UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

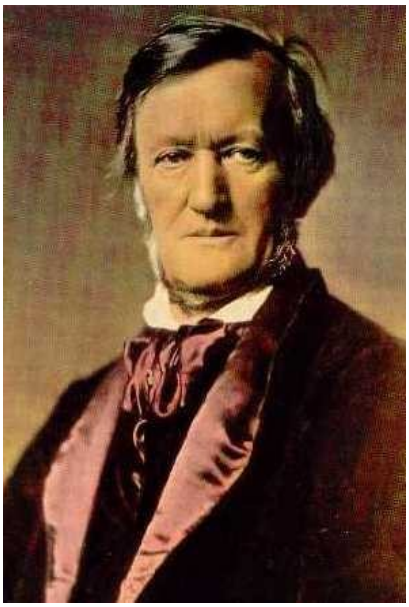
CECH – NÚCLEO DE MÚSICA

HISTÓRIA DA MÚSICA III

O acorde tristão como símbolo de superação da teoria musical tonal.

Texto: Prof. Msc. João Liberato

Revisão: Fabio Oliveira



O acorde tristão como símbolo de superação da teoria musical tonal

O acorde tristão[1] está inserido na ópera *Tristão e Isolda*, composta pelo alemão Richard Wagner. Esta ópera estreou em 1865, sob a regência de Bulöw, e desde então este acorde componente do prelúdio de abertura e de vários trechos das árias seguintes tornou-se um símbolo revolucionário musical. Poucas obras na história da música ocidental influenciaram de forma tão poderosa gerações sucessivas de compositores como esta.

Tristão e Isolda é uma ópera composta por 3 atos e um prelúdio. Ela é uma das peças mais emblemáticas do drama musical wagneriano. Insere-se num amplo contexto estético que abrange diversos meios de expressão artística, como a literatura, o teatro, a pintura etc. Pertence ao período comumente conhecido como Romântico.

O poder simbólico manifestado pelo acorde tristão no contexto desta obra e no contexto geral da história da música pode ser explicado de formas diversas, contudo nenhuma das explicações dadas até o presente momento exaurem por completo as ambiguidades e problemas gerados por este símbolo. Talvez justamente aí, na dificuldade conceitual, se encontra o fundamento básico da posição simbólica deste acorde.

Com relação ao papel musical do acorde tristão, situando-o como símbolo de superação da teoria musical tonal, podemos distinguir pelo menos três pontos importantes de explicação deste fenômeno: quanto às implicações harmônicas do acorde; quanto à posição da ópera *Tristão e Isolda* no conjunto de obras de Wagner; e quanto ao papel pessoal desempenhado por Wagner na história da música europeia.

1 Esta alcunha tornou-se bastante recorrente nos escritos a respeito deste acorde. As grafias são diversas, tais como "tristão", Tristão, *Tristão* etc. Como forma de simplificação, a grafia adotada doravante será apenas de acorde tristão.

Como já foi citado anteriormente, o acorde tristão se insere em várias partes da ópera. Não só em trechos diferentes, mas também com diferenciações com relação ao seu tratamento motívico, rítmico e orquestral. No entanto a sua presença logo nos primeiros compassos do prelúdio chama bastante atenção; é como se Richard Wagner fosse direto ao assunto principal, sem rodeios. A sensação causada pelo acorde tristão neste local tão explicito é, sem dúvida, um dos fatores mais dramáticos desta peça. A música do prelúdio encontra-se, aparentemente, em lá menor e compasso seis por oito. Nos primeiros compassos, começando por anacruse, uma linha de violoncelo é iniciada por salto ascendente de sexta menor que, descendo cromaticamente, conduz ao acorde tristão, apresentado por um conjunto de madeiras. Em seguida a melodia é conduzida por cromatismo a um acorde, aparentemente, de dominante, Mi maior com 7ª, seguido de pausa.

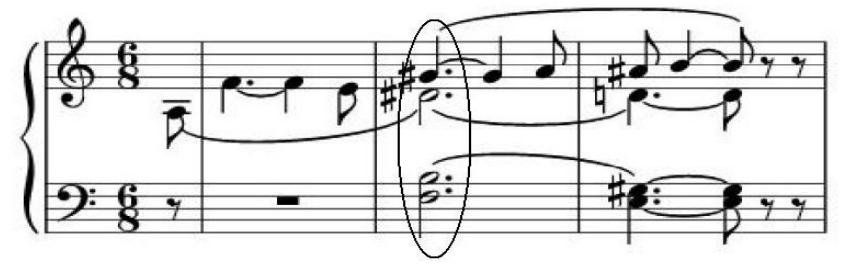


Figura 1: Acorde tristão.
Origem: Piedade, 2007.

