

Progressões e seqüências: norma e transgressão na valoração das escolhas harmônicas em música popular

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (UDESC, Florianópolis)
sergio.freitas@udesc.br

Resumo: Nos estudos da música popular atual, determinados entendimentos historicamente sancionados são levados em conta na valoração das escolhas harmônicas. Participando dos esforços que investigam quais são e como se constituíram estes entendimentos, objetiva-se delinear um argumento que pode contribuir para o enfrentamento desta questão de crítica musical. Para tanto, são rememorados referenciais estéticos da teoria musical tradicional que, em seguida, são contrapostos à interpretações musicológicas a respeito de práticas que antecedem e convivem com a tonalidade. Emprega-se uma metodologia híbrida que concilia revisão bibliográfica e dados de análise musical. Em conclusão destaca-se que, do conflito entre norma e transgressão pode resultar um ganho de valor.

Palavras-chave: Progressões harmônicas. Harmonia tonal. Teoria e crítica da música popular.

Progressions and successions: norm and transgression in the valuation of harmonic choices in popular music

Abstract: In the field of popular music studies some understandings sanctioned historically are considered for the valuation of harmonic choices. In order to participate of some investigative efforts about which are, and how were constituted these understandings, the aim of this paper is to outline an argument that may contribute in the approach to this issue of musical criticism. In that direction, aesthetic references of traditional music theory are remembered and contrasted to musicological interpretations about practices that precede and coexist with the tonality. We used a hybrid methodology that combines a literature review and results of musical analysis. The article concludes with a discussion about the conflict between norm and transgression, which may result in a gain of value.

Keywords: Harmonic progressions. Tonal harmony. Theory and criticism of popular music.

Estudando a tonalidade harmônica vamos tomando contato com uma ampla cultura de entendimentos a respeito da arte de escolher e combinar acordes e áreas tonais. Para retomar determinados valores e conotações que normalizam esta arte, podemos reler algumas máximas, *slogans* conhecidos que, gozando de maior ou menor credibilidade, ressoam em nossos dias. Uma das mais determinantes é a que nos ensina que, naturalmente, “todas as relações de afinidade dos sons se baseiam em marchas de quinta e de terceira” (RIEMANN, 1945: 105). Com isso, primordialmente, aprendemos que a hierarquia tradicional das progressões harmônicas administra um mundo regido pela “correspondência de quinta” (LA MOTTE, 1993: 21), um mundo fiel ao “triângulo sagrado (dó-sol-dó)” (GRABÓCZ, 2007: 7), devoto ao mito da afinação ideal e intemporal da “primeira lira”, a Lira de Mercúrio que instituiu todas as relações harmônicas (BATES e McCOY, 1982: 214). Um mundo-modelo que se fez moderno guardando a “primazia da função dominante”, a convicção de que “qualquer som tende naturalmente para a sua quarta superior ou quinta inferior” (CANDÉ, 1989: 97) e a confiança na razão de que “todo o conceito de harmonia está baseado na relação de quinta” (SALZER, 1990: 68). Nessa hierarquia, ou cânone das proporções essenciais, a sobreeminente relação dominante é secundada pela correspondência

de terceira, uma espécie de razão harmônica adjuvante que nos leva aos acordes ou áreas tonais por vezes chamadas de relativas e anti-relativas. Tais vinculações entre 5^{as} e 3^{as} sustentam aquilo que Kopp (2001:1) chamou de “tonalidade das notas em comum”.

Com revisões como as de Carter (2005: 7-31), Damschroder (2008: 85-112), Fichet (1996), Meeùs (2000), Tymoczko (2003) e Wason (1995), observa-se que essas convicções, prescrições e ranqueamentos possuem sólidos registros na literatura teórica da nossa arte. Jean-Philippe Rameau (1682-1764), tido como um “importante progenitor” desta hierarquia, acreditando que “a simples ressonância do *corps sonore* dá lei à toda música teórica e prática” (RAMEAU *apud* FICHET, 1996: 13) defendeu que a “mecânica dos movimentos harmônicos” está fundamentada na própria natureza (cf. CHRISTENSEN, 1993: 103-168). Apoiando-se no fenômeno que, atualmente e no senso comum, chamamos de série harmônica, Rameau destacou a primazia das progressões de quinta, reiterando que, na bela natureza, a quinta é o primeiro som a se diferenciar dos sons que marcam o domínio do mesmo, i.e., a fundamental e sua oitava. Então, a quinta, o domínio do outro, é a matriz natural do movimento. A teoria das progressões harmônicas seguiu seu curso, sofreu transformações, aportes e renovações, preservando esta noção de matriz racional, lógica, objetiva, justa, perfeita, incontestável, demonstrável, bela e, em destaque, universal, haja visto que, em quase consenso, influentes teóricos da contemporaneidade afirmam que

