



Música tonal

Origem: Wikipédia

Chama-se música tonal aquela composta segundo o sistema tonal, também chamado de tonalidade, que dominou a música ocidental desde aproximadamente o fim da Idade Média até meados do século XIX. O sistema tonal ainda hoje domina a música popular (rock'n'roll, canções populares etc.), e está sendo reintroduzido por alguns compositores eruditos, como Penderecki e Arvo Pärt.

Para entender o sistema tonal, é preciso entender o que são escalas musicais. Pode-se fazer uma analogia com a física atômica e com a mecânica quântica: assim como um elétron num átomo de hidrogênio não pode ocupar qualquer posição ao redor do núcleo, mas apenas aquelas permitidas pelas equações da mecânica quântica, na música nem todas as frequências audíveis são permitidas, mas apenas aquelas que fazem parte da escala musical adotada. Todas as escalas musicais se baseiam numa frequência fundamental que é o *la*₃, definido pela Conferência Internacional de Londres de 1953 como sendo 440 Hz. É o *lá* que se escreve no segundo espaço da clave de sol. As frequências de todas as outras notas se determinam a partir do *la*₃ baseando-se em equações matemáticas.

Uma noção fundamental para a linguagem musical é a noção de **intervalo**. Diz-se que o intervalo é a "distância entre as notas". Fisicamente, o intervalo é definido da seguinte maneira: se a frequência de uma nota é *f*₁, e a de outra nota é *f*₂,

$$\frac{f_2}{f_1}$$

o **intervalo** entre elas é a razão $\frac{f_2}{f_1}$. Se esta razão for igual a 2, o intervalo é chamado de **oitava**. Assim, se a frequência do *lá* fundamental é 440 Hz, o *lá* uma oitava acima deste (*la*₄) vai ter uma frequência de 880 Hz, e o *lá* uma oitava abaixo do *la*₃ (*la*₂) terá 220 Hz. Na linguagem do músico, um intervalo pode ser uma **segunda** (de *dó* a *ré*, por exemplo), uma **terça** (de *dó* a *mi*), uma **quarta** (de *dó* a *fá*), etc. Os intervalos podem ser **maiores** ou **menores**, **aumentados** ou **diminuídos**, ou **justos** (quarta justa, quinta justa, oitava justa)

O teclado de um piano é um exemplo bem claro de que apenas frequências discretas são utilizadas na música. Assim como, no átomo de hidrogênio, o elétron pode saltar de um nível quântico para outro, mas não pode ficar entre dois níveis quânticos consecutivos permitidos pela teoria, no teclado do piano o menor salto que podemos dar (o menor intervalo possível) é chamado um semitom (ou meio tom). Vemos, por exemplo, que há uma tecla preta entre o *dó* e o *ré*. Esta tecla preta é chamada *dó* sustenido ou *ré* bemol. Vemos também que não há nenhuma tecla entre o *mi* e o *fá*, nem entre o *dó* e o *si* que começa a escala seguinte. Na verdade, *dó* sustenido e *ré* bemol *não são* a mesma nota para um violinista, por exemplo, ou para um cantor. O que acontece é que, nos instrumentos de teclado que vêm sendo construídos desde a era de Johann Sebastian Bach, adota-se uma afinação chamada de **temperada**, em que todas as teclas estão ligeiramente desafinadas (exceto o *lá* fundamental), para fazer o *dó* sustenido coincidir com o *ré* bemol. Assim, a oitava fica subdividida em 12 notas, formando aquilo que nós chamamos de **escala cromática**.

Ocorre que o compositor de **música tonal** não usa numa composição todos os sons da escala cromática. Apenas sete dessas notas são escolhidas (por exemplo: *dó-ré-mi-fá-sol-lá-si*; neste caso tem-se a escala de *dó* maior), e usar somente essas, usando algumas vezes uma ou outra nota que não pertence à escala para dar "côr", ou seja, uma nota "cromática" ("croma" significa *côr* em grego). Note-se que na escala de *dó* maior, a distância entre uma nota e a seguinte é de um tom, exceto entre o *mi* e o *fá*, e entre o *si* e o *dó* da escala seguinte, que é de meio tom. Para construir uma escala que soe melodicamente igual à escala de *dó* maior, mas começando na nota *ré*, usa-se as notas *ré-mi-fá#-sol-lá-si-dó#* - é necessário acrescentar sustenidos, do contrário a escala não soará melodicamente igual à escala de *dó* maior.

