

Escala dominante diminuta & harmonia

Apontamentos provisórios sobre a divisão da oitava em oito notas alternadas por tom e semitom
 [escala octatônica (*octatonic scale*), escala simétrica diminuta, escala dom_dim, *half step/whole step diminished scale*...]

Escala Dominante Diminuta Escala Diminuta

$G^7 \flat 9 \sharp 13$ $A^{\flat 0}$ $B^{\flat 0}$ $D^{\flat 0}$ $F^{\flat 0}$

1 $b9$ $\sharp 9$ 3 $b5$ 5 $b7$

1. Mozart em 1788

No primeiro movimento da Sinfonia em Sol menor K. 550 (1788) de Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791) - no conjunto de notas do segmento dos compassos de preparação (compassos 13 e 14) - é possível perceber uma razão escalar simétrica em torno do acorde diminuto que prepara o acorde de dominante Ré maior. A nota dó natural (compasso 14) é a #9 em uma escala simétrica “Dominante Diminuta”.



Exemplo 1a:

Compassos 13 a 15,
 primeira
 semicadência do
 primeiro tema do
 primeiro movimento
 da Sinfonia em Sol
 menor K. 550 (1788)
 de Mozart.

Exemplo 1b:

A escala
 dominante
 diminuta
 percebida no
 fragmento da
 Sinfonia de
 Mozart

2. Chopin em 1834

Em seu estudo sobre o Noturno op. 15 n.º 3 (c. 1834) de Frédéric Chopin (1810 - 1849), Eduardo Seincman¹ interpreta as combinações de notas e acordes dos compassos 77-79, (Exemplo 2), como “acordes transitivos (harmonia vagueante)”, “ápice de indeterminação”, que levam a “instabilidade da estrutura harmônica às últimas conseqüências”.

¹ SEINCMAN, Eduardo. *Do tempo musical*. São Paulo: Via lettera, 2001. Pág. 146.



Frédéric Chopin | 1810 - 1849

Essa “explicação” [ou, de certa forma, essa impossibilidade de explicação] proposta por Seincman², se vale de expressões argumentativas como: “toda essa longa frase é harmonicamente instável, e o ápice disso ocorre [...] por meio de uma seqüência de acordes de sétima diminuta”, ou “a seqüência melódica cromática”, etc. Alia termos tradicionais da teoria, como “seqüência”, “acordes diminutos”, “cromatismo”, cifragens, etc. (que são consideravelmente simples de se explicar) a uma sorte de reflexão bastante ampla, contrapondo elaborações filosóficas de Bergson³ e Bachelard⁴ com o universo geral do Romantismo e, mais especificamente, com o dilema de essência temático-filosófica shakesperiana do “Ser e do não ser”.⁵ E, nesse esforço reflexivo e argumentativo bastante complexo, os “acordes transitivos (harmonia vagueante)” ficam *contextualmente* “explicados”

Exemplo 2: *Noturno op. 15 n.º 3 (1834) de Frédéric Chopin. Os compassos 77 e 78, considerados como “ápice de indeterminação” por Eduardo Seincman, com as cifras e interpretações funcionais do autor.*

acordes transitivos (harmonia vagueante)

² **Eduardo Seincman** possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo - USP (1977), mestrado em Artes (USP, 1983), doutorado em Artes (USP, 1990) e pós doutorado pela New York University (1995). Atualmente é livre docente da USP. Atua na área de artes com ênfase em música, principalmente em temas de fenomenologia, estética e filosofia da música, história da música e análise musical. Atua também como editor e tradutor tendo contribuído significativamente para bibliografia musical em língua portuguesa, traduzindo diversos trabalhos importantes como o *Fundamentos da Composição Musical* e o *Funções Estruturais da Harmonia* de Arnold Schoenberg e o *Geração Romântica* de Charles Rosen.

³ **Henri Louis Bergson** (1859-1941). Filósofo francês (Prêmio Nobel de Literatura, 1927) que elaborou uma teoria da evolução baseada na dimensão espiritual da vida humana. Sua doutrina (bergsonismo) afirma o privilégio da intuição, em detrimento da inteligência, na percepção do processo criativo que constitui a natureza [Embora fator distintivo da espécie humana e fundamental para o domínio da matéria, a inteligência estaria restrita a uma compreensão estática e mecanicista do real, incapaz de contemplá-lo em sua incessante mobilidade criativa]. Para Bergson, o tempo é algo que “come as coisas e deixa nelas a marca de seus dentes”, é um fato real em perpétuo movimento, absolutamente fluido e contínuo, perceptível unicamente através da intuição, que antecede e origina o tempo construído intelectualmente pela ciência, foi um crítico convicto do tempo “especializado” da física, mensurável e divisível, fragmentado em medidas preestabelecidas e quantidades determinadas. Denominou “*durée*” (duração) a experiência interior do tempo, que não pode ser submetido a medidas externas.

