



Pantonalidade como negação determinada

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Estética Musical

Thomaz da Silva Barreto
Instituto de Artes – Unesp
thomaz.s.barreto@unesp.br

Resumo. O presente trabalho visa interpretar opção de Arnold Schönberg pelo termo “pantonalidade” (em detrimento do consagrado “atonalidade”) para se referir a sua música por meio do aparato teórico da dialética *hegeliana*. A hipótese aqui é que a chamada “ruptura expressionista”, que se apresenta como um novo modo de se organizar o material musical, deve ser simultaneamente entendida como uma consequência lógica da dinâmica interna ao próprio sistema tonal. Para compreender tal contradição aparente, nos valeremos do aparato conceitual da dialética *hegeliana* enfatizando o comportamento de dois conceitos centrais: negação determinada e retroatividade, de forma a entender a superação do tonalismo como uma ruptura dialética.

Palavras-chave. Filosofia da música; pantonalismo; dialética *hegeliana*

Pantonicity as Determinate Negation

Abstract. This paper aims to interpret Arnold Schönberg's choice of the term "pantonicity" (instead of the established "atonicity") to refer to his music through the theoretical apparatus of Hegelian dialectics. The hypothesis here is that the so-called "expressionist rupture," which presents itself as new way to organize the musical material, must simultaneously be understood as a logical consequence of the dynamics internal to the tonal system itself. To understand such apparent contradiction, we will avail ourselves of the conceptual apparatus of Hegelian dialectics emphasizing the behavior of two central concepts: determinate negation and retroactivity, in order to understand the overcoming of tonalism as a dialectical rupture.

Keywords. Philosophy of Music; Pantonalism; Hegelian Dialectics

Tonal, atonal, pantonal.

A antipatia de Schönberg ao vocábulo “atonal” se dá em dois sentidos. Um primeiro, de ordem quase terminológica, aponta à impossibilidade de uma música que usa notas musicais se valha de um princípio nomeado “atonalidade”, que, no sentido literal, equivaleria a *sem relações entre tons*. Tão cedo quanto na revisão publicada em 1922 do *Harmonielehre*, Schönberg aponta essa recusa em uma nota de rodapé do capítulo sobre harmonia quartal:

Uma peça musical sempre deve ser tonal, ao menos enquanto deva existir de tom a tom uma relação em virtude da qual os tons, justapostos, estabelecem uma continuidade perceptível. A tonalidade mesma talvez não seja nem perceptível nem comprovável; tais relações podem ser obscuras ou de difícil compreensão, ou até



incompreensíveis. Mesmo assim, nomear uma relação entre tons de atonal é tão incoerente quanto seria designar uma relação entre cores de aespectral ou acomplementar. (SCHÖNBERG, 1978, p. 432)¹

Como bem sabemos, o termo pantonalidade nunca vingou e até hoje nos valem os do conceito guarda-chuva “atonalidade” para designar uma miríade de propostas harmônicas/composicionais pós-tonais. O central em nossa discussão é que a pantonalidade schönbergiana efetivamente é um outro nome para a leitura que o compositor faz de sua própria harmonia (por nós usualmente referida como atonal), que entretanto, também seria distinta de uma hipotética atonalidade como ruptura radical com os princípios do sistema tonal – o segundo sentido da crítica do autor.

Para localizar esta discussão, recorreremos ao escrito intitulado *Problems of Harmony*, de 1934, no qual Schönberg contesta a pretensão de naturalidade do sistema tonal colocando em evidência seu caráter propriamente artístico: “a tonalidade se revela pois, não um postulado de condições naturais, mas a utilização de possibilidades naturais; é um produto da arte, um produto da técnica da arte” (SCHÖNBERG; WEISS, 1973, p. 20). Essa conclusão decorre de uma análise da gênese do sistema tonal como derivado das relações principais de quinta em uma tonalidade, a saber, a relação entre tônica, subdominante e dominante, cujas séries harmônicas das fundamentais desses três acordes nos fornecem as notas da escala diatônica por meio dos harmônicos de número quatro, cinco e seis. Assim, na concepção do autor, logo, não se trata de uma derivação direta dos princípios do sistema tonal da série harmônica, mas de uma reconstrução da relação entre este e a natureza acústica.