Cada nota da escala recebe um nome especial:

1. **tônica**
2. **sobretônica**
3. **mediante**
4. **subdominante**
5. **dominante**
6. **sobredominante**
7. **sensível**

Assim, na escala de *ré* maior, *ré* é a tônica, *fá* sustenido é a mediana, *lá* é a dominante.

Toda escala maior tem sua **relativa menor**. A tônica da relativa menor está uma terça menor abaixo da tônica da escala maior. Uma terça menor abaixo do dó está o lá; portanto, a relativa de dó maior é lá menor. Assim, a relativa de ré maior é si menor, a relativa de mi maior é dó sustenido menor, etc.

Há três tipos de escala menor: **natural, harmônica e melódica**. A escala natural tem tantos sustenidos ou bemóis que sua relativa maior, e nas mesmas notas. Por exemplo, a escala natural de Si menor tem dois sustenidos (Dó e Fá), e sua relativa maior, em Ré, também tem dois sustenidos nas mesmas notas. A escala menor harmônica é semelhante à escala menor natural, com a diferença de que o último grau (sensível) sempre é aumentado de um tom. A escala menor melódica é peculiar, pois quando as notas são dispostas de maneira descendente a escala é idêntica à menor natural, mas quando as notas são dispostas de maneira ascendente, o sexto grau é diminuído de um semitom e o sétimo é aumentado de um semitom.

Para determinar a tonalidade de um trecho musical, geralmente verifica-se a **armadura**, que é uma sequência de sustenidos ou bemóis logo após a clave no início de uma partitura. Por exemplo: se logo após a clave estão os bemóis para as notas: si-mi-lá-ré, sabe-se que a música é da tonalidade de lá bemol maior, ou de fá menor. Numa tonalidade com bemóis, é o *penúltimo bemol* que determina a tonalidade caso seja maior, e no caso dos sustenidos a tonalidade maior é sempre um semitom acima do último sustenido. Uma armadura sem acidentes designa tonalidade de dó maior (ou lá menor), e com um bemol designa tonalidade de fá maior (ou ré menor).

Note-se que a tonalidade de um trecho também determina como será o final, no sistema tonal. Se uma canção está em lá maior, terminará também em lá.

Apesar de parecer complexo, o sistema tonal dominou a música ocidental por vários séculos, até que Wagner compôs *Tristão e Isolda* - a ópera estreou em 1865. Em três horas e meia de música, Wagner provou que era possível compor música expressiva e até mesmo apaixonada completamente fora do sistema tonal - a tonalidade nunca se define em *Tristão e Isolda*. Lá pelo começo do século XX, muitos compositores começaram a achar que o sistema tonal estava esgotado. Muitas obras primas tinham sido criadas dentro dele, isso é verdade, mas será que estamos condenados a usar sempre as mesmas fórmulas, ou devemos buscar alguma coisa nova? Esta é a pergunta que muitos compositores aparentemente se faziam, e parece que vários deles optaram pela segunda alternativa. Na busca de originalidade, Debussy, por exemplo, utilizou-se da escala hexatônica, ou escala de tons inteiros; mais tarde Arnold Schoenberg criou o dodecafonismo. Entretanto, nem todos os compositores eruditos do século XX abandonaram o sistema tonal, ainda bastante presente em obras de compositores como Prokofiev, Shostakovich, Kodály, Joaquín Rodrigo e, mais recentemente, Arvo Pärt e Krzysztof Penderecki.

Já a música popular permaneceu intransigentemente tonal, adotou fórmulas rígidas, sendo sempre vocal (em geral canções de curta duração), com um acompanhamento que se restringe a poucos instrumentos (quase sempre os mesmos), e a repetição de acordes baseados na tríade tonal (tônica-mediana-dominante).