Em todos os sistemas musicais conhecidos os intervalos de Oitava e Quinta foram decisivamente enfatizados. [...] No cantar, a semelhança dos sons musicais que mantém relação de Oitava ou Quinta um com o outro deve ter sido muito rapidamente notada. [...] A relação da quinta, e sua inversão a quarta, com o som fundamental, é tão próxima que foi reconhecida em todos os sistemas musicais conhecidos (HELMHOLTZ, 1954: 363-364).

Sancionou-se então o “privilégio da quinta” (DAMSCHRODER, 2008: 94-98), “a força da dominante” (GOLDMAN *apud* NATTIEZ, 1984: 264), a autoridade da “relação quintiada” preconizada pelos mais diversos cultores:

Da quinta. Esta é a mais agradável de todas as consonâncias e a mais doce aos ouvidos e, por isso, tem-se por costume, de certo modo, presidir e ocupar o primeiro lugar em todas as cantinelas. [...] [Deduzindo a perfeição das consonâncias a partir da divisão da corda] se encontram com propriedade somente três consonâncias, entre as quais a quinta ocupa a posição média [...], ressoando aos ouvidos mais agradável do que nenhuma outra (DESCARTES, 1992: 76-77).

A razão da importância e da força do movimento de quarta justa ascendente nas inter-relações harmônicas é [...] “explicada” pela série [harmônica]: o intervalo [sol→dó] fornece o modelo de “comportamento” dominante-tônica, ou tensão-relaxamento. Isso quer dizer que a sensação de resolução que nos vem quando ouvimos um som sucedido por outro posicionado uma quarta justa acima tem raízes mais físicas do que culturais (ALMADA, 2009: 265).

A quinta [...] é mais forte do que a terça [...], já que descende de um princípio de divisão mais simples [...]. Posto que tal coisa esteja escrita no livro da natureza, não é uma casualidade que o instinto do artista tenha encontrado e encontre sempre valor maior na quinta do que na terça. A quinta, é como o primogênito entre os harmônicos superiores, é para o artista uma unidade de medida auditiva, algo assim como o metro dos músicos (SCHENKER, 1990: 73).

Este fato tem também consequências da maior importância para a relação dos sons entre si. Se perguntarmos qual pode ser a relação mais natural entre dois sons, a natureza já nos dá de imediato sua resposta. [...] Se a relação quintiada [*guintiale Beziehung*] dos sons é a mais natural, então quando ocorrem não dois, mas sim vários sons relacionados entre si, de novo a relação quintiada se revelará a mais conforme com o sentido da natureza (SCHENKER, 1990: 76).¹

