempo musical).

A compreensão que temos de que a música está para além do som – e o seu inverso, igualmente válido, o som está para além da música –, relaciona-se à reflexão de Krumhansl (1990), quando constata que: “Nossa experiência perceptiva vai além do registro sensorial de eventos musicais singulares. Sons são ouvidos m contexto, organizados em altura e tempo, e são entendidos em termos de suas funções dentro desse contexto” (KRUMHANSL, 1990, p. 3). Certamente, essa discussão contraria uma postura com forte predominância ao longo do século passado, na qual a nova música seria “... a forma de arte na qual o som, e não a nota musical, seria sua unidade básica” (LANDY, 2007, p. 17).

Ainda que seja possível descrever o fenômeno musical acusticamente, demarcando-se frequências ou ainda recorrendo-se à série harmônica, nada disso seria suficiente para descrever “... o que ouvimos quando ouvimos um evento [sonoro] como música” (SCRUTON, 1999, p. 215). Nesse sentido, para Scruton, a teoria da tonalidade “não é uma teoria acústica, na medida em que distingue eventos que são acusticamente idênticos” (p. 233). Ele cita como exemplo a equivalência acústica, mas não musical, entre as progressões *V-I* em Do e *I-IV* em Sol.

3. Cinco características tonais em uma breve análise

A partir das cinco características identificadas por Tymoczko (2011) como produtoras de senso tonal, faremos uma análise sucinta dos sete/oito primeiros compassos de *The promise/The heart asks pleasure first* (1992), do compositor britânico Michael Nyman, como um exemplo, entre outros possíveis, de música tonal. A escolha é determinada, em certa medida, a partir de uma das motivações do presente texto, qual seja, reconhecer o tonalismo como um traço, tanto factível quanto potencial, da música de concerto contemporânea.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems. The first system is marked with a tempo of quarter note = 46-56 and the instruction 'mp sempre cantabile ma marcato il melodia'. The score consists of two systems, each with a treble and bass clef staff. The music features a steady melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

Exemplo 1: Compassos 1 e 2 – Nyman (1992).

Nos dois compassos introdutórios, expostos no Exemplo 1, constata-se a predominância de “movimento melódico conjunto” na melodia que emerge das variações sutis do *ostinato* apresentado na mão direita. Isso não quer dizer que se trate exclusivamente de intervalos de 2^a, pois são utilizados também saltos de 3^a, ascendentes e descendentes. As “consonâncias” são privilegiadas, embora encontremos um ponto dissonância ao final do segundo compasso, não resolvida nos compassos seguinte, como se verá adiante. A “consistência harmônica” é notória com a presença de tríades executadas na mão esquerda e a “macro-harmonia” fica limitada a sete notas. A “centricidade” mais aparente nesse início tende a pesar, ainda que de forma passageira, sobre a nota Mi (o desenvolvimento subsequente, como se verá, afirma o Lá como centro tonal). Apesar de não se grafar sinal

de repetição na partitura, as execuções e gravações costumam retomar a peça do início, após o segundo compasso.

Exemplo 2: Compassos 3 ao 6 – Nyman (1992).

Agora, no Exemplo 2, continua a prevalecer o “movimento melódico conjunto”, acrescentando-se além dos ocasionais saltos de 3^a, uma inversão em 6^a (Mi-Do, do compasso 3 para o 4) e um salto de 5^a ascendente (La-Mi, no compasso 5). As “consonâncias” também predominam, coexistindo com dissonâncias momentâneas provocadas por notas de caráter ornamental. A “consistência harmônica” é mantida, principalmente com os acordes de La menor e Fa maior, enquanto os compassos também marcam uma “macro-harmonia limitada”, igualmente com sete notas, tendo por vez o Fa no lugar do Fa# presente nos dois primeiros compassos. A “centricidade” está agora consolidada em Lá (menor). Observe-se ainda que a mão esquerda nos dois primeiros compassos, mantendo um caráter de *basso ostinato*, antecipara, em parte, a ideia geral do tema propriamente dito, doravante iniciado no terceiro compasso, na mão direita.

Exemplo 3: Compasso final do trecho – Nyman (1992).