Segundo Schönberg, há ainda outra dimensão de arbitrariedade envolvida no tonalismo: a centralidade tonal de uma única nota não é algo que se impõe à obra como que por um passe de mágica, mas a univocidade de uma tônica precisa ser construída esmeradamente nela.² Os argumentos do autor para defender essa tese se dão em dois níveis. Primeiramente, consideremos a harmonia tonal abstratamente. Uma tríade maior isolada pode pertencer a no mínimo 3 tonalidades maiores e 3 menores.³ Uma progressão de V – I pode pertencer a quatro

¹ Todas as traduções de escritos de Schönberg são deste autor.

² “Sem o emprego de meios artísticos muito claramente definidos, uma tonalidade não pode ser expressa inequivocamente.” (SCHÖNBERG; WEISS, 1973, p. 10).

³ Por exemplo, um acorde de Sol Maior pode pertencer às tonalidades de Dó Maior, Sol Maior, Ré Maior, Lá Menor, Mi Menor e Si Menor, sem contar seu emprego enquanto dominante secundária ou afins.

tonalidades diferentes;⁴ e a de V - III, a seis.⁵ Se, mesmo assumindo um diatonicismo didático, a centralidade tonal ainda não é auto evidente, quando se pensa na perspectiva do total cromático, a situação se complicaria ainda mais, posto que, sequer a nota fundamental da escala cromática, pode ser assumida de antemão:

Levando em conta que a escala cromática nivela a diferença entre os intervalos, uma nota fundamental dificilmente pode ser considerada como implícita de antemão. Inversamente, temos que a significância das notas se altera de acordo com a maneira como uma ou outra é artificialmente tornada a fundamental. Em cada caso temos sete notas da escala maior e cinco notas não-diatônicas. Na escala maior a relação entre as notas é firme e constante por conta de sua relação com a fundamental, mas na escala cromática a relação entre os tons é variável e dependente inteiramente em qual nota é eleita como a fundamental da escala. (SCHÖNBERG, WEISS, 1973, p. 7)

Enquanto o primeiro ponto do argumento do autor se dá no âmbito de discussão da teoria harmônica, o segundo ponto se dá no nível da forma no tonalismo. Constatando na história da música tonal a paulatina flexibilização da necessidade de se iniciar e terminar uma peça com a mesma tônica em evidência, para além de seu destaque nos entremeios de um desenvolvimento, Schönberg aponta que “nem no começo nem no fim, e sequer no meio uma tonalidade está automaticamente definida. Ao contrário, a cada ponto são necessárias diversas medidas em nível técnico-artístico para garantir à tonalidade central expressão unívoca.” (SCHÖNBERG; WEISS, 1973, p. 11).

Desta forma, a tonalidade mesma não deve ser compreendida nem como natural, tampouco como automática, mesmo em seu caráter de convenção. Contudo, para além da evidência da arbitrariedade da organização harmônica tonal, Schönberg nota que também não é sem mais que o próprio sistema tonal se erige em sucessão ao antigo sistema modal da música eclesiástica. Retomando a discussão sobre a dissociação entre um conteúdo escalar e a implicação imediata de uma nota fundamental da escala, o compositor vienense constata que o tonalismo não é uma consequência lógica imediata do modalismo: “chegamos ao tonalismo contemporâneo de maneira obtusa” (SCHÖNBERG; WEISS, 1973, p. 12).

⁴ Uma progressão de acordes maiores à distância de quinta pode ser tanto um movimento de dominante para tônica como de tônica para subdominante, ou o equivalente nas tonalidades relativas de dominante relativa para tônica relativa ou tônica relativa para subdominante relativa, pertencendo assim a quatro tonalidades distintas, também desconsiderando dominantes secundárias.

⁵ Para além da discussão de se V – iii é um movimento de dominante para tônica antirrelativa ou para dominante relativa, ou qual a função do acorde menor no caso da tonalidade relativa (VII – v), apontado por Schönberg como uma das possibilidades (cf. SCHÖNBERG, WEISS, 1973, p. 8).

Segundo o autor, em certa medida hipoteticamente, a sucessão lógica de desenvolvimento do material musical a princípio deveria ser partir da tríade maior, que deriva diretamente da série harmônica, para a escala diatônica, e em seguida se obter as tríades diatônicas. Nessa linha de raciocínio, “seria natural que tais resultados intimamente ligados deveriam ser os primeiros a serem combinados em formas” (SCHÖNBERG; WEISS, 1973, p. 11). Contudo, “Mas mesmo aqui nós encontramos uma inconsistência, um desvio. Por mais estranho que pareça dizer, essas relações próximas não se realizaram de início, mas só através do tortuoso caminho dos modos eclesiásticos” (SCHÖNBERG; WEISS, 1973, p. 11).