Entretanto, outra nuance interpretativa – particularmente contributiva para os estudos da música popular – vem sendo sugerida por autores como Fichet (1996) e Merwe (2008) que argumentam que, nem todos os movimentos que regem as harmonias têm ligação estrita com essa hierarquia naturalística. Embora a razão conservadora dessa hierarquia possua grande prestígio – pois seguramente explica muito das nossas escolhas de acordes –, para tais autores, o percurso de consolidação das progressões fundamentais da tonalidade harmônica passa também por razões igualmente convincentes, mas de outra natureza. Razões como o “capricho dos compositores e certas práticas culturais” (FICHET, 1996: 12), tais como a tradição das sequências pré-tonais genericamente conhecidas como “baixos de dança”. Estes autores percebem os baixos de dança renascentistas – como o *passamezzo ântico*, a *romanesca* e a *folia* – como “estereótipos harmônicos”, “rivais da tonalidade” que, recorrentes nas práticas improvisadas, também nos ensinaram a combinar acordes por meio de fórmulas pré-definidas.² Diferentes discursos históricos (BUKOFZER, 1947: 41-43; MERWE, 2008: 94-97) reforçam esse argumento. Além disso, de modo geral, se sabe que as danças da cultura européia renascentista e barroca (BOURCIER, 2001: 45-49) deixaram inolvidáveis marcas na música moderna. Importantes compositores dos séculos XVII e XVIII (Frescobaldi, Corelli, Fröberger, Purcell, Couperin, Dandrieu, Niedt, J. S. Bach etc.) escreveram “conjuntos de danças” e muitos deles fizeram algum uso pedagógico dessas “práticas culturais”. Rameau dedicou uma seção especial ao tema da dança em seu “*Traite de l’harmonie*” de 1722 (1986: 159-161) e Descartes (1992: 61-64), em seu “*Compendium musicae*” de 1618, dá grande destaque ao assunto. Esse ambiente – entre o culto e o vulgar, o antigo e o moderno, o modal e o tonal, o uso funcional da música e a fruição da música por si só – nutriu de sentidos e oportunizou rotinas de realização dos baixos, cifras e “sequências” afuncionais que participaram da formação e consolidação da jovem tonalidade harmônica.

Relembrar tais baixos de dança oportuniza observar uma antiga questão de valor. Na *Metafísica*, Aristóteles já diferenciava um “todo” de um “agregado”. As coleções em que a

posição das partes em relação umas às outras não faz diferença são “agregados”. Aquelas em que essa posição faz diferença são “todos” (OSBORNE, 1983: 256). Esta máxima aristotélica, de certo modo, repercute na conhecida diferenciação que Schoenberg, referindo-se aos problemas de harmonia tonal, observa entre “sequência (*succession*)” e “progressão” de acordes. A sequência está para o agregado, é coisa sem ordem. A progressão é uma combinação funcional que se equipara a um todo. Nas entrelinhas se lê a distinção: na “música descritiva” podemos ouvir “sequências”, mas na música absoluta ouvimos “progressões”. “Sequências” podem ser sintomas de música não autônoma, música suscetível aos fatores ou ordens “extramusicais”, e isso implica desvalor artístico.

Uma sequência (*succession*) não tem objetivo; uma progressão almeja um objetivo definido. Alcançar esse objetivo depende da continuação, que pode promovê-lo ou anulá-lo. A progressão tem a função de estabelecer ou contradizer uma tonalidade. [...] uma progressão depende de seu objetivo, ou seja, se sua função é a de estabelecimento, modulação, transição, contraste ou reafirmação. Uma sequência de acordes pode ser afuncional, nem expressando inequivocamente uma tonalidade, nem requerendo uma continuação clara. Tais sequências são frequentemente utilizadas na música descritiva (SCHOENBERG, 2004: 17).

No multifacetado cenário atual da música popular sabemos que tais “agregados” vão mesmo se fazer ouvir. Aqui, pelas motivações apontadas por Schoenberg (2004: 99-100) e por tantas outras, encontramos “sequências” harmônicas que, em diferentes medidas, contrariam a hierarquia tonal defendida pelos monocordistas. Veja-se o caso da fórmula I-V-IV-I que, apenas invertendo a direção da progressão canônica I-IV-V-I, fez fortuna em alguns repertórios do século XX, como mostra Carter (2009: 110) em seu estudo sobre o “movimento harmônico regressivo” na música pop-rock.³ Nesse cenário, ouvimos “sequências” que se aproximam daquilo que La Rue (1989: 41) chamou de “progressões de uma neomodalidade”, i.e., sucessões que possuem “um caráter anti-tonal, tais como I→bVII ou Vm→I, ou IV→Im”. Através de emblemas pomposos como “tetracorde frígio”, “progressão Andaluza”, “modo flamengo”, “*phrygian harmony*” etc., enfrentamos *loopings* do tipo ||:Am-G-F-E:|| divergindo sobre qual será a melhor análise harmônica aqui: trata-se de I-bVII-bVI-V ou de IVm-bIII-bII-I? (cf. TAGG, 2009: 121-122). E também já cultuamos “agregados” não tão estereotipadamente antigos ou étnicos, tais como a influente série de acordes e escalas ||:C7M jônico→Ab7sus4 mixolídio→Bb7M jônico→D7 mixolídio b9, b13→Gm dórico:|| que, também em *looping*, sustenta *Flamenco Sketches*, a faixa “mais puramente modal” do álbum *Kind of Blue* de Miles Davis de 1959 (KAHN, 2007).

