



**UFRJ**

UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO

**CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA**  
**ESCOLA DE MÚSICA - EM**  
**DEPARTAMENTO DE**  
**COMPOSIÇÃO**

**CÓDIGO: 014**

Questão: Compare os princípios estruturais das formas homofônicas e polifônicas na música ocidental, discutindo como eles influenciam a percepção harmônica e a organização formal em obras dos períodos barroco, clássico e romântico.

Questão: Discuta a importância do ensino das formas homofônicas e polifônicas no contexto da aquisição da técnica composicional no curso superior.

Questão: Apresente os princípios da Teoria Riemanniana das Funções Harmônicas e discuta sua relevância para a análise de progressões harmônicas em repertórios tonais e pós-tonais.

Questão: Descreva a relação entre harmonia e acústica a partir da série harmônica natural, discutindo como esse fenômeno físico fundamenta a construção de acordes, escalas e sistemas de afinação na música ocidental.

público e, conseqüentemente, a transmissão de determinadas  
afeto por parte da música. Os ideais gregos preconizados  
pela Córcega Florentina não apenas impulsionaram o surgimento  
de ópera no início do século XVII, mas abafou e restringiu a  
prática polifônica na música vocal do início do Barroco,  
afetando os princípios estruturais e a organização formal em  
grande parte das obras do período. ~~As estruturas~~

Entre a publicação dos 95 Teses de Lutero (1517), onde o reformador criticou, entre outras práticas, a venda de indulgências pela igreja católica, e a Guerra dos 30 anos (1618-1648), ~~na~~ na qual vários noções europeias disputavam entre si por questões religiosas, dinásticas, territoriais e comerciais, surgiu em Florença um grupo de intelectuais que revolucionou toda música vocal do século XVII. Este grupo ficou conhecido como Comerata Florentina (ou Comerata d'Bandi) e buscou recriar a música vocal católica com base nos ideais que eram conhecidos acerca da música grega, fundada em uma melodia solo que vinha a se tornar a melodia acompanhada italiana. Girolamo Mei, um dos principais intelectuais do grupo, em sua obra "Dos modos musicais dos antigos", adverte em favor de melodia solo dos gregos como forma musical mais eficaz para transmissão dos afetos humanos. Da mesma forma, Vincenzo Galilei, em sua obra "Diálogo sobre a música antiga e moderna", promoveu um ataque ao contraponto vocal tal como era praticado no madrigal italiano, enaltecendo a melodia acompanhada. A crítica do intelectuais da Comerata Florentina ao uso excessivo do contraponto se devia, em grande medida, à falta de inteligibilidade do texto cantado, uma vez que letras, registros, direcionamentos melódicos e rítmicos distintos comprometiam a compreensão do texto pelo público e, conseqüentemente, a transmissão de determinados afetos por parte da música. Os ideais gregos preconizados pela Comerata Florentina não apenas impulsionaram o surgimento de ópera no início do século XVII, mas abafou e restringiu a prática polifônica na música vocal do início do Barroco, afetando os principais estruturais e a organização formal em grande parte dos dias do período. ~~A~~ ~~Barroco~~

Esta primazia dada à inteligibilidade do texto se desenvolveu, por exemplo, a forma coral barroca, representada pelos corais luteranos de Bach, onde os princípios estruturais desta forma homofônica não apenas influenciam a percepção harmônica, mas também a relação dos fiéis com a música. A predominância de estruturas homofônicas na música vocal litúrgica dos séculos XVII e XVIII se deve, em grande medida, para que toda congregação de fiéis possa cantar, tendo em vista sua relativa fragilidade em comparação com a prática vocal polifônica dos madrigais renascentistas, sendo por este motivo que existe uma relação direta da música vocal barroca com princípios estruturais homofônicos e da música instrumental barroca com princípios estruturais polifônicos. Se na Prima Pratica (stile antico) o texto é subordinado à música, como nos obras de Palestrina, na Secunda Pratica (stile moderno), representada pelo estilo de Monteverdi, o texto assume o papel de protagonista, sendo os princípios estruturais homofônicos da música vocal do século XVII uma consequência dos ideais da Secunda Pratica.

