

Ouvindo harmonia ou ouvindo *rock*?

Uma resenha de *Hearing Harmony: Toward a Tonal Theory for the Rock Era*, de Christopher Doll.

Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017.

Hearing Harmony, de Christopher Doll,¹ é uma publicação de 2017 da University of Michigan Press. Com 320 páginas, o livro conta com introdução, seis capítulos, conclusão, cinco apêndices, notas e índice. A trajetória acadêmica de seu autor repercute na bibliografia que, além de diversa e extensa, privilegia periódicos científicos, fornecendo um panorama atualizado das pesquisas em música popular, especialmente no âmbito dos estudos voltados para a chamada *rock harmony* (De Clercq e Temperley 2011), representado por autores como Biamonte (2010), Carter (2005), De Clercq (2012), Everett (2009), Moore (2012), Nobile (2014), Osborn (2013), Tagg (2009) e Temperley (2018).

Os capítulos concentram-se em “quatro principais qualidades auditivas da harmonia do rock: função, esquema, transformação, e ambiguidade” (Doll 2017, 8).² Segundo Doll, tais qualidades, ou “efeitos harmônicos”, resultam da “interação de certos tipos de acordes em certos tipos de contextos melódicos, rítmicos, texturais, tímbricos e extramusicais” (Doll 2017, 8). O autor considera como sua principal tarefa esclarecer a mecânica dos acordes ao operar nesses diferentes parâmetros.

Nas linhas iniciais, Doll ressalta como um diferencial de seu trabalho o fato deste ser “inteiramente dedicado a acordes na esfera popular” (Doll 2017, 1). Julga oferecer uma teoria harmônica “original” que, mais do que “mero inventário de progressões de acordes”, constitui-se num “grande conjunto de conceitos rigorosamente definidos e interrelacionados que facilitam, e são facilitados, pela escuta receptiva e autorreflexiva” (Doll 2017, 1). Sua teoria repousa sobre a premissa de que “quanto mais informada e atenta é a nossa escuta, mais rica é a nossa experiência”; um sentimento, segundo ele, “comumente expresso sobre música clássica ocidental”, mas “frequentemente ausente em estudos acadêmicos sobre repertórios populares” (Doll 2017, 2).

Devido à diversidade de práticas harmônicas populares, Doll realiza um recorte, enfocando as harmonias da chamada “era do rock”: de aproximadamente 1950 até o presente. Tal período abarca uma ampla gama de diferentes “estilos”, que “podem suportar teorias harmônicas próprias”; não invalidando, na sua visão, os benefícios de uma abordagem em “larga escala”.

1. Compositor e teórico, Doll obteve títulos pela Columbia University (PhD, 2007), University of Cincinnati (MM, 2000) e Case Western Reserve University (BA, 1998). Desde 2007 atua como professor de teoria musical e composição na Rutgers University, em Nova Jersey. Proferiu palestras em instituições como Oxford, Eastman, Princeton e Columbia University; publicou em periódicos como *Music Theory Online*, *Music Theory Spectrum*, *Indiana Theory Review*, *Journal of Music Theory*, *Dutch Journal of Music Theory*, *Journal of Popular Music Studies*; e contribuiu para *The Grove Dictionary of American Music*, *The Encyclopedia of African American Music* e *Music in American Life*.

2. Traduções próprias. Publicação disponível somente em língua inglesa.

Acredita que tal abordagem permite ver semelhanças e dissemelhanças harmônicas entre esses estilos, possibilitando a formulação de uma teoria “substancial”, que seja “generalizada o suficiente para acomodar músicas e artistas que não residem claramente em um ou outro campo” (Doll 2017, 2).