⁴ **Gaston Bachelard** (1884-1962). Filósofo francês considerado um dos maiores nomes da filosofia do século XX. Empreendeu seus estudos em duas vertentes paralelas. Na vertente do *diurno*, dedicou-se à filosofia da descoberta científica; na outra, a vertente do *noturno*, voltou-se para a filosofia da criação artística, investigando o devaneio, a imaginação, o sonho. Para Bachelard a *durée* é uma ilusão. “A descontinuidade, o conflito, a lacuna, passam a ser o verdadeiro estofado da vida filosófica; a continuidade, a sucessão, o fluxo, não são mais um dado imediato da consciência, mas uma obra, uma construção, um ato de vontade”.

⁵ Dado que esse Noturno de Chopin “sem dúvida” foi “composto após a leitura de Hamlet”. Seincman informa também que, “evitando que considerações de cunho extra musical direcionassem a escuta da obra, após ter colocado a epigrafe ‘*d’après Hamlet*’ no Noturno, Chopin a retirou comentando: “*que eles descubram por si só*”. (SEINCMAN, 2001, p. 148).

Se restar *um quê* de dificuldade nessa interpretação, talvez isso se deva em parte ao fato de que “explicações” que se fundamentam nessas unidades tradicionais da teoria musical que são contínuas e simétricas como o “cromatismo” (recurso tão recorrente nas “explicações” das harmonias do Romantismo), terminam por gerar conclusivas de sintaxe frágil: pois, como no “cromatismo” podemos encontrar qualquer formação ou progressão da harmonia, já que qualquer tipo de acorde pode ser encontrado a partir de qualquer uma de suas notas equidistantes, as formulações analíticas que se valem dessa “lógica” soam insuficientes.⁶

Mas aqui, no caso desse trecho de Chopin, é possível perceber que se trata de um V7 grau (G#7 com tensões e inversões!) resolvendo-se regularmente sobre seu respectivo I grau (C#) se usarmos as ferramentas analíticas da *escala simétrica dominante diminuta* e/ou das *estruturas superiores* (cf. “Upper Structures” em LEVINE, 1989, p.109). Cf. no Exemplo 2 as “tríades perfeitas”, decorrentes de combinações de notas escolhidas dentro da escala G# dominante diminuta, que aparecem claramente nas duas vozes mais agudas⁷. Então, através desses recursos analíticos tão conhecidos da teoria da música popular, nada aqui é *indeterminado* ou *inexplicável* frente à herança tonal da função dominante.

Essas nebulosas de sons eruditos românticos ainda se mostram estranhas ao analista acadêmico, que comumente não conhece esses operadores analíticos (relações escala/acorde) já muito comuns em música popular e também porque, desde os métodos funcionais e das camadas reducionistas as análises da tradição erudita vem se esquecendo da importância dos detalhes da velha arte da condução de vozes entre V e I (b9 se resolvendo na 5ª, 7ª se resolvendo na 3ª, sensível se resolvendo na fundamental) ainda a ser admirada na arte de Chopin.

As amplas considerações filosóficas de Seincman podem parecer um tanto genéricas e evasivas, dando a sensação de que estamos de certo modo fugindo dos assuntos de harmonia. Mas podem também indicar que muitos dos problemas da arte musical, e assim da harmonia, vão se resolver é fora de sua sintaxe autônoma e fechada em si mesmo. Ou pelo menos nas interações entre as interioridades desse jogo de sons com regras fechadas com o mundo lá de fora.

Então, as considerações “técnicas” em torno das modelagens da escala simétrica dominante diminuta não estão em contradição com a profundidade da interpretação filosófica elaborada por Seincman, porque sempre resta o fato de que as considerações extra-musicais precisam por fim encontrar suas notas.

Nas músicas populares dos mundos ocidentalizados assim como nas músicas eruditas ocidentais que lidam com alturas definidas dividindo a oitava em doze semitons, sabemos que, é claro, em algum lugar e medida a arte musical passa por questões que envolvem a concretização efetiva de combinações de notas. Mesmo que Gustav Mahler (1860-1911) tenha dito que “*a música não está nas notas, mas além delas*”⁸, ainda assim, sabemos que sem a concreta escolha das notas (alturas definidas) não chegamos a perceber e interagir com aquilo que se entende como “música” no âmbito tonal.

E essa concretização depende de capacidades de arte, de criatividade, de sensibilidade e de cultura. Depende de indústria, mão na massa, artesanato, habilidade e engenho na distinção, seleção e ordenação das frequências, enfim: depende da poética miúda da técnica de condução de vozes, limitada por nossas capacidades sensoriais e motoras de fazer e ouvir música.⁹

⁶ Cf. Francisco Monteiro. *Chopin e a Modernidade: Elementos de modernidade na compreensão da obra de Chopin*. Disponível em: <http://www.geocities.com/franciscomonteir/index.html>

⁷ Ver adiante o item 5.4. Estruturas superiores [tríades maiores e menores] decorrentes da escala dominante diminuta.

⁸ Citado em Henrique Lian. *Semântica e retórica na Sinfonia Titã*. São Paulo: Perspectiva; Campinas, SP: Sanasa, 2005. P.9.

⁹ Como na poética da poesia, onde as “idéias” precisam encontrar “palavras”. Contrapondo o bordão de Mahler com a tão citada sentença de Stéphane Mallarmé (1842-1898): “*Não é com idéias que se fazem versos, mas com palavras*” (Citado em BOULEZ, 1995, p. 30) na tonalidade, as idéias precisam encontrar alturas de algum modo ordenadas (“escala”).