Se a necessidade de compreensão do texto fez com que grande parte da música vocal barroca estivesse atrelada às formas homofônicas (corais, cantatas, paixões etc.), por outro lado, a música instrumental barroca foi o grande palco para o desenvolvimento dos estruturas e formas polifônicas do período, com destaque para a fuga enquanto estilo e gênero musical. Na música instrumental barroca a inteligibilidade do texto dá lugar a uma profusão de vozes que, de certa forma, demarca o ápice da nacionalidade composicional, em contraste com a expressividade e emotividade das estruturas homofônicas. As aberturas francesas, por

exemplo, largamente utilizados por Bach, nos dão uma ideia da utilização conjunta destes dois princípios estruturais, onde uma organização formal ~~polifônica~~ homofônica com notas pontuadas e alternada com uma estrutura contrapontística, muitas vezes apresentada na forma de fuga.

O estilo galante do Classicismo não apenas restringiu a utilização das estruturas polifônicas do Barroco, mas também atenuou os excessos contrapontísticos das composições do período precedente. Principalmente no Classicismo Latino-americano, são raros e tardias a presença de obras estruturalmente polifônicas. Ao falar sobre a predominância de estruturas homofônicas na obra do padre José Maurício Nunes Garcia, a musicóloga Cleofe Person de Mattos observa que "faltou a disciplina de contraponto às composições brasileiras". No entanto, é preciso também considerar a sociedade de corte que, na Europa, condicionava composições como Mozart à produção estrita de óperas, e, no Brasil, condicionava compositores como José Maurício à produção de música litúrgica para os serviços religiosos.

Com exceção de grandes formas, como é o caso da Missa e do Réquiem, onde as estruturas polifônicas aparecem em diálogo com as estruturas homofônicas (como no Réquiem de Mozart quando de José Maurício podem ser observados estruturas essencialmente polifônicas), os princípios ~~estruturais~~ estruturais polifônicos foi deixado de lado para atender a clareza, a quadratura e a rigidez formal

imposta pelo estilo galante. A popularização  
da ópera e um público formado por uma sociedade que  
os gostos da nobreza e da aristocracia de forma acrítica,  
cedeu pouco espaço para a música vocal com estruturas  
polifônicas. O sociólogo Norbert Élias observa que apenas após  
o rompimento com a corte de Salzburgo e com o conde Colredo, Mozart  
conseguiu ter mais liberdade criativa para além dos  
encomendados de óperas da corte, como pode ser observado em  
alguns de seus concertos compostos após este rompimento.  
No entanto, como ressalta Norbert Élias, em uma sociedade  
onde a percepção harmônica é altamente condicionada pela  
aristocracia, Mozart foi obrigado a "voltar atrás" diversas  
vezes, quando percebia que as estruturas formais de suas  
obras ultrapassavam a capacidade de compreensão e de  
apreciação da sociedade. Em sua frustrada tentativa de  
se consolidar como artista independente, Mozart organizou  
um concerto por assinatura em 1783, enquanto eclodia a  
Revolução Francesa, no qual compareceram apenas um  
ouvinte, amigo seu. No século XVIII, se a aristocracia  
virava as costas para um compositor, a sociedade fazia  
o mesmo.

Com a dupla revolução (a Industrial e a Francesa) e  
a ascensão da burguesia enquanto classe detentora de  
capital e poder aquisitivo, as épocas musicais deixam  
de ser os palácios e castelos de reis, príncipes, condes e  
duques para se tornar o ambiente doméstico da burguesia.  
A queda do Antigo Regime e a ascensão da burguesia  
promovem um novo condicionamento na percepção

harmônica da nova sociedade de doses surgida  
no contexto de expansão do capitalismo industrial. ⑤

A popularização do piano (a pianolatria que Mário de Andrade denuncia no começo do século XX remonta, na verdade, ao século XIX) e a proliferação das pequenas formas musicais no Romantismo, muitos delas provenientes de dances nacionalistas (polcas, mazurcas, valses, poloneses etc.), assim como os naturnos, os estudos e principalmente o lied, novamente moldam a percepção musical da sociedade, privilegiando as estruturas homofônicas em detrimento das estruturas polifônicas. O conceito de Volkslieder cunhado por Herder em 1772 e os ideais do Sturm und Drang apresentados por Friedrich Maximilian Klinger em sua obra homônima de 1778 novamente fazem o texto para o primeiro plano, onde a poesia passa a ter um papel tão importante quanto a música. Na música vocal do Romantismo, desde os lieds de Schubert aos corais de Mendelsson, a valorização do texto é realçada justamente por primárias estruturas e formas homofônicas.