Em outros momentos, ouvimos reiterações de “sequências” do tipo ||:VIIm-IIIIm-IV-IIIIm:||; ||:I-IIIm-IIIIm-IIIm-I:||; ||:V-IIIIm-IV-IIIm:||; ||:I-IIIIm-VIm-IV:||; ||:VIIm-IV-IIIIm-IIIm:||

etc. (cf. TAGG, 2009: 241-263). E ainda mais, ou ainda menos, ouvimos oscilações afuncionais que, envolvendo apenas dois acordes, geram aquilo que Tagg (2010: 17) distingue como “acordes vai-e-vem” (“*Chord Shuttle*”), como ocorre em $||:Im\leftrightarrow bVI:||; ||:IIIIm\leftrightarrow VIIm:||; ||:VIIm\leftrightarrow V:||; ||:IIIm\leftrightarrow I:||$ etc., um permanente “*play it again*” que, como observou Middleton (1983), encontra plena função em certos universos da música popular. Algumas dessas harmonias “vai-e-vem” conformam obstinadas repetições anti-dominantes que, lembrando efeitos de ostinato, parecem até confirmar algo daquilo que foi percebido pela teoria crítica: “o ostinato deve estabelecer um nexo que já não existe entre os acordes e praticamente nem sequer no acorde particular” (ADORNO, 2004: 71). Tais repetições se observam, p.ex., nos incontáveis $||:Em\leftrightarrow D:||$ que ouvimos no decorrer da canção *Prá não dizer que não falei das flores* (Caminhando) com a qual Geraldo Vandré deu voz a um anseio social em 1968. Como interpretar tal descaminho dos graus? $||:Im\leftrightarrow bVII:||? ||:IIIm\leftrightarrow I:||? ||:VIIm\leftrightarrow V:||?$ Seria adequado recorrer ao entendimento de que se trata de uma “dupla tônica em forma aberta” como sugere Merwe (2008: 95) em seu estudo sobre o desenvolvimento do *passamezzo antico*? Para diversificar a capacidade de sugestão da amostra, vale citar o caso da seção A de *Libera-nos*, composição de Edu Lobo, de 1973, na qual – como mostra Bastos (2010: 225) – encontramos um singular vai-e-vem entre $||:E7^{(\#9, \#11, 13)}\leftrightarrow C\#7^{(\#9, \#11, 13)}:||$. Em princípio, pelo tipo, tais acordes são dominantes. Mas dominantes de quem? A repetição obstinada cria desnexo, o vai-e-vem não “almeja objetivo definido”, não cumpre outra função além de preparar a si mesmo. Com o auxílio de Smarçaro (2006: 126-129), encontramos outro “acorde particular” em movimento vai-e-vem, trata-se do tipo Mib-Lá-Dó-Ré, o chamado “diminuto sangrento”, que se destaca em *The desert/The wraith*, composição de Dori Caymmi gravada no álbum *Brasilian Serenata* de 1991, cujo “nexo” depende de uma “*moveable shape*” obstinadamente conduzida por intervalos de terças menores. Também ouvimos harmonias “sem objetivo definido” como a desconcertante sucessão $||:G7M-F\#m7-Em7-F\#m7:||$ que sustenta a memorável canção *Clube da Esquina* de Milton Nascimento, Lô e Márcio Borges conforme a gravação, ainda sem palavras, para o disco homônimo de 1972. Como interpretar tal sucessão, seria $||:IV7M-IIIIm7-IIIm7-IIIIm7:||?$ Outro caso ainda é o da “sequência” $||:C\#m-A-B-F\#m:||$ que se destaca na exitosa canção *Message in a Bottle* de Sting lançada pela banda *The Police* em 1979. Seria $||:VIIm-IV-V-IIIm:||?$