Essas tantas “escalas” da teoria atual da música popular carregam sofisticados sistemas mnemônicos¹⁰ que guardam uma enorme cultura de combinação de notas, de variadas relações de dissonância/consonância a serviço dessas interações entre o domínio musical e o mundo extra-musical. De maneira não propriamente oral nem escrita essas “escalas” se inscrevem na interação físico-mecânica “corpo/instrumentos musicais” e podem ser tudo, menos uma arbitrariedade teórica.¹¹

Parafraseando várias passagens do estudo de Felinto (2001)¹² que aborda a “teoria das materialidades da comunicação” de Gumbrecht¹³, estamos também aqui, percebendo que a teoria da harmonia popular vem se renovando ao envolver em seu contexto teórico a própria “materialidade” de seu objeto.

A idéia de “campo não hermenêutico” de Gumbrecht¹⁴ pode ajudar a ver que, na harmonia, a “função harmônica” não é mais a única instância absoluta a ser determinada e nem sequer a preocupação fundamental, uma vez que a emergência da essência desse valor funcional somente ocorre através do concurso de formas materiais que não são meros meios com os quais se produzem sentido. Elas antes representam o horizonte a partir do qual o próprio sentido pode surgir.

O conceito de “acoplagem” de Gumbrecht parece muito útil aqui, ele pressupõe um processo de interação entre dois sistemas. No caso, a interação do meu corpo com o instrumento musical no qual “penso / realizo / timbro / ouço / expresso / explico” a harmonia. Mais ainda, a interação de meus sistemas mentais com os recursos sensório-mecânicos que utilizo. A frutífera teorização “escala/acorde” é um sintoma desse reposicionamento epistemológico que admite acoplagem.

Termos de historicidade aparentemente disparatada, como por exemplo, “Lídio Aumentado” (um conjunto de notas que parte de um terceiro grau de uma escala menor melódica!), possuem essa qualidade de associar sofisticados sistemas mnemônicos à armazenagem e transferência de uma enorme cultura de combinação de notas, de variadas relações e efeitos de dissonância/consonância, etc.

Quaisquer que sejam os problemas a serem enfrentados pela “teoria das materialidades dos dedos nas teclas, cordas e chaves dos instrumentos”, nada pode tirar-lhe o mérito de restituir à matéria físico-corporal sua dignidade, tão longamente silenciada em nossas metodologias, teorias e pedagogias da harmonia quase exclusivamente voltadas para a imaterialidade do espírito.

¹⁰ Houaiss: *Mnemônica*: 'arte de desenvolver e fazer boa utilização da memória'. Técnica para desenvolver a memória e memorizar coisas, que utiliza exercícios e ensina artifícios, como associação de idéias ou fatos difíceis de reter a outros mais simples ou mais familiares, combinações e arranjos de elementos, números etc. Ato ou efeito de mnemonizar, de tornar (algo) fácil de reter na memória.

¹¹ Abordar o estilo popular implica em aproximações entre a herança da harmonia tradicional culta [“que cifra seu prestígio na escritura” (SANS, 2001, p. 91)] e os modos de oralidade [“de ouvido” em várias mídias] dessa cultura mais recente. As diferenças “entre os modos orais e escritos do pensamento e da expressão” (ONG apud SANS, 2001, p. 102) distinguem as ações metodológicas mais diretas e precedentes sobre o mundo (oralidade) de outras mais indiretas e perenes (escritura). O componente oral dessa metodologia popular (que se fundamenta no som mesmo e que ocorre o tempo todo) se articula com elementos mnemônicos (como redundância, repetições, rimas, fórmulas, padrões, atendendo o princípio de que “sabemos o que podemos recordar”). Ong enumera algumas propriedades da oralidade (que Sans trata de trazer para o musical) que serão observadas em nossas operações metodológicas, como propriedades características também da teoria popular da harmonia: (a) são acumulativas, não subordinadas nem analíticas; (b) são redundantes; (c) são conservadoras e tradicionalistas (tonais); (d) estão mais próximas ao mundo vital (caráter funcional); (e) tem matizes agonísticas [tendem a ver a competência musical também como um desafio físico]; (e) são empáticas (compreensão emocional) e participativas; (f) são homeostáticas (vivem intensamente o presente, o passado só interessa na medida em que afeta o presente e reafirma valores vigentes); e (g) são somáticas (se vinculam ao corpo). Cf. SANS, Juan Francisco. *Oralidad y escritura en el texto musical*. *Akademós*, vol. 3, nº 1, 2001, pp. 89-114.

¹² FELINTO, Erick. Materialidades da comunicação: por um novo lugar da matéria na teoria da comunicação. In: *Ciberlegenda*. Número 5, 2001. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/index.htm>>. Acesso em: 13 jun. 2006.

¹³ Agradeço ao Professor Kleber Alexandre (Udesc, 2006) que me apresentou o texto de Felinto e às idéias de Gumbrecht.