Para além desta compreensão histórica das formas homofônicas e polifônicas, no contexto da aquisição da técnica composicional em um curso de graduação, sua importância se revela também na aquisição do domínio técnico de encadeamento harmônico e de criações de texturas

(6)

polifônicos por meio do contraponto enquanto técnica composicional. Se de um lado o estudo de harmonia e a aplicação rigorosa dos técnicas de encadeamento harmônicas (então 5<sup>o</sup> paralelos, triton graus conjuntos, montar notas pertencentes a acordes distintos etc.) são a base para aquisição da técnica composicional e para a criação de texturas musicais homofônicas, de outro, o conhecimento e a rigorosa aplicação dos regnos do contraponto por espécie ~~de~~, são fundamentais para a criação de texturas musicais polifônicas.

---

Entre a segunda metade do século XVI e a primeira metade do século XVII surgiram diversos tratados que mesclam elementos tanto da polifonia modal renascentista quanto da prática tonal do início do Barroco. Um desses tratados é o "Le Institutioni Harmoniche" (As instituições harmônicas), de Gioseffo Zarlino, publicado em 1558. Esta obra se fundamenta em princípios matemáticos rigorosos e na divisão harmônica e aritmética do intervalo de quinta, avançando para a definição dos modos maior e menor como resultado de terças sobrepostas e dos respectivos triades como blocos de construção harmônica, sendo um dos tratados mais importantes na transição de modalidade para a tonalidade.

lu

No entanto, foi o "Traité de l'harmonie", de (7)

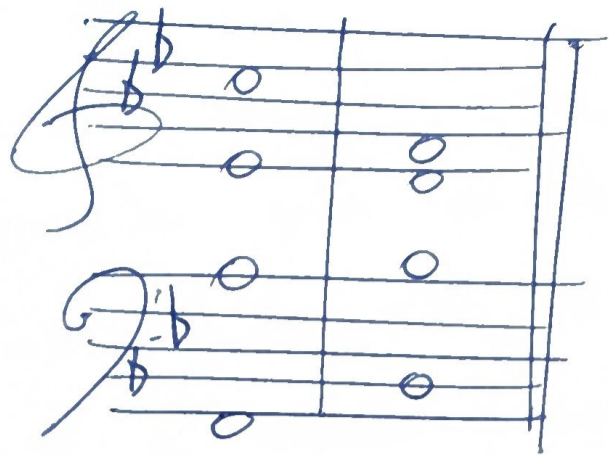
Jean-Philippe Rameau, publicado em 1722, o tratado considerado fundador da harmonia moderna, estabelecendo as bases da harmonia tonal ao apresentar o conceito de "tonart" (tonalidade), a qual é definida e explicada por meio da relação e sucessão entre os acordes de tónica, subdominante e dominante. Mas, para Rameau, os acordes de subdominante e dominante não estão necessariamente vinculados aos graus IV e V do campo harmônico, mas sim à uma tipologia de acorde. Triadas com ~~sexta~~ sexta adjunta (sixte ajoutée), por exemplo, podem ser interpretadas como acordes de subdominante (seus dominante), enquanto que acordes de sétima (re-fa-la-do, por exemplo), podem ser interpretados como acordes de dominante. O tratado de Rameau completou a formulação teórica de um sistema que já existia há pelo menos meio século, onde todo acorde de uma obra se organiza em relação a um acorde feito sobre a nota fundamental, com acordes secundários em relação a este e com modulações temporárias para outras tonalidades, permitidas sem sacrificar a supremacia da tonalidade original.

Mas foi a teoria das funções harmônicas (1893) de Hugo Riemann que completou toda essa formulação teórica que unho sendo feita pelo menos desde o século XVI por Giuseffo Zarlino.

A teoria harmônica dos funções harmônicos <sup>(8)</sup>  
parte do pressuposto de que em toda música tonal há  
uma oposição entre tensão (dominante) e relaxamento  
(tônica) e que toda prática tonal é regida por  
convencões rígidas quanto à resolução de tensões, a  
ponto de gerar expectativa de resolução em ouvintes  
familiarizados com o sistema tonal; cobrando ao  
compositor concretizar, frustrar ou redirecionar a  
resolução que o ouvinte espera, de acordo com seus  
objetivos de expressividade musical. A experiência de  
resolução, portanto, não indica um caminho obrigatório,  
mas um caminho esperado.