Schönberg aponta certa continuidade entre os sistemas, posto que tanto as próprias escalas maiores e menores já se apresentavam no modalismo tanto enquanto modo Jônio e modo Eólio, como por todos os modos serem rotações da escala diatônica, que, como apontado anteriormente, deve ser compreendida como derivação dos acordes principais de uma tonalidade. Mas, mesmo assim, há um salto – “tal contradição só se resolve quando os dois modos principais usados hoje em dia [escala maior e menor] evoluíram para fora dos modos eclesiásticos rumo a uma posição predominante” (SCHÖNBERG; WEISS, 1973, p. 12) – Schönberg reconhece a presença de um elemento contingente, uma arbitrariedade no seio dessa transição.

O texto segue indicando como o emprego de dissonâncias não afeta em nada os princípios centrais de atração à tônica até que, por fim, chegamos ao pote de ouro: Schönberg, relembrando sua nota de rodapé do *Harmonielehre*, expressa novamente (não sem uma pitada de impaciência) sua recusa pelo termo “atonal”. Aqui, entretanto, não há só uma recapitulação da impossibilidade quase física de existir uma música que use notas sem relação entre elas. A formulação é precisa:

Eu, que tenho a esperança de que em algumas décadas o público reconhecerá a tonalidade dessa música hoje em dia chamada atonal, não estaria então compelido a apontar qualquer diferença que não de grau entre a tonalidade de ontem e a de hoje. De fato, tonal talvez não seja outra coisa que o que é entendido hoje em dia e atonal o que será no futuro. Em meu tratado de harmonia recomendei o emprego do termo “pantonal” para o que se chama hoje de atonal. Querendo dizer: a relação de todas as notas uma com as outras, independente de ocorrências ocasionais, assegurada pelas circunstâncias de origem comum. (SCHÖNBERG; WEISS, 1973, p. 20, grifo nosso)

Logo, o caráter de continuidade enxergado por Schönberg entre sua música e a tonal deve ser compreendido como uma mudança meramente gradual. O central nessa argumentação é que não só é postulada uma continuidade, mas que essa é fundamentada num lastro comum,

a saber, as possibilidades dadas de compreensão musical da época, à qual se refere a passagem em destaque. Ou seja, na música pantonal não se apresenta um modelo novo de relação entre as notas, mas suspende-se apenas o princípio de afirmação de uma nota central à qual as demais são remetidas. “Pois é indisputável que nós podemos conectar as doze notas umas com as outras e tal só pode seguir das relações já existentes entre as doze notas” (SCHÖNBERG; WEISS, 1973, p. 20, grifo nosso).

No pantonalismo, o princípio fundamental do tonalismo, ou seja, as relações de tensão, afastamento e resolução se mantém, mas são agora tomadas por si próprias enquanto movimento, não mais congeladas na relação como uma nota central. Este seria o sentido de continuidade entre tonalismo e pantonalismo e, nessa medida, o segundo sentido da recusa de Schönberg ao termo “atonal” seria por considerar o modo organização das alturas empregado em sua música não uma ruptura abstrata, negação pura de todo princípio tonal, mas, antes, a emancipação da harmonia e das relações tonais da necessidade de uma tônica central a qual toda relação harmônica deveria estar subsumida.

As relações harmônicas tonais se conservam justamente na música que lhe é sucessora, ou em outras palavras, sua negação. Mas há um sentido preciso em que esse termo deve ser compreendido: essa passagem, aqui entendida como negação, não é abstrata, mas determinada.

Negação determinada

Antes de avançar nossa análise, há de antes precisar o conceito de negação determinada na filosofia de G. W. F. Hegel. Citando o autor numa das passagens mais célebres de formulação do conceito, na introdução da *Fenomenologia do Espírito* (§79):

[...] a apresentação da consciência não verdadeira em sua inverdade não é um movimento puramente negativo. [...] Um saber, que faz dessa unilateralidade a sua essência, é uma das figuras da consciência imperfeita, que ocorre no curso do itinerário e que ali se apresentará. Trata-se precisamente do cepticismo, que vê no resultado somente o puro nada, e abstrai de que esse nada é determinadamente o nada daquilo de que resulta. Porém o nada, tomado só como o nada daquilo donde procede, só é de fato o resultado verdadeiro: é assim um nada determinado e tem um conteúdo. [...] quando o resultado é apreendido como em verdade é - como negação determinada -, é que então já surgiu uma nova forma imediatamente, e se abriu na negação a passagem pela qual, através da série completa das figuras, o processo se produz por si mesmo. (HEGEL, 2014, p. 73-74, grifo do autor).