Desde a primeira audição da ópera *Tristão e Isolda*, em 1865, muito já foi escrito sobre este acorde, incitando fartos debates entre teóricos e analistas. A polêmica sobre o acorde tristão não está tanto no seu efeito sonoro musical quanto nas tentativas de explicar este efeito. A crise tonal ocasionada pelo tristão está intimamente ligada às dificuldades de sua inserção na teoria tonal, desenvolvida ao longo de séculos, por diversos compositores, músicos e teóricos, dentre eles Jean Philippe Rameau e posteriormente Hugo Riemann. A

seguir serão explicitados algumas das principais características da teoria tonal, desenvolvida na música europeia, principalmente entre os séculos XVII e XIX e em seguida as dificuldades de inserção do acorde tristão, com seus aspectos contraditórios e ambíguos dentro desta teoria.

Algumas definições sobre a teoria tonal

As bases para a compreensão da harmonia tonal foram melhor definidas no *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (Tratado de Harmonia) de J. P. Rameau (Paris, 1722). Duas de suas principais contribuições foram o princípio da inversão de acordes e as funções harmônicas. Nesse tratado, Rameau identificou que, não importando como estejam dispostas as notas de uma tríade, ela vai ser sempre o mesmo acorde. Para Rameau, o baixo fundamental da tríade é a nota mais grave sobre a qual são sobrepostas duas terças. Uma vez formada a tríade, essa nota mais grave sempre será identificada como baixo fundamental (tônica), mesmo que qualquer uma das demais notas da tríade seja a nota mais grave do acorde. Se esse for o caso, o acorde estará invertido.

Sendo assim a teoria tonal está baseada em tríades que são construídas através da sobreposição de terças. Sobrepondo outras terças à essa tríade é possível formar acordes de sétima, nona, décima primeira ou décima terceira. Além da organização vertical por tríades, um dos preceitos básicos da música tonal está na gravidade imposta à determinado centro tonal, sobre o qual os demais acordes giram e se relacionam, obedecendo a uma ordem hierárquica. Estas relações hierárquicas foram denominadas de função tonal. São três as funções básicas sobre as quais todos os acordes devem estar relacionados: Tônica, Subdominante e Dominante. Além disso, a progressão harmônica tem como base duas relações principais: 1) o movimento de quintas (ciclo de quintas) das fundamentais dos acordes; 2) o movimento harmônico das funções tonais: Tônica – Subdominante – Dominante

– Tônica (e suas relativas ou anti-relativas). As funções harmônicas seriam como pilares para uma lógica tonal da progressão harmônica.

Dentro da teoria tonal, é necessário eleger elementos estéticos que deem coesão e sentido de direção à obra. Em música, a sensação de movimento é criada principalmente pela relação entre repouso, tensão e relaxamento. Sob o ponto de vista da análise funcional o acorde de Tônica (T) representa o repouso, enquanto que os acordes de Subdominante (SD) e de Dominante (D) apresentam sinais de tensão, sendo a dominante com sétima o mais tenso deles. Dessa forma, para a harmonia funcional, a lógica tonal é expressa através da cadência perfeita I-IV-V-I, ou seja, T-SD-D-T.

A razão da dominante com sétima gerar a maior tensão está no fato dela conter um intervalo de quinta diminuta e duas sensíveis (tonal e modal). A terça desse acorde é ao mesmo tempo a sensível da tonalidade, denominada sensível tonal, e tem uma forte tendência de resolver ascendentemente no primeiro grau da tonalidade.[2]

Interessante notar que, na música tonal, essa relação entre dominante e tônica é tão importante que, na primeira metade do século XX ficou muito popular a análise schenkeriana, que reduzia toda a textura musical do que ele acreditava ser uma obra prima na música à sua estrutura básica, que era formada pela linha descendente do soprano (do quinto grau até a tônica) e do arpejo do baixo enfatizando a relação I-V-I. Um outro fator de suma importância para a construção e significação da teoria tonal é a organização numa textura homofônica, fundamentada na situação de subserviência dos acordes em relação a uma melodia principal.[3]

2 Wagner corrompe esta definição. Em *Tristão e* Isolda, o V corresponde ao relaxamento, por conta da tensão maior do acorde tristão, por conta da textura, do ritmo, da instrumentação e da orquestração.