Quanto à cronologia, Doll reconhece a arbitrariedade de sua divisão, argumentando que 1950 é uma data aproximada em torno da qual é possível separar a era do rock da era do jazz. Separação excessivamente simplificada, o autor admite, mas capaz de demarcar períodos cujas linguagens harmônicas são fundamentalmente diferentes no que diz respeito às sonoridades favorecidas: acordes de sétima da era do jazz em contraposição às tríades e *power chords* da era do rock. Assim, argumenta que, mesmo servindo primariamente como designação cronológica, a palavra rock também serve para transmitir informações em um nível muito abrangente:

O uso do termo “rock” pode parecer eticamente ou mesmo moralmente suspeito, talvez representando uma espécie de imperialismo musical-teórico que redefine diversas formas culturais de acordo com os gostos pessoais do autor, um branco, heterossexual, do sexo masculino, americano. [...] Como todos os rótulos amplos, “rock” tem vantagens e desvantagens, mas, na minha opinião, é retoricamente conveniente demais para não ser usado (Doll 2017, 3-4).

Doll se empenhou para que no trabalho constassem canções de um grande número de artistas cultural, étnica, geográfica, temporal e sonoramente distintos. Esse cuidado torna-se evidente ao longo da leitura, pois o livro chama a atenção pela grande quantidade de referências sonoras, que passam pelo *punk, funk, folk, soul, grunge, disco, emo, country*, entre outros. Segundo o autor, para a inclusão dos casos foram observados principalmente os critérios de relevância para ilustrar os assuntos debatidos e capacidade de proporcionar diversidade ao trabalho. Sobre a proposta de discutir harmonia em cenas tão diversas, Doll esclarece que não pretende sugerir com isso que a harmonia seja igualmente importante em todas elas, uma vez que, em certos casos, a harmonia desempenha um papel mais central do que em outros; mas salienta que os acordes nunca podem ser ignorados.

Os Capítulos

Dos seis capítulos, os dois primeiros abordam a “venerável” noção de função harmônica (Doll 2017, 14). Doll entende que essa noção está primordialmente associada à estabilidade ou instabilidade relativa dos acordes, e destina uma categoria de efeitos auditivos para descrevê-la: os “efeitos funcionais”.

O capítulo 1, intitulado “Tônica e Pré-Tônica”, se concentra nesses que são apresentados como os dois efeitos funcionais principais. No Apêndice A, que traz as definições dos efeitos harmônicos propostos ao longo do livro, o “efeitoônico” é tipificado como o efeito de “ancoragem” de um acorde que “não projeta uma necessidade de resolução mais adiante” (Doll 2017, 275). Já os efeitos “pré-tônicos” – dominante, subdominante e mediante – são explicados a partir de sua capacidade de “prever”, ou prenunciar, uma tônica. Num segundo nível de classificação, quatro subtipos de efeitos pré-tônicos são definidos. Nesse capítulo, Doll discute

ainda o efeito de "centro tonal", expondo uma singularidade de sua teoria ao argumentar a favor do abandono da noção convencional de tonalidade.

IV-I, em vez de V-I, parece ser a principal progressão de confirmação ou estabelecimento de um centro tonal no rock. Em resposta a esses problemas variados com a tonalidade, poderíamos levantar o requisito de uma cadência V-I, adicionar o mixolídio e o dórico à lista de escalas aceitáveis, e distribuir explicações de mistura/empréstimo para todas as outras músicas problemáticas [...]. Poderíamos, mas não precisamos. "Centro" e "tônica" são perfeitamente adequados para descrever os efeitos em questão; "tonalidade" é algo essencialmente alheio à discussão. [...] Ao confiar exclusivamente no centro e na tônica, e ao torná-los fenômenos distintos, configuramos um método fácil para descrever os efeitos harmônicos das canções onde os acordes de funcionamento tônico são escassos (Doll 2017, 22).

Doll explica que, apesar de relacionadas, as noções de centro e de tônica são dissociáveis, principalmente porque "outras harmonias" podem participar do processo de definição de centro (Doll 2017, 24).