¹⁴ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e Alma*. Rio de Janeiro, EDUERJ, 1998.

3. Scriabin em 1914 ¹⁵

“Para falar francamente, é possível estabelecer ligação de um músico como Scriabin com qualquer tradição? De onde vem ele? Quais são seus ancestrais?”
Igor Stravinsky ¹⁶



Alexander Scriabin
1872 - 1915

Alexander Scriabin (1872 - 1915) foi um compositor russo de complexa biografia¹⁷, considerado como um dos grandes artistas que conduziram àquela jornada da música moderna centro europeia em seus rumos para a pós-tonalidade.¹⁸ Entre 1890 até sua morte em 1915, foram marcantes suas inovações alcançadas através de harmonias flutuantes, não resolvidas e radicalmente dissonantes, fundadas em construções sintéticas e de grande precisão e beleza geométrica [escalas octatônicas, de tons inteiros, superposições de 4^{as}, etc.] às quais o compositor associava um misticismo altamente elaborado. Dentre suas combinações de notas, célebre é esse seu “acorde sintético” [dó - fá# - sib - mi - lá - ré], pois transformou radicalmente a sonoridade musical de sua época. (Conhecido também como “acorde místico”; “acorde de Scriabin”, ou ainda “arquétipo do profeta Scriabin”).

Exemplo 3: O “acorde místico” de Scriabin, em a), e, em b), algumas aplicações da mesma combinação de notas em uso na música popular na função de V7

a) b)

C⁷ F^b F^{#7}/C B_m D/C G_{MA7} A^{b7}/C D^{bMA7}

O Prelúdio Opus 74 nº3 ilustra um uso da escala simétrica tom-semitom em contexto pós-tonal. A escala simétrica na qual o Prelúdio se baseia é:

Alexander Scriabin No. 3 from Preludes Op. 74

Allegro drammatico

Op. 74 Nr. 3

¹⁵ A partir da análise de Alexander R. Brinkman. Disponível em: <http://astro.temple.edu/~aleck/frames.html>

¹⁶ Igor Stravinsky. Poética Musical (em seis lições) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996 (p.92)

¹⁷ **Alexander Nikolayevich Scriabin** (Александр Николаевич Скрябин) compositor e pianista russo (1872 - 1915). Autodidata e magistral intérprete de Chopin, compôs numerosas obras para piano, lembrando as primeiras o estilo romântico desse compositor. Os trabalhos posteriores são francamente originais, sobretudo a partir do momento em que se interessa pela mística e teosofia. Sempre lembrado nos assuntos da harmonia por seu chamado *acorde místico* (exemplo: Dó – Fá# - Si bemol – Mi – Lá - Ré) e pelo uso dessa escala simétrica em contextos pós-tonais e por isso chamada por vezes de *Modo*, ou *Escala de Scriabin*. Em algumas obras, como *Prometeu: Poema do Fogo* (1913), utiliza jogos de cores, fazendo experiências com a sinestesia na relação de música e cores. Outros exemplos são o *Poème divin* (1905), a sinfonia *Vers la flamme* e o *Poema do Êxtase* (1908).

¹⁸ Lia Tomás. *O Poema do Fogo: Mito e Música em Scriabin*. São Paulo: Annablume, 1993

4

f comme un cri

p subito

cresc.

8

f

11

dim.

p

cresc.

15

p subito

19

cresc.

f

23

f

4. Messiaen em 1941:: recortes do trabalho de Rui Manuel Sénico Carvalho¹⁹

(“) No jargão dos músicos de *jazz* - e da teoria do *jazz* - esta escala pode ser denominada de “*half step/whole step diminished scale*”. Caso a sua estrutura interna se processe segundo o esquema tom/meio tom ela passa a se chamar *diminished whole step/half ste*²⁰. Ela também pode ser chamada de escala de oito sons ou “octatônica” (*octatonic*), conforme descrita por Lester²¹:

“Uma coleção de oito notas que se tornou particularmente popular entre muitos compositores, a escala octatônica, apresenta alternadamente intervalos de tons inteiros e semitons”. (...) devido à sua estrutura modular e repetitiva, apenas existem três formas diferentes da escala. Por isso, numa peça baseada na escala octatônica, podem ser estabelecidas diferentes regiões de transposição similares a mudanças de tom na música tonal.”

Esta escala possui caráter ambíguo, mesclando elementos e combinando intervalos que permitem estruturas tanto tonais como não tonais. É provável que esse seja um dos motivos pelos quais o *jazz* faz uso dela.

“A popularidade da escala octatônica pode dever-se ao grande número de elementos tonais e não tonais que contém. Como as escalas tradicionais diatônicas, combina tons e semitons entre cada um dos sucessivos graus da escala, possibilitando a criação de melodias e arpejos com uma sonoridade tradicional.”

Messiaen fará uso desta escala²² em seu “*Quatour pour La Fin des Temps*”²³. Lester aponta que:

*“A escala octatônica é usada em conjunto com outros tipos de escalas (diatônica e de tons inteiros, entre elas) em diversos momentos. Sem dúvida que muito do colorido exótico da harmonia de Messiaen advém de elementos tonais em contextos não tradicionais como a escala octatônica”.*²⁴

¹⁹ Rui Manuel Sénico CARVALHO. *Entre a imanência e a representação: Maestro Branco e a Banda Savana. Pós-modernismo, identidade e música popular no Brasil*. Unicamp, Instituto de Artes, Mestrado em Música, 2003. P. 121.