3 A musica de Wagner extrapola a relação homofônica, tão cara ao tonalismo, inserindo muitas vezes uma textura polifônica.

Problemas com relação a teoria tonal

O acorde subverte a teoria tonal em alguns aspectos. O primeiro deles é com relação a composição de notas do acorde. Seria ele uma tríade composta por fá, si, re# e sol#, ou fá, si, re# e lá? Pois o sol# pode ser considerado como uma antecipação dissonante ou nota principal, e o lá como uma nota do acorde precedida de sensível ou nota de passagem. Vale ressaltar que a dúvida cai justamente sobre o sol# e o lá, que são justamente 2 pontos de polarização cruciais para o sistema tonal. Tratar estas duas notas de forma dúbia já é contradizer um dos pilares da teoria tonal, que geralmente não mistura as funções de tônica e sensível e sim as trata de maneira polarizada.[4]

Outro ponto crítico deste acorde com relação à teoria tonal é o posicionamento do trítono. O trítono guarda um papel semântico que foi desenvolvido durante séculos na história da música ocidental. Já representou por exemplo, para a Igreja Cristã, a manifestação demoníaca durante a Idade Média. Este intervalo, dentro do sistema tonal, representa a tensão no acorde de dominante com sétima que pede a resolução na tônica. Ele, além de representar um intervalo extremamente dissonante, guarda justamente as 2 sensíveis – modal e tonal – que pedem resolução. Wagner expõe o trítono na base do acorde principal do tema e não o resolve; além disso progride para um outro acorde que também contém o trítono – mi maior com sétima – e que seria a dominante da tonalidade de lá menor. Desta forma Wagner constrói 2 acordes de grande tensão, um após o outro, que, além de não serem resolvidos, colocam de cabeça para baixo um dos pilares da teoria tonal: o acorde de dominante, que deveria ser a tensão seguida de resolução passa a ser a resolução de um acorde tão ou mais tenso do que ele. O acorde de dominante perde a sua função de tencionador harmônico e

4 "(...) o cromatismo, (…), leva as categorias tonais a mergulhar na ambiguidade – os eixos polarizadores vão se diluindo cada vez mais, e dissolvendo-se sob a dinâmica da perpétua instabilidade, aparecendo como a função fugaz de uma transição entre outros eixos" (WISNIK, 1989, p. 142).

passa a ter a função de consonância local temporária. Isto porque o acorde tristão consegue ser mais tenso, fator gerado não só pela composição do acorde, mas também pelo desenho melódico e tratamento orquestral. Desta forma o tristão abala a gravidade sobre um centro tonal, fator extremamente importante para a teoria tonal.

Com relação à função perante os demais acordes, este acorde pode ser classificado de formas diferentes, às vezes até ambíguas. Ele já foi interpretado como variante da função sub-dominante, ou como segundo grau com alteração, ou dominante da dominante.

Outro fator importante de subversão da teoria tonal pelo acorde tristão é o tratamento geral da textura desta ópera. No tratamento textural wagneriano há uma precedência do aspecto linear na condução harmônica dada pelo cromatismo, fato que em alguns casos leva a uma textura mais polifônica do que a homofônica, mais característica do tonalismo.

Qualquer tentativa de descrever um estilo harmônico, do qual algumas características essenciais sobreviveram à desestruturação do tonalismo e ao surgimento do atonalismo por volta de 1920, acarreta dificuldades terminológicas quase intransponíveis. A expressão “alteração cromática”, uma das categorias básicas do estilo de Wagner, ressalta o fato de que uma nota que afeta a vizinha como nota cromática de passagem ou retardo, começou como uma variante ou cromatização de um grau da escala diatônica – isto é, como uma “alteração”. Contudo, é difícil estabelecer até que ponto o movimento harmônico é determinado pela progressão básica dos acordes diatônicos ou pelo movimento cromático por semitons, presente no tema onde se insere o acorde tristão e em boa parte da obra wagneriana. O elemento essencial no encadeamento de acordes é o avanço por semitons e não segundo o baixo baseado nas progressões harmônicas convencionais e hierarquizadas pela relação I, IV, V, I.