O capítulo 2 –"Cadeias, Numerais, e Níveis"– dá continuidade à investigação sobre função teorizando outros "efeitos preditivos", em especial os efeitos pré-tônicos, "que abrem a discussão sobre cadeias funcionais" (Doll 2017, 15). Cadeias de efeitos pré-tônicos são nomeadas com letras gregas, conforme a Figura 1.

Funções com letras gregas

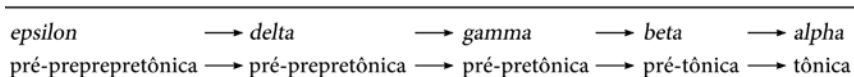


Figura 1 / Cadeias de efeitos pré-tônicos (Doll 2017, 53).

Um sistema específico de cifragem alfabética é convencionado e resumido no Apêndice B. Um sistema de numerações com algarismos romanos é apresentado e esquematizado no Apêndice C, conforme a Figura 2.

ESCALAS COMUNS COM NUMERAIS DIATÔNICOS

diatônica maior, ou jônica:	I	II	↑ III	IV	V	↑ VI	↑ VII
mixolídia:	I	II	↑ III	IV	V	↑ VI	↓ VII
dórica:	I	II	↓ III	IV	V	↑ VI	↓ VII
menor natural, ou eólia:	I	II	↓ III	IV	V	↓ VI	↓ VII
pentatônica menor:	I		↓ III	IV	V		↓ VII
pentatônica maior:	<i>normalmente não é a base das harmonias</i>						

Figura 2 / Detalhe do "Apêndice C: Graus da Escala Diatônica e Numerais" (Doll 2017, 279).

Vantagens da notação com romanos são comentadas e a premissa metodológica da escuta, sempre que possível, é reiterada:

Uma vantagem que os numerais têm sobre as letras é uma relação mais próxima com as funções. [...] I é sempre uma potencial tônica, já que sabemos com certeza que inclui o 1 [...]. Essas são funções potenciais e não funções reais. Como qualidade auditiva, a função não é algo sabível pelo resumo; deve ser avaliada pelo ouvido no contexto da passagem musical em questão (Doll 2017, 60).

Nos capítulos 3 e 4 são citadas aproximadamente 600 canções, motivo pelo qual o autor sugere uma leitura “em pequenas doses”, acompanhada de consultas a uma “coleção confiável e abrangente de gravações” (Doll 2017, 15). Esses dois capítulos exploram o que Doll chama de “efeitos esquemáticos”, que ocorrem quando identificamos numa música uma progressão de acordes estereotipada. No capítulo 3 –“Esquemas Curtos em Diferentes Posições”– são apresentados 11 esquemas de 2 acordes e 20 esquemas de 3 acordes, com suas respectivas rotações (Figura 3).

Esquemas comuns de três acordes

nome	outras rotações	
<II-V-I>	I - II V	V - I - II
<IV-V-I>	I - IV - V	V - I - IV
<V-IV-I>	I - V - IV	IV - I - V
<IV - ↓VII - I>	I - IV - ↓VII	↓VII - I - IV
<↓VI - ↓VII - I >	I - ↓VII - IV	IV - I - ↓VII
	I - ↓VI - ↓VII	↓VII - I - ↓VI

Figura 3 / Detalhe do Capítulo 3 “Esquemas Curtos em Diferentes Posições” (Doll 2017, 92).

Mais adiante é introduzida a noção de *slot schema*, um esquema definido pelo número de entidades harmônicas distintas que contém. São explorados 21 *slot schemas* de 4 posições cada, e vários deles recebem nomes especiais devido à sua proeminência no repertório, tais como *bamba*, *journey*, *zombie* e *king*. O capítulo 4 –“Esquemas Pentatônicos, Meta-, e Estendidos”– inicia discutindo esquemas de tamanhos variados capazes de produzir efeitos pentatônicos. Em seguida, adentra e discorre sobre uma classe especial de “meta-esquemas”.