Muitos musicólogos têm atribuído a cada uma das tonalidades um caráter, expressão ou colorido especial. Não se pode determinar de um modo absoluto o caráter de cada tom, pois isso depende de reações subjetivas de cada indivíduo. Contudo, alguns musicólogos, como Gevaert e Lavignac, caracterizam os tons de acordo com a tabela que apresentamos a seguir. Seguimos aqui a seguinte ordem, de fácil compreensão aos músicos: começando com seis sustenidos (fá sustenido maior), vamos diminuindo um sustenido (ou bemolizando) a cada passo, de forma que a tônica cai uma quinta a cada passo:

Tons maiores

fá sustenido maior - rude

si maior - enérgico

mi maior - brilhante

lá maior - sonoro

ré maior - alegre, vivo

sol maior - campestre

dó maior - simples, natural

fá maior - rústico

si bemol maior - nobre, elegante

mi bemol maior - enérgico, sonoro

lá bemol maior - suave, meigo

ré bemol maior - cheio de encanto, suave

sol bemol maior - doce e calmo

Tons menores

sol sustenido menor - muito sombrio
dó sustenido menor - brutal, sinistro
fá sustenido menor - rude, aéreo
si menor - selvagem ou sombrio, mas enérgico
mi menor - triste, agitado
lá menor - simples, triste
ré menor - sério, concentrado
sol menor - melancólico
dó menor - dramático, violento
fá menor - triste, melancólico
si bemol menor - fúnebre ou misterioso
mi bemol menor - profundamente triste
lá bemol menor - lúgubre, aflito

É preciso deixar bem claro que a tonalidade sozinha não determina o caráter de um trecho musical. Assim, por exemplo, a Quinta Sinfonia de Beethoven tem um caráter dramático e violento, assim como a Sonata Patética, o Concerto para Piano no. 3 e outras peças de Beethoven e Mozart escritas nessa mesma tonalidade (dó menor). No entanto, o Concerto para piano no. 2 de Rachmaninoff é uma peça romântica clara e luminosa, onde não há o menor sinal de angústia ou qualquer sentimento opressivo - e está escrito em dó menor, a mesma tonalidade da Quinta de Beethoven!

A tonalidade de ré menor tinha um significado dramático especial para Mozart, que escreveu nesta tonalidade a ária da Rainha da noite no segundo ato de *A Flauta Mágica*, *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen* (A vingança do inferno coze no meu coração) e a ária de Electra em Idomeneo, *Tutte nel cor vi sento, furie del crudo averno* (Eu sinto no peito todas as Fúrias do inferno), nas quais predomina o ódio e o desejo de vingança. A tonalidade de ré menor também está intimamente associada à ópera *Don Giovanni*, em que ela aparece logo no começo da abertura, e na cena final, em que o espírito do comendador aparece para arrastar a alma de Don Giovanni para o inferno. Por fim, ré menor é a tonalidade da última obra de Mozart, a Missa de Requiem.

A tonalidade de ré menor mostra também seu caráter lúgubre, por exemplo, no quarteto "A Morte e a Donzela" (*Der Tod und das Mädchen*) de Schubert (D. 810)

A Sonata no. 2 em si bemol menor ("Marcha Fúnebre") de Chopin atesta o caráter fúnebre e misterioso dessa tonalidade.

Há uma qualidade heróica associada à tonalidade de mi bemol maior, a tonalidade da Sinfonia Eroica de Beethoven, e do Concerto para Piano no. 5 ("Imperador").

O musicólogo Sir Denis Forman, autor de *A Night at the Opera*, ao comentar a cena pastoral no segundo ato de Orfeu e Eurídice de Gluck (*Dança dos Espíritos Abençoados*), nota que ela está escrita em fá maior, "o que era *de rigueur* para todas as cenas pastorais" naquela época, "ninguém sabe por que". A *Sinfonia Pastoral (6a)* de Beethoven também está escrita na mesma tonalidade.