Para ser adequada, uma descrição da harmonia wagneriana deveria explicitar com clareza a sua posição flutuante entre um tonalismo que foi atacado, embora não totalmente destruído, pelo enfraquecimento das progressões segundo o baixo e um atonalismo antecipado, embora ainda não alcançado, na independência mais ampla de movimentos por semitons.

A resolução do acorde tristão no seio da ópera *Tristão e Isolda*, pode simbolizar uma tensão jamais resolvida, retardando constantemente a meta tonal final. Este retardamento constante da resolução acaba por causar a sensação de uma tonalidade flutuante. Em outras palavras, a harmonia permanece abstrata até ser efetivada no contraponto cromático e o contraponto cromático permanece abstrato até efetivar-se em orquestração:

> No terceiro volume de *Oper und Drama* mostrei que a harmonia só se torna algo real (e não apenas conceitual) na música sinfônica polifônica, isto é, na orquestra. Qualquer um que separe a harmonia da instrumentação ao falar da minha música, trata-me com a mesma injustiça daquele que separa a minha música do meu texto e minha canção da letra (WAGNER, Richard. In: *Oper und Drama*).

O "som" – no qual o acorde tristão e o timbre se encontram – é o termo que mais se aplica à realidade da composição wagneriana, precisamente por que os contornos dos elementos conceituais estão indistintos. O som é a categoria central da música da virada do século, que ainda estava à sombra da obra de Wagner. Não basta analisar a instrumentação de Wagner em termos de processos melódicos, polifônicos e harmônicos: ela não é propriamente uma função de um sistema composicional dado, mas é uma das condições que possibilitam a existência, com algum sentido, de certas estruturas – dentre elas o acorde tristão.

Problemas de classificação

O tristão possui uma sonoridade passível de classificação como meio-diminuta, e é apresentado de forma destacada, no coração do tema melódico principal. Ele é formado pelos intervalos de trítono, 3ª maior e 4ª justa. Algumas características da peça indicam que Wagner se esforçou para que o ouvinte percebesse o sol# como nota do acorde e não como uma nota estranha que depois é resolvida pelo lá natural. Isto pode ser exemplificado pela orquestração, que começa com um instrumento solista e no momento do acorde tristão é reforçada por um conjunto grande de sopros, além do desenho melódico que realça a importância maior do sol# em relação ao lá natural. A duração é um outro fator que permite e induz o ouvinte a fixar-se nas características próprias do acorde tristão, em sua sonoridade peculiar, e não ser interpretado como antecipação do acorde de dominante.

Desta maneira, o sol# seria uma nota de acorde e o lá uma nota de passagem. Muitos autores consideram este o ponto de vista mais correto. Nesta direção, interessa entender o acorde tristão como meio-diminuto, ou melhor, enarmonicamente equivalente ao meio-diminuto. Aparentemente Wagner tinha este objetivo, a julgar pelas enarmonias empregadas na versão para piano e vocal elaborada por Hans von Bülow, aprovada por Wagner.

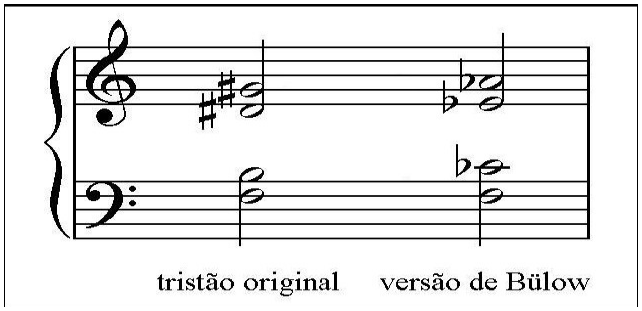


Figura 2: Acorde tristão, versão original e com notas enarmônicas.
Origem: Piedade, 2007.

No entanto esta interpretação pode ser contestada. Para vários analistas, a nota sol# foi

interpretada como sendo uma apojatura daquela que seria a verdadeira nota de acorde, o lá, e por isto o acorde tristão seria tributário de um acorde de segundo grau com sexta aumentada, a chamada sexta "francesa". Isto está exposto no diagrama abaixo, onde as apojaturas aparecem como notas negras e a tonalidade é considerada lá menor:

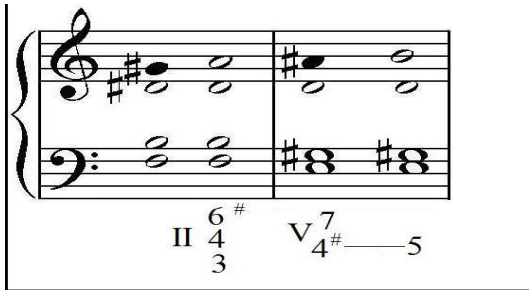


Figura 3: Acorde tristão, analisada como sexta "francesa".
Origem: Piedade, 2007.