²⁰ “Ambas as denominações são extraídas de Mark Levine, *The Jazz Piano Book*. (Sher Music, 1989). Usamos as designações em inglês porque acreditamos que tenha sido com base no estudo de livros de teoria americanos que tais expressões foram sendo plasmadas e incluídas no vernáculo dos músicos de *jazz* no Brasil.”

²¹ LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. London, NY: W.W. Norton & Company, 1989.

²² Como Flo Menezes já observou em várias passagens, esse conjunto de notas aqui tratado como escala dominante diminuta (a sucessão tom-semitom-tom-semitom etc.) é o mesmo conjunto conhecido como “Modo II de Transposições Limitadas” no catálogo modal idealizado por Messiaen. Menezes, no entanto observa algumas aplicações desse mesmo modo, anteriores ao trabalho de Messiaen. Por Alban Berg (1885-1935) no 1º ato de *Wozzeck* (1920, cf. Menezes, p. 195), e por Béla Bartok (1881-1945) no *Mikrokosmos* (1926-1939), Volume IV, na peça nº 109, *From The Island of Bali* (cf. Menezes, p. 275). Menezes aborda a proposição de Messiaen no item 13.1. *Os Modos de Transposições Limitadas de Oliver Messiaen e a Invenção dos Modos Cíclicos* (p. 349) e ainda no item 16.2. *Algumas técnicas Harmônicas da Segunda Metade do Século XX, 16.2.1. As permutações simétricas de Oliver Messiaen* (p. 403). Flo MENEZES, *Apoteose de Schoenberg: Tratado sobre as Entidades Harmônicas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1987/2002.

²³ O *Quarteto para o Fim dos Tempos*, 1941, de Messiaen, uma das peças de câmara mais importantes do século XX, como se sabe escrita e criada nas agruras do cativo nazista numa época particularmente negra para a humanidade, tem a magia das criações que todo o músico ambiciona recriar, na avidez das mensagens primordiais que propõem sempre novas e individuais leituras e vivências. O título refere-se tanto ao apocalipse quanto ao fim dos tempos musicais organizados em compassos regulares. Messiaen inspirou-se, para a sua criação, num texto do Apocalipse de S. João, que nos fala de um anjo, imponente e cheio de força, descendo dos céus envolto num arco-íris. Ele dita o Fim dos Tempos. Mas longe desta derrotista imagem sugerida, o Quarteto indica – na sutileza das suas (des)construções harmônicas e rítmicas – uma via sublime para a redenção.

²⁴ Cf. o capítulo 8. *O sistema modal e as pesquisas rítmicas de Olivier Messiaen* in Henry Barraud. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.

Exemplo 4: dois fragmentos octatônicos do Quarteto para o Fim dos Tempos de Messiaen²⁵ comentados por Lester.

EXAMPLE 9-16: Messiaen, *Quartet for the End of Time*, fourth movement

Décidé, modéré, un peu vif (♩ = 96)

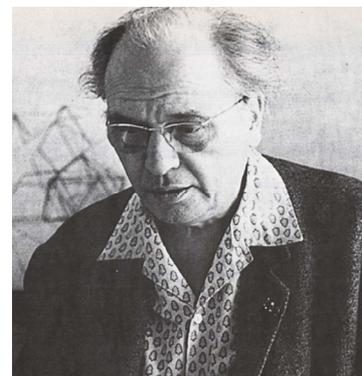
EXAMPLE 9-19: Messiaen, *Quartet for the End of Time*, fifth movement

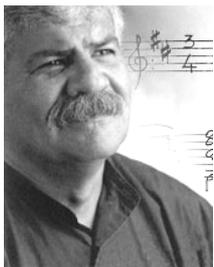
Infiniment lent, extatique

Cello *p* (majestique, recueilli, très expressif)

Piano *p*

²⁵ **Olivier-Eugène-Prosper-Charles Messiaen** (1908 – 1992), compositor, organista e ornitologista francês. Entrou no Conservatório de Paris aos 11 anos, e entre os seus professores contaram-se Paul Dukas, Maurice Emmanuel, Charles-Marie Widor e Marcel Dupré. Foi designado organista na Igreja da Trinité de Paris em 1931, posto que ocupou até à sua morte. Durante a Batalha de França (2ª guerra mundial), Messiaen foi feito prisioneiro de guerra, e enquanto estava aprisionado compôs o “*Quatuor pour la fin du temps*” (“Quarteto para o fim dos tempos”) para os quatro instrumentos disponíveis: piano, violino, violoncelo e clarinete. A obra foi estreada por Messiaen e seus amigos prisioneiros perante uma audiência de reclusos e guardas prisionais. Ao sair da prisão em 1941, Messiaen foi nomeado professor de harmonia, e, em 1966, professor de composição no Conservatório de Paris, até à sua reforma em 1978. Compôs ainda uma sinfonia (*Turangalila-Symphonie*) que utiliza o instrumento denominado Ondas Martenot. Em sua obra, de inspiração mística, a linguagem musical caracteriza-se por um ritmo novo e elementos exóticos. Outras obras são *As cores da cidade celeste*, *Vinte olhares sobre o menino Jesus*, *Cronocromia*, *Et expecto resurrectionem in mortuorum*. Entre os seus alunos mais conhecidos estão Pierre Boulez, Yvonne Loriod (com quem viria a casar), Karlheinz Stockhausen, George Benjamin e o compositor brasileiro Almeida Prado. Grande parte da sua música é inspirada na teologia católica romana e interpretada de forma quase mística. [Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Olivier_Messiaen].