A investigação *hegeliana* das figuras da consciência se debruça sobre os renovados fracassos da consciência em fazer corresponder seu conceito com as coisas *em-si* de uma

realidade externa que ela pressupõe. Cada ponto de fracasso dessa correspondência não implica meramente na incompatibilidade do saber formulado, mas também do padrão de medida, ou seja, a própria ideia de *em-si* que se tenta acessar. Esse fracasso, contudo, é produtivo: segundo Leite, Amorim (2019, p. 228) “esse movimento de realização do conceito como perda, como destruição de uma identidade previamente estabelecida, é justamente o que abre espaço para novos ganhos.”.

O sentido preciso dessa processualidade é formulado pelos autores: “Esse processo de ‘negação determinada’ de mediação do conceito com a realidade, processo no qual a verdade aparece como perda de um objeto anteriormente posto, é o que chamamos de processo dialético.” (LEITE; AMORIM, 2019, p. 228). A ideia aqui é não ver na falência do antigo apenas a invalidez de tal solução, mas reconhecer nessa vacuidade mesma a semente do novo. A negação determinada é produtiva nessa medida: não abstratamente recusando a forma anterior, mas apontando determinadamente o ponto em que ela rui, essa negação é por si só um conteúdo novo.

Seria este o sentido no qual a música de Schönberg, mesmo enquanto negação dos modelos esgotados de tonalismo clássico-romântico, ainda assim seria sua consequência lógica, como anteriormente proposto. Tratar-se-ia de uma ruptura dialética, que conserva os princípios centrais da tonalidade, a saber, as relações entre as notas, assumidas no mesmo sentido de relações harmônicas, como explicitado ao fim da última seção. Na música que sucede a tonal, pois, não ocorre apenas um remetimento negativo aos princípios tonais, no sentido de que seria um processo deliberado de emprego de relações “não-tonais” puramente diferentes. Ou seja, a pantonalidade mesma não é outra coisa que o retorno radicalizado do fundamento do sistema tonal, emancipado da necessidade de uma única tônica central. Entretanto, tal qual em Hegel, voltar ao seu fundamento aqui é também sua dissolução; a música pantonal, ao mesmo tempo que se apresenta como radicalização do princípio da tonalidade, é o sucumbir de sua forma anteriormente dada.⁶

⁶ No ao fim do capítulo “Contradição”, na Doutrina da essência, Hegel faz um jogo de palavras entre a noção de retorno ao fundamento e a dissolução da contradição, em que “retornar ao fundamento” (ir ao fundo) é simultaneamente “cair no abismo”, o sucumbir de sua forma dada em suas determinações contraditórias, ao mesmo tempo que retroativamente pondo o fundamento como unidade simples que era enquanto pressuposição já dada desde a noção de essência, mas que só se realiza quando efetuado tal passo lógico. Mesmo sem o espaço adequado para desenvolver em toda consequência a ideia, vale aqui citar uma passagem central nessa construção: “A contradição dissolvida é, por conseguinte, o fundamento, a essência enquanto unidade do positivo e do negativo. Na oposição, a determinação cresceu até a autossubsistência; o fundamento, porém, é essa autossubsistência plenamente realizada; dentro dele, o negativo é essência autossistente, mas enquanto negativo; assim, ele é igualmente o positivo enquanto o idêntico consigo dentro dessa negatividade. A oposição e sua contradição estão, por conseguinte, tanto suprassumidas quanto conservadas dentro do fundamento. [...] A própria oposição autossistente que se contradiz já era, portanto, o fundamento; apenas sobreveio a determinação da unidade