Embora a oposição entre tensão e relaxamento  
não seja exclusiva do sistema tonal, ele possui características  
específicas dentro deste contexto. Em obras tonais, o  
movimento gerado pela progressão de acordes é  
essencial para se criar diferentes níveis de tensão e  
gerar, assim, interesse musical, criando um efeito de  
direcionalidade, com diversas possibilidades de  
interrupção chamadas de "cadências". Na música tonal,  
a principal regra de resolução de uma cadência  
perfeita (pensando na condução melódica das vozes) é quando  
o acorde de dominante com sétima (V7) tem sua  
terça resolvendo por meio de um movimento cromático  
ascendente para a nota fundamental da tônica (I) e  
sua sétima resolvendo por meio de um movimento  
diatônico descendente para a terça da tônica.

Exemplo em Si bemol:

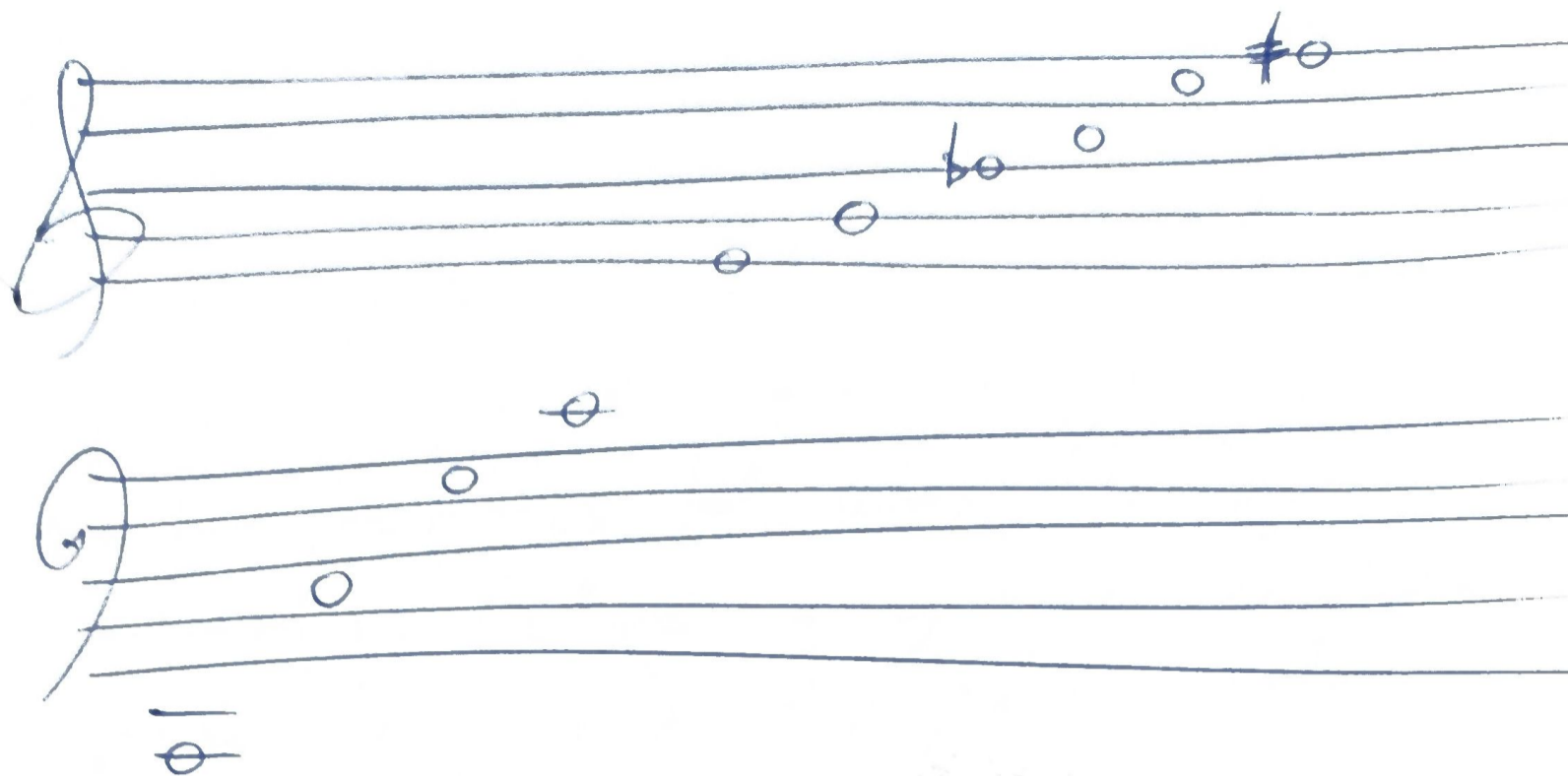


Hugo Riemann identificou e organizou os acordes de uma obra musical em torno de três funções: subdominante, dominante e tônica (fronções, tensões e repouso, respectivamente). Segundo a teoria dos funções harmônicas de Riemann, os acordes de uma obra musical não podem ser identificados e classificados de forma isolada, mas somente por sua relação com a tônica, centro gravitacional do sistema tonal. Um dos conceitos fundamentais de sua teoria é o conceito de "funktion", que é utilizado para explicar como todos os acordes, cromáticos ou não, possuem um significado dentro do sistema tonal que converge para uma das três funções principais: tônica, subdominante e dominante. Para Riemann, funções se refere à potencialidade ~~de~~ que um dado acorde possui de realizar uma progressão a um outro acorde pré-definido (dominante - tônica, por exemplo). Na teoria de Hugo Riemann, funções harmônicas não designa um acorde em si, mas a interrelação deste acorde e que explica como ele se relaciona

Em seu contexto, onde os principais acordes interligados ao centro gravitacional do sistema são os acordes formados pela quinta superior e pela quinta inferior deste eixo, sendo respectivamente a dominante e a subdominante. Para Riemann, as transformações de acordes (alterações cromáticas) não alteram sua função harmônica:

Entre os teóricos que ampliam a utilização da teoria riemanniana para o repertório pós-tonal está o teórico David Kopp, que formulou ~~um~~ o sistema de transformações cromáticas (2002), expandindo a teoria riemanniana e focando na análise de transformações entre tríades por meio de um sistema que mapeia e analisa relações harmônicas e que se mostra mais adequado para obras estruturadas sobre formas codenciais ortodoxas, porém, com o emprego de acordes alterados, que resultam no uso de tonalidade expandida. David Kopp desenvolve seu sistema de análise a partir de teoria riemanniana das funções harmônicas para analisar as relações de terças (mediantes) cromáticas - chromatic mediant relations - , bastante comum em composições do período Romântico, como Schubert, Brahms, Chopin e Beethoven.





A série harmônica natural nos fornece, a partir das primeiras notas da série, a tríade do acorde fundamental de tônica, como observado no exemplo acima. Este fenômeno físico não apenas nos dá a construção triádica dos acordes a partir do acorde de tônica, mas também, já nos revela as possibilidades de modulações do sistema tonal, tendo em vista que os primeiros acidentes que aparecem na série ~~do~~ do exemplo acima são o Si bemol e o Fa #, respectivamente os acidentes da harmadura de dóre das tonalidades vizinhas de Do maior (Fa maior e Sol maior).

Já no que diz respeito ao sistema de afinação temperado, tem-se, entre os diversos sistemas de afinação surgidos entre os séculos XVII e XVIII, aquele que "igualava" e "compensa" as terças e quintas temperadas em relação as terças e quintas naturais tal como aparecem na série harmônica. Embora a afinação utilizada por Bach quando da criação do primeiro volume do O cravo bem temperado (1722) tenha se consolidado, por "ajustar" as terças naturais da série harmônica de forma que se permitissem modulações para os tons vizinhos expandindo a modulação para outras tonalidades, este "temperamento" foi apenas um dentre os vários sistemas de temperamento e afinação existente no final do século XVII e início do século XVIII, os quais buscavam, em grande medida, ajustar e ou temperar os comas entre alguns graus diatônicos da escala de forma que se criasse uma distância simétrica entre os cromatismos da escala, de forma distinta do que é apresentado acustica e fisicamente pela série harmônica natural.