Em uma terceira perspectiva mais flexível, podemos partir de Schoenberg, que o considerou um acorde vagante e que, assim, pode suceder qualquer outro acorde, sua função tonal dependendo assim do contexto.

Como explicitado acima, são diversas as possibilidades de análise funcional do acorde tristão, no entanto nenhuma delas é capaz de explicar de forma definitiva a função deste acorde. Ao analisar o acorde de tristão, tido por muitos como um divisor de águas dentro da harmonia tonal, conclui-se que a crise do tonalismo no romantismo é, na realidade, uma crise da teoria do sistema tonal. Essa crise teórica foi gerada quando, num dado momento, as teorias da harmonia não forneceram ferramentas para a devida compreensão dos procedimentos adotados pelos compositores e não mais deram conta da prática vigente. Essa crise tem como maior sintoma a diversidade de critérios adotados na análise harmônica do referido acorde de tristão. Neste sentido, Wagner foi capaz de alargar os horizontes harmônicos até situações difíceis de conceituar pela teoria vigente, exigindo a criação de

novas teorias que viriam possibilitar inclusive novas formas de compor, principalmente a partir do séc. XX e que colocam em cheque a lógica desenvolvida com o sistema tonal.

Aparentemente existe uma despreocupação de Wagner quanto aos nomes das notas e sua função no acorde. Isto leva a crer que ele estava mais interessado no acorde tristão como sonoridade, o que é uma das características inovadoras de sua abordagem. Importa ressaltar aqui este desvio de foco: do papel tonal do acorde – onde desempenharia uma função secundária – rumo à experiência de sua sonoridade em primeiro plano – sua feição sonora para além da funcionalidade – , o que se tornaria uma das características principais da música moderna.

É lugar-comum da história da música afirmar que Wagner iniciou uma nova era harmônica. Alguns historiadores tendem até a considerar *Tristão e Isolda* como o início da música moderna, como as *Fleurs du Mal* (Flores do Mal, 1857) de Baudelaire seriam o início da literatura moderna – ele aliás era admirador de Wagner e algumas de suas correspondências ao compositor chegaram aos dias atuais. Durante quase um século, até a morte de Webern e Schoenberg, o estilo em *Tristão e Isolda* foi a pedra angular de uma transformação musical. E, pelo menos em parte, a harmonia wagneriana pode ser analisada do ponto de vista de que as consequências atonais formuladas mais tarde já estavam configuradas em seu tonalismo particular.

O impacto do drama musical wagneriano na música ocidental

Além dos aspectos harmônicos, outros fatores influenciaram no estabelecimento do acorde tristão como símbolo de superação da teoria tonal. Prova disso é o fato deste mesmo acorde ter sido utilizado inúmeras vezes em períodos anteriores, por diversos compositores, a

exemplo de Beethoven na sua sonata para piano solo opus 31, sem que este acorde estivesse se estabelecido de forma tão revolucionária quanto na ópera *Tristão e Isolda.*[5]

A ópera *Tristão e Isolda* se situa no conjunto de obras conhecido como dramas musicais. Representa uma fase madura das composições operísticas de Wagner. Ela baseia-se num tema épico antigo e foi concebida como uma peça revolucionária em vários aspectos. A concepção geral da peça por si só já era inovadora. Ela se propunha a um entrelaçamento entre música e cena poucas vezes visto na história da música – Wagner chamava isso de "ações musicais visualizadas". O compositor conseguia este entrelaçamento se responsabilizando não só pela composição musical, mas também pela escrita do texto da ópera. Apesar do valor dado à encenação, a música tinha predominância e, desta forma, o acorde tristão se destaca pois faz parte do tema principal que Wagner utiliza como *leitmotiv*, o motivo condutor que perpassa toda a ópera e se constitui num outro aspecto inovador do conjunto wagneriano. Outros compositores já haviam se utilizado de um motivo condutor, como por exemplo Berlioz com a técnica da ideia fixa, no entanto o tratamento motívico desenvolvido por Wagner era diferente.