O capítulo 5 dedica-se aos “Efeitos Transformacionais”, que Doll define como efeitos auditivos de mudança, que acompanham certos acordes e progressões. São enumerados subtipos de efeitos transformacionais, tais como *reordering effect* (quando os acordes de uma determinada progressão harmônica aparecem em uma nova ordem), *substitutional effect* (quando um acorde é substituído por uma de suas versões), *subtractive effect* (quando um ou mais acordes são deletados de uma progressão), entre outros.

No sexto e último capítulo –“Efeitos Ambíguos”– Doll diferencia ambiguidade harmônica de polivalência harmônica. Examina a ideia de que as progressões modais e pentatônicas são “inerentemente ambíguas” (Doll 2017, 16), descartando-a, em última instância.

Ao longo da conclusão, Doll aborda uma última categoria de efeitos harmônicos, os "efeitos expressivos", que diz considerar os mais importantes. Tais efeitos, segundo ele, diferem dos demais por implicarem a ideia de que "a harmonia comunica algo além de si mesma" (Doll 2017, 263). O autor afirma que a possibilidade de lidar com o significado "extramusical", isto é, de "extrair a música do seu contexto puramente sônico", conectando-a a elementos como o título ou as letras das canções, é uma tarefa que costuma ser "saboreada" pelos que escrevem sobre música (Doll 2017, 262). Conclui salientando a complexidade da experiência de escuta das harmonias do rock, cujas figuras harmônicas características –"curtas e repetitivas"– podem se revelar as mais "desconcertantes" (Doll 2017, 268). Sublinha também que, para a efetivação de "uma teoria tonal para a era do rock", seria necessário um estudo cuidadoso das melodias e do contraponto, ou seja, grande parte do trabalho ainda precisaria ser feito, o que considera ao mesmo tempo "excitante e desanimador" (Doll 2017, 269-270).

À la Rameau

Uma questão adjacente a boa parte dos estudos que envolvem cenas populares diz respeito a quais referenciais devem ser adotados na abordagem desse tipo de repertório. Sobre esse tópico, Doll comenta:

A maioria dos leitores deste livro, mesmo aqueles cujos interesses se situam principalmente no rock, terá alguns antecedentes nas tradições de harmonia pré-rock, a saber, a música clássica ocidental e, provavelmente, em menor grau, o jazz. Esse background não tem como não causar um grande impacto no desenvolvimento de nossas ideias sobre rock, mesmo quando somos também fluentes em rock como ouvintes, *performers* ou compositores. A questão é: em que medida queremos endereçar a escuta de alguém que ouve, digamos, Bon Iver, a Beethoven? Se queremos que a prática de acordes do rock "fale por si mesma", nossa educação clássica nos coloca em uma posição inicial pouco desejável: entre o rock e a harmonia. Muitos estudiosos [...] tentaram chegar em acordos em relação à harmonia do rock de formas originais evitando quaisquer modelos teóricos que sejam conceitualmente inadequados, especialmente aqueles modelos que tratam essa música simplesmente como uma versão diluída do repertório clássico ocidental (Doll 2017, 7).

Doll recorda que existe uma grande variação no posicionamento dos autores sobre a relação apropriada entre a teoria tonal clássica e a teoria tonal do rock. Nesse sentido, seu objetivo é:

[...] derivar do rock uma teoria tonal, ao invés de usar a teoria tonal clássica como um ponto de partida para ele. Com certeza, não há uma teoria da harmonia do rock em existência que se abstenha completamente de usar alguns conceitos herdados (incluindo alguns da teoria tonal clássica) como ponto de partida; "harmonia" em si mesma é uma construção herdada, sem mencionar outros termos encontrados neste texto, como "escala", "tríade", "afinação", "nota" e até "música". A teoria herdada, uma vez aprendida, nunca pode ser inteiramente apagada, então estamos falando puramente sobre questões de gradações aqui. Simplificando, *Hearing Harmony* tenta minimizar a dependência da teoria herdada tanto quanto é possível na prática (Doll 2017, 7).