5. Dori Caymmi em 1991:: recortes do trabalho de Júlio César Caliman Smarçaro²⁶

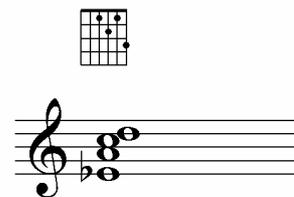
Dori Caymmi | 1941

(“) Na seqüência da peça (“The Desert/The Wraith”), encontramos um emprego muito original da escala conhecida no meio jazzístico como “dom dim”, que nada mais é do que a utilização de uma escala diminuta sobre um acorde dominante localizado meio tom abaixo. Assim, sobre o pedal em ré, a harmonia é construída com acordes extraídos da escala diminuta de Eb, que seria Eb F Gb G# A B C D (Exemplo 5b). Dori volta a utilizar o primeiro modelo de acorde visto acima (Exemplo 5a), mas agora como “diminuto com sétima maior”, num acorde que ele batizou de “diminuto sangrento”²⁷.

Exemplo 5b: a escala diminuta de Eb



Exemplo 5b: o modelo do acorde



No trecho analisado, Caymmi sobrepõe dois violões, utilizando em cada um deles, o mesmo acorde separado por um intervalo de terça menor, enfatizando, portanto, a sonoridade diminuta. O ritmo empregado é um baião. O violão preponderante é o primeiro.

Exemplo 5c: transcrição de Júlio César Caliman Smarçaro

The Desert/The Wraith (2)

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

① em si
⑥ em re

Violão 1

Violão 2

Violão 1

Violão 2

Violão 1

Violão 2

²⁶ Júlio César Caliman Smarçaro: *O Cantador: A Música e o Violão de Dori Caymmi*. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, Campinas, 2006.

²⁷ CAYMMI, Dori. Entrevista em 16/10.

6. Sobre a divisão da oitava em oito notas alternadas por tom e semitom e o debate entre o tonal e o pós-tonal.

Pelos aspectos ideológicos do embate entre o tonal (como coisa da música popular / conservadora) versus o pós-tonal (como marco da erudição contemporânea / revolucionária), é interessante a aparição dessa construção octotônica em Mozart (Exemplo 1), em um classicismo ao qual essa simetria “moderna” geralmente é menos associada.

Sem dúvida, a ambigüidade das estruturas simétricas mexe com os fundamentos da sintaxe tonal, que se baseia em unidades necessariamente não simétricas, ou seja, em elementos que “se podem segmentar em relações discretas e não uniformes de maneira que as similitudes e diferenças entre eles sejam definíveis, constantes e possuam proporções distintas.” (Meyer, 2000, p. 35)²⁸. Como coloca Meyer,

“A especificação de um centro tonal depende da presença da não uniformidade no repertório de alturas que está sendo empregado [...] a uniformidade completa – por exemplo, as coleções exclusivamente cromáticas ou de tonalidade plena – não podem ser a base da sintaxe tonal” (MEYER, 2000, p. 407)

Muito embora a escala octotônica realce a uniformidade por seu padrão fixo de tom e semitom (e tal uniformidade não se evidencia na elaboração de Mozart), está claro também, *pelo menos para aqueles que têm boa vontade com a tonalidade que está em uso em nossos dias*, que tais unidades simétricas (escalas octotônicas, diminutos, acordes aumentados, escala de tons inteiros, as relações simétricas entre acordes, etc.) possuem características essencialmente tonais, onde “simetria” e tonalidade não são valores incompatíveis. A ambigüidade sintática da simetria é antes um recurso poético expressivo, que mais reafirma a tonalidade do que a “derruba” no sentido de superá-la, ou esgota-la.

Apesar de o mundo da música pós-tonal evitar, é claro, por suas conotações tonais, as expressões “dominante”, “diminuta” e mesmo “escala”, usando expressões como “estrutura”, “estratégia”, “entidade”, etc., tais construções simétricas são usadas como argumento na militância pela superação da tonalidade (mesmo que Meyer já tenha colocado que várias culturas e épocas de sintaxes não tonais não são por isso, necessariamente cromáticas ou simétricas, e que mesmo obras basicamente diatônicas podem ser não tonais. 2000 p. 406).