Contraventoras, anti-progressivas, neomodais, desnaturalizadas, repetitivas etc., tais “sequências” podem ser emblematicamente, ou arbitrariamente, empregadas e percebidas como uma espécie de contracultura tonal: algo que nega leis admitidas como legítimas na tonalidade harmônica. Suas sonoridades – cordais e, por vezes, perfeitas, mas tonalmente imprecisas e

afuncionais – podem ser comparadas aos atos de desobediência civil: alternativas não violentas que, sem abandonar os recursos da tradição tonal (temperamento igual, instrumentos convencionais, melodias acompanhadas, frases de quatro compassos etc.), não se curvam prontamente perante a primazia da “progressão”. Não se curvam perante a hegemonia da grande teoria do $V \rightarrow I$ e seu fiel coadjuvante $I \rightarrow VI$. Tais “sequências”, é claro, não possuem um super poder de subversão e, com isso, se fazem notar em cumplicidade com outras estratégias de contravenção. Tais “sequências” podem se aliar a recursos e expedientes como: timbres e ambientação acústica diferenciadas, *power chords*, acordes tipo 1-5-9, dominantes menores, agrupamentos instrumentais não clássicos e não típicos, ruídos, letras, *slogans*, visualidades, comportamentos sociais diferenciados em locais e audiências estigmatizados etc. Tudo isso se arranja numa multiplicidade muito variada e, em meio à escolhas intencionalmente combinadas, as “sequências” podem mesmo contribuir para colorir propostas musicais que querem ser notadas como alternativas.

Diferentes qualidades podem ajudar a delimitar minimamente a noção de propostas musicais alternativas. A intenção é evocar expressões e manifestações sociais nas quais a música popular toma parte como algo nitidamente importante. Nestas situações, as “sequências” se apresentam e/ou são percebidas como materiais musicais dotados de conotações emblematicamente modais, rústicas (*root*), cruas, antigas (pré-tonais), rurais, campestres, tribais, étnicas, acústicas (*unplugged*), anti-cosmopolitas, anti-ocidentais, espontâneas, despretensiosas, anti-rationais, anti-apolíneas, simples, naturais, informais, honestas, verdadeiras, músicas sem artifícios, sem valorizações exageradas do nível técnico, analítico e racional e do virtuosismo instrumental ou composicional. Assim, as “sequências” sugerem música amadora, feita por e para pessoas comuns. Nestas músicas, as escolhas dos acordes devem corresponder a complexas idealizações de pureza, homogeneidade, autenticidade, simplicidade, ingenuidade, organicidade e coesão estilística. Aqui também, qualquer inventário será insuficiente para caracterizar uma música que, sendo popular, será também impura, simbólica, afetiva, identitária, mercadológica, ideológica etc. Vale ainda a ressalva de que, diferentes estilos, gêneros ou segmentos da música popular podem perfeitamente defender seus programas com estes mesmos adjetivos aderindo, no entanto, ao sistema hierarquizado das progressões tonais, justamente porque, por outro ponto de vista, este sim, com seus movimentos de quintas e terceiras, como diria um Rameau, é um sistema natural.

Com o levantamento provisório e parcial dessa densa “dialética do costume e da transgressão” (NATTIEZ, 1984: 264), importa reforçar que a normalização das progressões contribuiu para a significação do que seja a transgressão criativa na arte da combinação

sequencial dos acordes. Se a hierarquia das progressões naturais é a norma, negá-la ajuda os ideários que querem se afastar do normal, reafirmá-la ajuda as construções que querem valorizar a força da tradição. Assim, mesmo modestamente, posto a densidade da problemática, as noções de progressão (dispositivos de longa data e influentes e fomentadores dos processos criativos musicais) e, em contraste, de anti-progressão ou “sequência”, podem também atuar hoje como uma espécie de ferramenta crítica. Um recurso de análise limitado e não auto-suficiente, mas capaz de nos dar algum parâmetro ou referência nas tarefas de apreciação de fenômenos de re-significação, reinvenção, apropriação, intertextualidade, identidade e hibridismo no domínio propriamente sonoro das músicas populares que ainda montam e combinam seus acordes no âmbito básico das doze alturas temperadas.