Doll reconhece, portanto, que nossos *backgrounds* –vivências e conhecimentos prévios em contextos e tradições musicais diversas– inevitavelmente impactam nosso entendimento sobre rock. Ao mesmo tempo, defende que a harmonia do rock possa ser compreendida de forma relativamente autônoma; que possa, em certa medida, “falar por si mesma”. Menciona, ainda, a necessidade de adequação entre os repertórios e os modelos teóricos a eles aplicados. No caso, alerta para o equívoco de tratar o rock como uma versão inferior, ou “diluída”, da *art music* ocidental.

Reconhecendo a relevância de tais pontos, questiona-se: uma vez que lidamos com um objeto cultural (“tradições” de harmonia, como o autor coloca), até que ponto é possível, ou mesmo desejável, que a harmonia do rock “fale por si mesma”? Se não podemos abandonar nossos *backgrounds* e seus impactos sobre nossa maneira de ouvir essa música, seus precursores tampouco o podiam fazer. O rock não foi concebido por indivíduos isentos de referências, preferências ou experiências musicais pregressas. Foi forjado dentro da cultura, num indissociável e constante diálogo com ela. Assim, até onde é válido supor que as rupturas promovidas pelo rock são tamanhas a ponto de justificar a formulação de uma nova e específica teoria tonal, uma “teoria tonal para a era do rock”?

Contraditoriamente, Doll explica que o título de seu livro procura refletir uma atitude inclusiva: “ouvir harmonia não é simplesmente ouvir acordes, mas ouvir concordância nas vozes artísticas de distintas e até mesmo aparentemente discordantes tradições musicais” (Doll 2017, 2). Ressalta que o ouvir ao qual se refere especifica uma atividade que está para além da “mera escuta” (Doll 2017, 5). Ao mesmo tempo, lembra que, de maneira análoga ao entendimento de um idioma, o conhecimento harmônico não depende, necessariamente, de um “conhecimento consciente” da gramática da harmonia. Afirma que, “em certo nível”, a fruição do rock abrange a percepção da harmonia, mas suspeita que, diante da diversidade das experiências individuais de escuta, a “escuta analítica” que propõe possa desfavorecer a apreciação das qualidades artísticas do rock:

Nós, como ouvintes, ouvimos acordes –experienciamos sua presença– independente de os conhecermos ou não. Respondemos às suas propriedades acústicas inerentes, à sua justaposição com melodia e ritmo e timbre e letras, às suas relações com acordes que tenhamos ouvido no passado [...]. A habilidade de entender um idioma não requer conhecimento consciente de sua gramática [...]. Esta “aprendizagem implícita” [...] não é menos aplicável aos ouvintes do rock. Com certeza, as experiências de escuta podem diferir amplamente, mas, em geral, experienciar o rock é, em certo nível, perceber harmonia. No entanto, é igualmente verdade que o tipo de escuta analítica que estou promovendo neste livro “parece reordenar a proeminência dos aspectos da experiência estética” (como Mark DeBellis colocou) e, às vezes, pode parecer “mais como uma perseguição alerta a um trem de pensamentos do que uma apreciação às qualidades de algo” (como Joseph Dubiel observou) (Doll 2017, 6).

Diante disso, reitera-se o questionamento: qual o sentido da sistematização de uma gramática para o rock? Que vantagens novos termos, classificações, categorias, cifras e grafias analíticas podem nos trazer, tendo em vista a profusão de sistemas já disponíveis? Em que medida esse “trem de pensamentos”, perseguido por Doll e outros autores que também ambicionam uma teoria para a *rock harmony*, nos proporciona um melhor entendimento dessa música?

De que formas a adaptação da teoria tonal proposta por Doll pode nos levar a adensar nossa experiência com o rock? Afinal, ouvimos rock para entender suas harmonias, ou procuramos entender suas harmonias para ouvir e, conseqüentemente, melhor disfrutar o rock?