No Exemplo 3, último do trecho analisado, no qual o sétimo compasso é posto à parte – o oitavo seria tão somente a 2ª casa do *ritornello*, contendo a anacruse para continuidade da peça –, são mantidas as características gerais do “movimento melódico conjunto” sem novos elementos, assim como nas “consonâncias”, na “consistência harmônica” e na “macro-harmonia”, exceto pelo uso do Sol# para formar a terça maior do acorde de dominante, confirmando a “centricidade” tonal, com o Lá como nota ‘alvo’. Note-se que, por mera questão de visualização, a anacruse para o que seria o nono compasso foi ‘cortada’ e ‘empurrada para frente’, separando-se do restante do compasso por um espaço em branco.

Vemos então que as cinco características tonais são plenamente identificáveis na peça de Nyman e corroboram a perspectiva de Tymoczko (2011) acerca de sua relevância para a constituição de um senso de tonalidade. A análise completa, que não cabe nos limites do presente artigo, demonstra a permanência dos elementos presentes no trecho ora analisado, apenas com algumas variações no uso de certos materiais.

Considerações finais

A tonalidade não se tornou uma linguagem reduzida às produções musicais de certa época ou ao seu emprego muitas vezes banalizado pela cultura de massas – ainda ‘irônico’ pela música *séria*. No mesmo período em que se questionou seu esgotamento, outros usos dos elementos musicais tonais surgiram e se diversificaram, alcançando

progressivamente um novo público para a música de concerto contemporânea e criando significações estéticas no âmbito de uma variedade de música popular (cumprir dizer, inegavelmente *artística*). Também, como material de pesquisa acadêmica, a tonalidade – e a música tonal – consolidou-se como parte do paradigma da pós-modernidade musical.

Referências

BERNARD, J. Theory, Analysis and the “Problem” of Minimal Music. In: MARVIN, E; HERMANN, R. (Ed.), *Concert Music, Rock, and Jazz since 1945: essays and analytical studies*. Rochester: University of Rochester Press, 2002.

CORREA, A. Poliônimo: definição de alguns termos relativos aos procedimentos harmônicos pós-tonais. In: *OPUS*. Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM - Ano 11, n. 11 (dez, 2005) - Campinas (SP): ANPPOM, 2005.

COSTA, R. Reflexões sobre a situação da música brasileira no início do século XXI: quando a ideologia é um obstáculo para a criação. In: *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*, n. 9. Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, 2007.

GRIFFITHS, P. *A música moderna*. Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

GOLLIN, E.; REHDING, A. (Ed.). *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*. New York: Oxford University Press, 2011.

KIDD, J. Tonality in a new key. In: MEYER, Leonard; NARMOUR, Eugene; SOLIE, Ruth (Eds.). *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*. Pendragon Press, 1988.

KRAMER, J. Beyond unity: toward an understanding of musical postmodernism. In: MARVIN, E; HERMANN, R. (Ed.), *Concert Music, Rock, and Jazz since 1945: essays and analytical studies*. Rochester: University of Rochester Press, 2002.

KRUMHANSL, C. *Cognitive Foundations of Musical Pitch*. New York: Oxford University Press, 1990.

LANDY, L. *Understanding the Art of Sound Organization*. Cambridge: MIT Press, 2007.

LERDAHL, F.; JACKENDOFF, R. *A Generative Theory of Tonal Music*. London: The MIT Press, 1996.

MORAES, M. *Musicalidade métrico-tonal: condições primeiras para a comunicação verbal sobre a música*. 2003. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

NYMAN, M. *The promise/The heart asks pleasure first* (From “The Piano”). London, Chester Music, 1992.

RETI, R. *Tonality, Atonality, Pantonality – a study of some trends in twentieth century music*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1978.

SAFATLE, V. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2011.

SCHWARZ, R. *Minimalists*. London: Phaidon, 1996.

_____. Process vs. Intuition in the Recent Works of Steve Reich and John Adams. In: *American Music*, Vol. 8, No. 3 (Autumn, 1990), pp. 245-273. University of Illinois Press.

SCRUTON, R. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1999.

TYMOCZKO, D. *A Geometry of Music: harmony and counterpoint in the extended common practice*. New York: Oxford University Press, 2011.