Embora uma melodia possa ser tocada em qualquer tonalidade, e muitas vezes se **transporte** uma melodia de um tom para outro para facilitar sua execução por uma voz ou instrumento diferente, a escolha da tonalidade não é indiferente, e o próprio Beethoven era de opinião que as tonalidades têm sim, cada uma delas, um caráter próprio.

Uma outra coisa que deve ficar bem clara é que o caráter expressivo do sistema tonal não implica de maneira nenhuma que seja impossível escrever música altamente expressiva fora dele. Assim, Debussy escreveu música altamente expressiva fora do sistema tonal. A partitura de *Tristão e Isolda* de Wagner é universalmente reconhecida como de alto impacto emocional, no entanto sua tonalidade é altamente duvidosa ou inexistente.

Transporte

Transportar uma peça de música significa executá-la ou transcrevê-la numa tonalidade diferente da original. Isto muitas vezes é feito para permitir a execução de uma peça musical por uma voz diferente ou um instrumento diferente. O transporte pode ser escrito ou mental. No transporte mental, que é mais difícil, o cantor ou instrumentista simplesmente lê uma nota mas canta ou executa outra, subindo ou descendo alguns graus. É óbvio que os intervalos entre cada nota e

a seguinte da linha melódica têm que ser mantidos, para que a melodia não se altere. No transporte escrito, que é bem mais fácil, alguém já fez isso para ele.

Tonalidades vizinhas

Um outro conceito muito importante de se entender quando se aborda a música tonal é o conceito de tonalidades vizinhas. Definição: Diz-se que duas tonalidades são vizinhas uma da outra quando ambas têm o mesmo número de alterações, ou uma alteração a mais, ou uma alteração a menos. Exemplo: mi maior e lá bemol maior são vizinhas: a primeira tem 4 sustenidos; a segunda tem 4 bemóis. Mi maior (4 sustenidos) também é vizinha de lá maior (3 sustenidos) e si maior (5 sustenidos). Dó maior não tem nenhuma alteração; suas vizinhas são sol maior (1 sustenido) e fá maior (1 bemol), e suas respectivas relativas menores. Dó maior não é vizinha de ré maior, já que ré maior tem dois sustenidos a mais.

Chama-se uma modulação uma súbita mudança de tonalidade no interior de um trecho musical. Os compositores do classicismo musical (Gluck, Haydn, Mozart), ao modularem, modulam geralmente para uma tonalidade vizinha.

A forma de sonata e a música tonal

A forma de sonata está tão intimamente relacionada com o conceito de tonalidade que esta forma simplesmente não poderia existir fora do sistema tonal. Diz-se que uma peça está na forma de sonata se ela está estruturada em vários movimentos, sendo que um deles pelo menos é um **allegro de sonata**. Um allegro de sonata é um movimento ou uma peça de música assim estruturado: depois de uma introdução lenta que pode existir ou não, ouve-se um **primeiro tema** na tonalidade principal. A seguir ouve-se um **segundo tema**. Se a tonalidade principal for *maior*, este segundo tema estará quase sempre na *dominante*. Se a tonalidade principal for *menor*, este segundo tema estará quase sempre na *relativa maior* (alguns autores preferem falar em "primeiro material temático" e "segundo material temático" ao invés de primeiro e segundo tema, já que um "tema" pode consistir de várias melodias ou motivos). Esta primeira parte da sonata na qual os temas são expostos ao ouvinte chama-se **exposição**. Após a exposição vem a seção de **desenvolvimento**, na qual o compositor geralmente se afasta da tonalidade principal. Nesta seção, os temas expostos são trabalhados, e o compositor geralmente procura explorar todas as suas possibilidades rítmicas e melódicas, e obter o efeito mais impressionante possível. A seção de desenvolvimento geralmente se encerra com a volta à tonalidade principal. Na seção seguinte, chamada **recapitulação**, ouve-se de novo o primeiro e o segundo temas, mas agora ambos na tonalidade principal, uma espécie de relaxamento da tensão que foi gerada e realização suprema. A peça termina no acorde de tônica.

O estudo das 32 sonatas para piano de Ludwig van Beethoven fornece abundantes dados sobre como funcionava a forma de sonata no apogeu do seu desenvolvimento histórico