Assim, é sintomático que Dunsby (1988, p. 123) inicie seu texto “Harmony - and Simetry”, que disserta principalmente sobre a presença da simetria na música pós-tonal, justamente mencionando essas “entidades literalmente simétricas” de natureza essencialmente tonal²⁹, enquanto que, por outro lado, o termo *escala octatônica*, que antes parecia mais restrito ao mundo erudito da música pós-tonal, vem sendo também usado na teoria tonal da música popular.³⁰

²⁸ MEYER, Leonard B. *El estilo em la música*. Teoria musical, história e ideologia. Madrid: Ed. Pirâmide, 2000.

²⁹ Cf. DUNSBY and A. WHITTALL: *Music Analysis in Theory and Practice*. London and New Haven, CT, 1988.

³⁰ Cf. VISCONTI, Ciro. *Dedos: adquira velocidade com uma lição especial sobre escalas em fogo*. Guitar Player, março 2006. P.66.

Para Paulo Costa Lima a tal divisão da oitava em oito notas alternadas por tom e semitom, pode ser vista como um recurso de mediação entre mundos, dado que seu uso abarca longos períodos de existência:

“As estratégias octatônicas são valorizadas pela plasticidade referencial que oferecem, podendo absorver procedimentos seriais, tonais, modais, etc., e evocar simultaneamente contextos estéticos os mais distintos – tradição nordestina, tradição romântica e pós-romântica, nacionalismo, atonalidade “livre”, vanguarda do serialismo estrito, vanguarda dos clusters, faixas sonoras e indeterminação etc. – mantendo uma atitude de coerência interna e propiciando inclusive “diálogos” entre os domínios evocados.”³¹

A entidade octotônica, não é o único ponto que articula esse vaivém entre “territórios de existência paralela”. Outras coisas em harmonia - “arquétipos” da modernidade - também sustentam os pesos e contrapesos extremos dessa gangorra: o acorde de Scriabin; o acorde de Tristão; o “modo-de-Liszt”; a escala hexatônica (tons inteiros); os acordes por quartas; os poliacordes; o “arquétipo Webern” (“trítone + quarta” ou “V13”?); os sistemas modais; e as escalas pentatônicas. Todas essas coisas servem ao programa pós-tonal e estão também na harmonia da música popular tonal. Então para um autor menos adepto à mediação, como Coriúm Aharonián³², fica claro:

“... que se trata de duas linguagens e de dois códigos que convivem juntos em nossa sociedade ocidental ou ocidentalizados. São territórios de existência paralela, e até se dão alguns fenômenos fronteiros que não fazem senão confirmar a existência de uma fronteira, dificilmente definível em um sistema teórico, porém claríssima para todo conhecedor de ambos os territórios.”

Essas unidades da harmonia dissonante são agrupamentos que tanto para os populares músicos tonais quanto para os eruditos pós-tonais possuem, cada qual, literalmente as mesmas notas, as mesmas arrumações intervalares. Mas não são as mesmas coisas. Recebem interpretações supra-musicais de partidos distintos, que os batizam com nomes que até se confundem. Termos de “neutralidade” técnica e aparente solidez sistêmica são “fachadas” que disfarçam sua anexação ao programa que lhe atribui usos e sentidos.

A observação a estes agrupamentos de fronteira pode mostrar que o “sentido” da harmonia não está mesmo nos sons (intervalos, notas e acordes). Nem tão pouco nas palavras (os tais “termos técnicos”) que não têm qualquer poder de definição, a não ser uma grande capacidade de induzir o gosto, direcionar a percepção e nos convencer do valor de interpretação pretendido.

Os entendimentos em torno desta escala, apenas ilustram superficialmente o fato de que estamos lidando é com “falas”, com “pontos de escuta”:

Para um lado, esses conjuntos de sons, tendem a um programa que ouve nessas entidades harmônicas os sintomas e causas para a saturação, colapso e fim da tonalidade. Desses despojos e espólios tonais nascem outras músicas que seus legatários centro - europeus farão ouvir naqueles novos tempos do velho mundo.

Para outro lado, esses “arquétipos” cultos modernos se transformam em “clichês” da música popular urbana. Sons de um programa que encontra na apropriação dessas complexas combinações - já maturadas de alguma pré-significação -, meios musicais expressivos para retratar a vida que se suscita nos novos tempos do novo mundo.³³

³¹ Cf. LIMA, Paulo Costa. *“Estrutura e superfície na música de Ernst Widmer: As estratégias octatônicas”*. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Programa de Pós-Graduação, Universidade de São Paulo, 2000, 450p. Nota 19, página 403. Disponível em <http://www.paulolima.ufba.br/>.

³² Cf. AHARONIÁN, Coriúm. *Em procura de uma cultura menos colonial: Educación musical para la creatividad*. In Educación, Arte, Música. Montevideo: Ed. Tacuabé, 2004.p.]

³³ Cf. FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Da banca de revista à universidade: atavismos e (des) encontros de quem fala sobre harmonia*. In: Simpósio de Harmonia da Faculdade de Artes do Paraná, I, 2005, Curitiba. [Cd-rom]. Anais... Curitiba: FAP, 2005.