Além de compositor, Wagner também era escritor, tendo sido considerado um intelectual influente no cenário artístico romântico. Se envolveu em temas políticos, às vezes controversos, como os ideais anti-semitas. Fato é que os seus escritos teóricos, filosóficos e políticos acabaram por transformá-lo em um ícone revolucionário. Na esteira desta posição ocupada por ele o acorde tristão se situa como um dos legados desta revolução. Talvez também por conta disto este acorde não tenha se consagrado de tal forma com outros compositores e tenha virado com Wagner um símbolo de superação ou subversão da teoria tonal.

5 Nesta peça citada, Beethoven utiliza o acorde de maneira realçada, até 4 vezes seguidas, sem contudo se firmar como um ícone subversivo da teoria tonal.

Wagner acreditava que através da arte era possível transformar a sociedade. Incutindo na ópera seus ideais estéticos, filosóficos e políticos ele pretendia estabelecer o que ele chama de "obra de arte do futuro", mais um fato que o aponta como um músico revolucionário:

> "No momento esta obra de arte não pode ser criada, mas apenas preparada, através de um processo de revolução, de destruição e quebra de tudo que valha a pena ser destruído e quebrado. É isto que cabe a nós e somente então pessoas totalmente diferentes de nós serão os verdadeiros artistas criativos" (WAGNER, Richard. Carta a Theodor Uhlig, 27 de dezembro de 1849).

Muitos desses ideais foram estabelecidos na obra literária *Oper und Drama*, tendo como ponto de culminância o estabelecimento do que ficou conhecido como "religião da arte". Vale aqui ressaltar que a idealização e criação de um espaço para a encenação operística jamais visto na história da música foi um outro fator de sublevação do símbolo representado por Wagner. Bayreuth foi um local criado especialmente para a encenação de grandes dramas musicais – para tal contava com uma estrutura totalmente voltada para este fim, como jamais houve em períodos anteriores. Consistia num amplo teatro, capaz de receber centenas de espectadores bem como um grande corpo de artistas. A orquestra podia ficar totalmente escondida num fosso grande e adequado para este fim. Com a crescente popularização e influência das óperas de Wagner, Bayreuth passou a ser uma espécie de "Meca" do wagnerianismo. A influência de Wagner no mundo europeu era tão forte que os seus escritos estéticos, musicais, filosóficos e políticos acabaram por realmente criar um dos seus sonhos: uma espécie de religião da arte cujo centro era Bayreuth.

No entanto a postura artística revolucionária de Wagner não gerou somente a conquista de prosélitos. Durante a sua vida ele foi bastante combatido artisticamente, fato corroborado pelas inúmeras polêmicas que viveu tanto no mundo artístico quanto na vida pessoal. No seu pensamento as tradições e tendências divergentes do século que viria surgir (XX), se misturam ou se contradizem frontalmente. Embora se rebelasse constantemente

contra sua época, ele a representava mais completamente que qualquer outro indivíduo. A sua "religião da arte", tendo o acorde tristão e inúmeras outras inovações representava este ideal revolucionário:

> "Pode-se dizer que a partir do momento em que a religião se torna artificial, cabe a arte salvaguardar o núcleo da religião, tanto mais por que as imagens míticas que a religião quer que sejam aceitas como verdades são apreendidas na arte pelo seu valor simbólico; e, através de representação ideal daqueles símbolos, a arte revela a profunda verdade que se ocultava dentro deles […]. O artista [...] franca e abertamente faz com que sua obra seja conhecida como sua própria invenção" (WAGNER, Richard. *Religion und Kunst,* 1880).

Além de influenciar gerações futuras, o acorde tristão e sua forma particular de tratamento já influenciava compositores contemporâneos a Wagner. Claude Debussy, no *La Près Midi d'un Faune* utiliza o acorde tristão numa abordagem muito próxima a de Wagner e não por coincidência. O solo de flauta inicial desta peça também é considerado como um dos símbolos de superação da teoria tonal e abertura das portas da modernidade musical.

Em seus escritos Wagner parecia vaticinar o papel que a sua música teria nas gerações futuras. O acorde tristão foi um dos elementos desta revolução que permitiu a abertura dos caminhos por onde depois passariam Debussy, Schoenberg, Alban Berg, Stravinsky, dentre outros, utilizando técnicas que já não obedeciam mais aos ditames da teoria tonal, desenvolvendo linhas ditas atonais, como o dodecafonismo, passando pelo jazz até chegar à música aleatória e inúmeras vertentes do século XX.