O trabalho de Doll evidencia o argumento de que a gramaticização do rock pode nos distanciar ou mesmo gerar compreensões equivocadas sobre essa música, particularmente quando desconectada de uma reflexão acerca do que as harmonias do rock representam em termos de enfrentamento, provocação e insubordinação a valores da tradição harmônica. Tendo em conta que a "ação rebelde" é aquela que "frustra expectativas, e que procura atendê-las quando espera-se que elas sejam frustradas" (Carvalho 2018, 110), a proposição de uma *rock harmony* pode produzir um indesejável efeito apaziguador. Ao regrar suas escolhas harmônicas, tal teoria domestica o rock, dificultando o reconhecimento de seus gestos rebeldes; enfraquecendo seu espírito transgressor.³

Doll sustenta até as últimas páginas seu projeto de abordar a percepção sonora sem debater questões relativas à cognição ou à cultura. Sua teoria, supostamente construída a partir de informações apreendidas exclusivamente da escuta, prevê categorias de efeitos harmônicos que, entretanto, não se abalam diante de variações de centro tonal, timbre ou andamento. Suas formulações tampouco reservam lugar para questões referentes à corporalidade, gestualidade ou composição visual dos *performers* do rock.

Ressalva-se, contudo, que Doll pertence a um grupo ainda relativamente restrito de teóricos musicais que acreditam e trabalham para que o rock encontre seu lugar acadêmico como objeto de estudos legítimo, ou, nas palavras do autor, como um "esforço que vale à pena" (Doll 2017, 269). Não por acaso – numa estratégia à *la Rameau* – o autor procura afirmar a seriedade de tal tarefa disputando primeiramente o historicamente prestigiado, e já legitimado, campo das escolhas e combinações de acordes: a harmonia.

Marília do Espírito Santo Carvalho

PPGMUS/UDESC

lila_carvalho@hotmail.com

Bibliografia

Biamonte, Nicole. 2010. "Triadic Modal and Pentatonic Patterns in Rock Music". *Music Theory Spectrum* 32 (2): 95-110.

Carter, Paul Scott. 2005. "Retrospective Harmonic Motion as Structural and Stylistic Characteristic of Pop-Rock Music". Tese de Doutorado, University of Cincinnati College – Conservatory of Music.

Carvalho, Marília do Espírito Santo. 2018. "Progressões rebeldes: dois ensaios sobre harmonia e valoração em música". Dissertação de Mestrado, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

3. Tal argumento foi desenvolvido e referenciado na dissertação "Progressões Rebeldes: Dois Ensaios sobre Harmonia e Valoração em Música" (Carvalho 2018), pesquisa que motivou a leitura do livro ora resenhado.

- De Clercq, Trevor & David Temperley. 2011. "A Corpus Analysis of Rock Harmony". *Popular Music* 30: 47-70.
- De Clercq, Trevor. 2012. "Sections and Successions in Successful Songs: A Prototype Approach to Form in Rock Music". Tese de Doutorado, Eastman School of Music.
- Doll, Christopher. 2017. *Hearing Harmony: Toward a Tonal Theory for the Rock Era*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Everett, Walter. 2009. *The Foundations of Rock: From "Blue Suede Shoes" to "Suite: Judy Blue Eyes"*. Oxford: Oxford University Press.
- Moore, Allan F. 2012. *Song Means: Analyzing and Interpreting Recorded Popular Song*. Ashgate: Ashgate Publishing.
- Nobile, Drew. 2014. "A Structural Approach to the Analysis of Rock Music". Tese de Doutorado, City University of New York.
- Osborn, Brad. 2013. "Subverting the Verse-Chorus Paradigm: Terminally Climatic Forms in Recent Rock Music". *Music Theory Spectrum* 35 (1): 23-47.
- Tagg, Philip. 2009. *Everyday Tonality: Towards a Tonal Theory of What Most People Hear*. New York & Montréal: The Mass Media Scholars' Press.
- Temperley, David. 2018. *The Musical Language of Rock*. New York: Oxford University Press.

R