5. Alguns entendimentos da teoria da música popular: aplicações harmônicas da escala dominante diminuta

5.1. Tensões em Acordes Diminutos na preparação para ambiente de resolução maior

B°
 $b9$
 $b7$
 5
 3

$b5$ (#11) 13 1 $\#9$

Exemplos de aplicação:

Exemplo 6:

Versões de B° com tensões e outras inversões na função de $G7$, como preparação para $Cmaj7$.

A°_{11} C_{Maj7}/G F°_{11} C_{Maj7}/E

$b5$ 9 $\#9$ 5

$b7$ ————— 3 5 9
 5 1 3 ————— 7
 3 ————— 7 $b9$ 5
 $b9$ 5 $b7$ ————— 3

D°_{11} $C^\circ_{6/9}$ B°_{11} $C^\circ_{6/9}$

1 5 13 9

3 ————— 9 $b9$ 6
 $b9$ 6 $b7$ ————— 3
 $b7$ ————— 3 3 ————— 1
 5 1

5.2. “Os dois diminutos da escala diminuta”

G^7 $b9$ $\#9$ $b5$ 13

1 $b9$ $\#9$ 3 $b5$ 5 13 $b7$

O diminuto de origem + notas um tom acima das notas do diminuto resultando em um “outro diminuto”

O diminuto resultante da →
superposição das tensões e nota
fundamental.

O diminuto “tradicional” →

Exemplo 7:
o diminuto
tradicional e o
diminuto
resultante na
função de G7,
como
preparação para
Cmaj7.

D ⁰	E ⁰	F ⁰	G ⁰	A ⁰	B ⁰	B ⁰	D ^{b0}	D ⁰	
b7	1	b9	#9	3	b5	5	13	b7	3
3	b5	5	13	b7	1	b9	#9	3	7
b9	#9	3	b5	5	13	b7	5	b9	5
5	13	b7	1	b9	#9	3	b5	5	1

5.3. Os formatos “V13” e/ou “V7(#9)” na preparação para ambiente de resolução maior

Exemplo 8a:

Cifras: ‘aparências’
[estrutura constante]
e seu efeito [função
das notas] como V7.

A configuração
“trítano + 4 justa”
e seus “dois baixos”
possíveis:

- a) a fundamental
de um V7¹³;
- b) a “fundamental” de
um SubV7^(#9).

Funcionalmente:

G7 = V7 de C7M
Db7 = SubV7 de C7M

E7 = V7 de Am7 [vi = T] preparando C7M | ou SubV7 de Eb7M [bIII = T] preparando C7M
Bb7 = V7 de EbM [bIII = T] preparando C7M | ou SubV7 de Am7 [vi = T] preparando C7M

Exemplo 8b.1

Exemplo 8b:
aplicações do
formato
“trítano + 4
justa”³⁴:

#9	1	13	9
b7	5	3	3
3	b9	b7	5
b5	13	#9	1
			3
			1

Exemplo 8b.2

Aplicação na
reharmonização
de cadências
“II V” na
preparação
para ambiente
de resolução
maior

b5	#9	1	13	9
b9	b7	5	3	6
5	3	b9	b7	3
#9	b5	13	1	1

Exemplo 8b.3

13	5	1	b7	#9	b9	b5	3	7
3		5		b7		b9		#11
b7		b9		3		5		1
1	b9	#9	3	b5	5	13	b7	3

³⁴ Menezes refere-se a esse mesmo conjunto [trítano + 4 justa, portanto sem a presença de uma nota no baixo como em “V13”] como “Arquétipo Weberniano de Primeiro Tipo” considerando-o como um dos “protótipos da atonalidade vienense” que estão presentes “fortemente também na obra de Schoenberg e Berg (assim como também na de outros compositores, tais como Bartók ou Debussy)”. (p. 115). Já o formato “V7(♯9)”, é tratado por Menezes, em várias passagens, como “Arquétipo Blues”, ou “Acorde Maior-Menor com Sétima” ou ainda “Dominante com Sétima e nona aumentada” (p. 181). MENEZES, *Apoteose de Schoenberg: Tratado sobre as Entidades Harmônicas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1987/2002.

Exemplo 9d

$B^{\circ} \text{MAJ}^7$	$D^{\circ} \text{MAJ}^7$	$F^{\circ} \text{MAJ}^7$	$A^{\flat \circ} \text{MAJ}^7$	$C^{\circ} \text{MIT}^3$
B^{\flat}/B	D^{\flat}/D	E/F	G/A^{\flat}	
5	$b7$	$b9$	3	7
$\#9$	$b5$	13	1	5
$b7$	$b9$	3	5	9/8
3	5	7	$b9$	5

Exemplo 9e

Combinando 'triádes' com o formato 'V7(#9)'

B^{\flat}/B	$D^{\flat}7^{\sharp 9}$	D^{\flat}/D	$E7^{\sharp 9}$	E/F	$G7^{\sharp 9}$	G/A^{\flat}	$B^{\flat}7^{\sharp 9}$	$C^{b/9}$
5	13	7	1	$b9$	$\#9$	3	$b5$	1
$\#9$	3	$b5$	5	13	7	1	$b9$	1
$b7$	$b5$	$b9$	13	3	1	5	$\#9$	9/3
3	$b5$	5	13	3	1	$b9$	$\#9$	6