Referências:

- ADORNO, Theodor. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.
- ALMADA, Carlos de Lemos. *Harmonia funcional*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009.
- BASTOS, Everson Ribeiro. *Procedimentos composicionais na música de Edu Lobo de 1960 a 1980*. Goiânia, 2010. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás - UFG.
- BATES, Jonathan e McCOY, S. Mercury's tetrachord. *Early Music*, v.10, n. 2, 213-215, 1982.
- BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BUKOFZER, Manfred. *Music in the baroque era*. New York: Norton, 1947.
- CANDÉ, Roland de. *A música, linguagem, estrutura e instrumentos*. Lisboa: Ed. 70, 1989.
- CARTER, Paul Scott. *Retrogressive harmonic motion as structural and stylistic characteristic of pop-rock music*. Cincinnati, 2005. Phd. University of Cincinnati.
- CHRISTENSEN, Thomas. *Rameau and musical thought in the enlightenment*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1993.
- DAMSCHRODER, David. *Thinking about harmony*. Cambridge University Press, 2008.
- DESCARTES, René. *Compendio de música*. Madrid: Editorial Tecnos, 1992.
- FICHET, Laurent. Stéréotypes harmoniques de la musique baroque. *Acta Musicologica*, v. 68, n. 1, 12-22, 1996.
- GRABÓCZ, Márta. Métodos de análise da forma sonata em torno do primeiro movimento da op. 53, “Waldstein” de Beethoven. *Cognição & Artes Musicais*, v.2, 5-24. 2007.
- HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. New York: Dover Publications. 1954
- KAHN, Ashley. *Kind of Blue*. São Paulo: Ed. Barracuda, 2007.

- LA MOTTE, Diether de. *Armonía*. Barcelona: Editorial Labor, 1993.
- MERWE, Peter Van Der. *Roots of the classical: the popular origins of western music*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2008.
- MEEÛS, Nicolas. Toward a post-schoenbergian grammar of tonal and pre-tonal harmonic progressions. *Music Theory Online*, v. 6, n.1, n.p., 2000.
- MIDDLETON, Richard. 'Play it again Sam!': some notes on the productivity of repetition in popular music. *Popular Music*, v. 3, 235-270, 1983.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Harmonia. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi v. 3. Porto: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984. p. 245-271
- OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- RAMEAU, Jean-Philippe: *Traite de L'harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris: Klincksieck. 1986.
- RIEMANN, Hugo. *Teoría general de la música*. Barcelona: Editorial Labor, 1945.
- SALZER, Felix. *Audición estructural*. Barcelona: Editorial Labor, 1990.
- SCHENKER, Heinrich. *Tratado de armonia*. Madrid: Real Musical, 1990.
- SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.
- SCHOENBERG, Arnold. Harmonia. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001.
- SMARÇARO, Júlio César Caliman. *O Cantador: a música e o violão de Dori Caymmi*. Campinas, 2006. Dissertação (Mestrado em Música). UNICAMP.
- TAGG, Philip. *Everyday tonality*. Montréal: The Mass Media Scholars' Press, Inc., 2009.
- TAGG, Philip. Os acordes de *Yes we can* do vídeo da campanha presidencial de Barak Obama. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, 7-21, jul.|dez. 2010.
- TYMOCZKO, Dmitri. *Root motion, function, scale-degree: a grammar for elementary tonal harmony*. 2003. (Mimeo). Disponível em: <<http://dmitri.mycpanel.princeton.edu>>.
- WASON, Robert W. *Viennese harmonic theory*. Rochester: Univ. of Rochester Press, 1995.

Notas

¹ A este respeito, vale conferir a célebre contra-opinião de Schoenberg (2001: 447-452).

² Com Nattiez (1984), cabe lembrar que uma perspectiva nesta direção foi defendida por François-Joseph Fétis (1784-1871) em seu *Traité complete de la théorie et de la pratique de l'harmonie* publicado em 1844. Nesta obra, “concebida desde 1815, Fétis tinha tido o imenso mérito de recusar a basear a harmonia numa lei natural” preferindo justificar as “leis de atração entre os graus” como “leis” intrínsecas “da tonalidade”, um conjunto de convenções e costumes advindos das “músicas de tradição oral”, e não do “transcendente” princípio generativo da chamada “série harmônica”. Tal afronta ao fundamento “teleológico” hegemônico foi “absolutamente revolucionária para a época” (NATTIEZ, 1984: 256 e 263).

³ Sobre direção e “involução” da progressão canônica, cf. Schenker (1990: 78-88) e Schoenberg (2001: 202).