Mas devemos ir além: tal qual uma figura da consciência imersa no processo dialético, o que aparece a Schönberg como dado, *para-nós*⁷ é movimento: também aqui há um salto, uma contingência no seio da necessidade, análogo ao que o compositor observou na transição do modalismo ao tonalismo. Ora, se é justamente por meio da eleição do movimento harmônico entre as notas como princípio central do tonalismo (e não a centralidade da tônica) que Schönberg consegue postular que sua música ainda é tonal, há uma atividade retroativa que configura a *posteriori* o que é aquele elemento passado. Ou seja, está em jogo aqui uma concepção não imediatamente objetivista do passado:

Porém, a própria consciência “estorva a inércia” dessa enunciação, dessa identidade. Perturba a quietude de seu saber, e olha para trás, rememora o que aconteceu. Ao rememorar, a consciência não apenas descreve, mas elabora o ocorrido e vê que a figura do saber que tinha postulado se esvaneceu, porém, abrindo espaço para outra figura. (LEITE; AMORIM, 2019, p. 229).

É aqui que o caráter propriamente dialético da ruptura *schönberguiana* assume sua plena significação, na medida em que, mesmo demonstrada a necessidade do surgimento dessa forma nova de organização musical, nomeada pantonalismo, enquanto decorrência lógica do tonalismo, essa necessidade, simultaneamente, tanto incorpora um elemento contingente como é ela mesma, uma necessidade contingente, a ser deduzida da imanência do sistema tonal antigo em um processo não-contemplativo. Como apontado por Žižek (2013);

No processo dialético, a coisa torna-se o que foi sempre-já, ou seja, o conceito de uma coisa não é dado com antecedência: ela surge, forma-se em um processo contingente aberto – a essência [a verdade] eternamente passada é um resultado retroativo do processo dialético. (ŽIZEK, 2013, p. 321)

Evidencia-se, pois, a dimensão ativa do processo de superação do tonalismo. Não basta um reconhecimento contemplativo do desgaste e do esgotamento das possibilidades expressivas da música tonal, mas mesmo a rememoração do que é este sistema implica uma tomada de partido e, por conseguinte, em uma proposta de solução ou de superação. O presente diagnóstico ao mesmo tempo que reitera a nível filosófico a narrativa de Schönberg de continuidade entre

consigo mesma, a qual emerge pelo fato de que cada um dos contrapostos autossubsistentes suprassume a si mesmo e faz de si o outro de si, com isso, vai ao fundo, mas nisso, ao mesmo tempo, vai junto somente consigo mesmo, portanto, dentro de seu sucumbir, isto é, dentro de seu ser posto ou dentro da negação, é, antes, somente a essência refletida dentro de si, idêntica consigo mesmo.” (HEGEL, *Ciência da Lógica: 2. A Doutrina da Essência*, 2017, p. 83).

⁷ Na *Fenomenologia do Espírito* Hegel distingue como os momentos do processo dialético aparecem para as figuras da consciência (para-a-consciência) de como esses momentos aparecem do ponto de vista da totalidade do processo (*para-nós*). O que do ponto de vista imediato de dentro do processo pode parecer dado ou natural, quando rememorado revela dimensões de necessidade e contingência que escapam à consciência imersa imediatamente no processo.

a música tonal e seu pantonalismo, também abre um campo interpretativo que nos permite contestar essa continuidade como unívoca – também sua própria contingência pode ser alvo de escrutínio de outra dialética, tal qual sua análise propôs desmistificar a pretensão de naturalidade do sistema tonal.

Referências

HEGEL, Georg Wilhelm Friederich. *Fenomenologia do espírito*. 9ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. 535 páginas.

LEITE, Ramon Oliveira da Silva; AMORIM, Wellington Lima. REFLEXÃO COMO RETROATIVIDADE: notas sobre a filosofia de Hegel pelas lentes de Slavoj Žižek. *Revista Húmus*, Vol. 9, No. 26, p. 219-242. Disponível em <<http://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/revistahumus/article/view/12146>> Acesso em: 27 jun. 2022.

SCHÖNBERG, Arnold. *Theory of Harmony*. Califórnia: University of California Press, 1978. 455 páginas.

SCHÖNBERG, Arnold; WEISS, Adolph. Problems of Harmony. *Perspectives of New Music*, Vol. 11, No. 2, p. 3-23, Spring - Summer, 1973. Disponível em <<https://doi.org/10.2307/832310>> Acesso em: 27 jun. 2022.

ŽIŽEK, Slavoj. *Menos do que nada: Hegel e a sombra do materialismo dialético*. São Paulo: Boitempo, 2013. 652 páginas.