Conclusão (?)

De acordo com o que foi explicitado anteriormente, o acorde tristão se situa como símbolo de superação da teoria musical tonal de diferentes formas. Com relação à harmonia, ele torna-se um desafio para a análise musical convencional dentro dos padrões da teoria

tonal. Sua análise gera ambiguidades e contradições que a harmonia tradicional não comporta. A única saída é a perscrutação de novos caminhos harmônicos que deixem de lado os antigos e rígidos paradigmas, apontando para novos caminhos que vão acabar por aportar na música moderna do final do século XIX e início do século XX, influenciando toda uma geração de antigos e novos compositores da chamada "música do futuro".

Por outro lado, o papel desempenhado por Wagner como escritor, sustentando teorias estéticas, filosóficas e políticas também influenciaram na consolidação da ópera *Tristão e Isolda* e juntamente com ela o acorde tristão, como um símbolo revolucionário. Wagner não era um compositor qualquer que de repente logrou alcançar a concepção de tal acorde. Pelo contrário, o acorde tristão enquanto criação, se inseria num amplo legado artístico, gerado por um dos artistas mais revolucionários e influentes da história da música ocidental. O acorde tristão tanto reforça o papel revolucionário de Wagner quanto é reforçado e valorizado pelo conjunto de ações de outros compositores. Tal fato se explica pelo fato de que somente um ícone como Wagner poderia estabelecer um símbolo tão forte e revolucionário como o acorde tristão.

Levando esta simbologia às teorias da historiografia atual, pode-se levar em consideração a abordagem desenvolvida por Pierre Bourdier na obra *O Poder Simbólico*. De acordo com Bourdier, os símbolos e o seu poder persuasivo, podem ser encarados como estruturas deliberadamente construídas mas com certos aspectos que fogem ao controle e construções racionais. Desta forma o acorde tristão se colocaria como uma estrutura simbólica que age sobre o contexto histórico musical do final do séc. XIX e começo do séc. XX. Ele contribui para a estruturação de um novo paradigma musical, mas ao mesmo tempo é estruturado pelo seu contexto cultural numa relação de construção mútua: assim como o acorde tristão influenciou uma geração de artistas, esses mesmos artistas de alguma forma

estruturados por este acorde o elegeram como símbolo auxiliaram a estruturá-lo com o significado que ele tem hoje. Desta forma o acorde tristão se situa não só como agente estruturante das teorias pós-tonais, mas também como um símbolo estruturado pela cultura musical europeia de um determinado período da história.

Desta forma a revolução perpetrada pelo acorde tristão de Wagner pode ser encarada de forma análoga aquela alcançada por outros ícones da música ocidental. Tomando de empréstimo o conceito de "longa história" defendido, dentre outros, por Jacques Le Goff, na obra *A História Nova*, a transgressão tonal do acorde tristão pode se inserir num amplo arco histórico, que conta com diversas teorias musicais e seus respectivos símbolos de superação. Estes símbolos de superação e construção encontram-se na música ocidental deste Pitágoras, passando por Platão, Boécio, Monteverdi, Rameau, Riehmam, dentre outros.

Citando novamente outro teórico importante da historiografia atual, é possível ver, através das ideias defendidas por Peter Burke, o acorde tristão não só como um símbolo de superação da teoria musical tonal, mas também como uma "fórmula cultural" que, tomando formas diferentes ao longo da história da música, se situa como símbolo de quebra de um paradigma para a construção de outros mais novos.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CORRÊA, Antenor Ferreira. *Apontamentos acerca da construção de uma teoria harmônica pós-tonal.* São Paulo: ECA-USP.

GROUT, Donald J. e Palisca, Claude V. *História Da Música Ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1994.

LE GOFF, Jacques. *A História Nova.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MASSIN, Jean & Brigitte. *História da Música Ocidental.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

NUNES, Antônio Manuel. *Querelas da Dissonância: Nietzsche, Wagner, Tragédia e música.* Disponível em: www.letras.ufmg.br/poslit.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Anotações sobre o Tristão no Fauno: dois prelúdios ao pós-tonal. In*: Publicação do Simpósio de Pesquisa em Música – DEARTES/UFPR, 2007.

SADIE, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol 3. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.