



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

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

CÓDIGO: 027

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.

c) Tensionamento, propulsão em direção à tônica, produzido por função D

2) "Todos os acordes de uma estrutura harmônica estão relacionados a T, D ou S por vizinhanças de terça."

Uma consequência do primeiro princípio, ~~(explicando de que)~~ explica de que forma as demais funções se conectam com as principais. Para melhor explicar e detalhar esse princípio, utilizarei a tonalidade de Dó Maior como exemplo.

M

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

A teoria das funções harmônicas proposta por Hugo Riemann é fundamentada em cinco tópicos, comumente apresentados como leis nas obras brasileiras que abordam o assunto. São eles:

1) "Todas as acordes de uma estrutura harmônica são derivadas das funções Tônica, Dominante e Subdominante."

Nesse tópico, Riemann atribui a essência do discurso harmônico às três funções principais. Desse modo, todo o discurso harmônico é explicado pela articulação dessas entidades e/ou outras, que são necessariamente subordinadas a essas. Quanto à cifragem, utilizaremos as iniciais T (Tônica), D (Dominante) e S (Subdominante).

Em suma, o jogo harmônico é processo dinâmico com três princípios:

- a) Centro, Repouso (~~Representado por~~) produzido pela função T;
- b) Afastamento, produzido pela função S;
- c) Tensionamento, propulsão em direção à tônica, produzido pela função D

2) "Todos os acordes de uma estrutura harmônica estão relacionados a T, D ou S por vizinhança de terça."

Uma consequência do primeiro princípio, (~~explicando de~~ ~~qu~~) explica de que forma as demais funções se conectam com as principais. Para melhor explicar e detalhar esse princípio, utilizarei a tonalidade de

Dó Maior como exemplo.

Aqui, entram em jogo:

a) Alteração de Modo: Falamos dos acordes de empréstimo modal e dos mediantes cromáticos. Ou seja, o primeiro caso é a ~~tr~~ incorporação, por parte de uma tonalidade, dos acordes de sua homônima. As mediantes cromáticas, por sua vez ampliam ainda mais esse ~~tr~~ conceito, por exemplo:

Em **Dó** Maior, temos o acorde do primeiro grau "**C**" (T). Distônicos em sua família (vizinhos de terça) temos **A_m** (Tr) e **E_m** (T₂). As primeiras mediantes cromáticas equivalem a acordes de empréstimo modal, são elas **E_b** (**E_bR^m**, relativo da tônica menor) e **A_b** (**A^m**, antirrelativo da tônica menor).

Além desses, são mediantes cromáticas (**TR^m**, relativo da tônica em estrutura "maior") e **E** (**TA^m**, antirrelativo da tônica em estrutura "maior"). ~~Isso~~ Isso pode ser expandido para as mediantes duplamente cromáticas (**E_{b_m}**, "tr" e **A_{b_m}**, "t₂"). O importante é que esse grande conjunto de acordes, gradualmente mais distantes de **Dó** Maior, são derivações da função T, afirmando o primeiro princípio.

b) Acordes Alterados: Trata da incorporação de acordes tais como

b1) Dominantes com quinta aumentada e diminuta: **D^{5>}**, **D₇^{5>}**, **D₇^{5<}**, **D₇^{5<}** (~~setima foi uma das~~) (inclusão da sétima opcional)

b2) Acordes de Sétima Aumentada: É um tema divergente nos tratados tradicionais de harmonia, o ~~qual~~ qual a Teoria Riemanniana parece encontrar explicações simples:

Acorde	Função	
$G_r^{6^+}$	$\rightarrow (D_5^9) \rightarrow D$	"Dominante ^{de Dominante} com nona menor e beixo na quinta diminuta." Fundamental omitida
$F_r^{6^+}$	$\rightarrow (D_5^7) \rightarrow D$	"Dominante de Dominante com sétima e beixo na quinta diminuta"
$I_r^{6^+}$	$\rightarrow (D_5) \rightarrow D$	"Dominante de Dominante, sem fundamental, com beixo na quinta diminuta."

5. "Modança de função de um acorde implica em modança de tonalidade."

Nesse ponto, a teoria trata das modulações (diatônicas, cromáticas e enarmônicas). Não me aprofundarei nesse assunto por não ser o foco da questão mas, em suma, trata dos processos de troca de centro tonal, a partir de qual todos os ~~processos~~ conteúdos dos princípios anteriores valerão para o novo centro.

Ao organizar o complexo arranjo das estruturas ~~dos~~ acordes do sistema tonal em um esquema derivação/verificação relativos à três funções principais, a teoria riemanniana evidencia a essência do jogo estrutural e expressivo da música tonal. ~~A derivação dos acordes de uma função para outra é feita através da alteração de um grau da escala, geralmente o terceiro grau, dando origem a uma função dominante, subdominante ou tônica.~~

A partir dos princípios de teoria Riemanniana, a análise das progressões tonais é explicada com centralidade na função das acordes (funções e deriv.) independente de sua superfície. Por exemplo, a função Dominante pode apresentar muitas experiências, assim como as demais funções. Ao empregar

a perspectiva riemanniana, expressa na cifração, teremos "D" no centro do código. Ao redor do código principal, serão expressos os elementos de superfície (alteração, omissão, etc.)

A centridade, evitada inicialmente e posteriormente incorporada à música pós-tonal, é a ~~parte~~ essência da abordagem Riemanniana. A lógica do parentesco (relativas e antirrelativas), pode ser aplicada à sistemas não tonais. O parentesco entre conjuntos, medido pela quantidade de notas comuns, pode ser entendido como uma derivação dessa ideia. Os princípios básicos — ~~[relativos, antirrelativos]~~ centro, afastamento, tensionamento — pode ser adaptado aos materiais internos de sistemas não tonais, articulados à própria lógica dos mesmos.

Questão

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

Uma das mais importantes reflexões de Stravinsky, nas 6 lições, diz respeito à importância das limitações para o trabalho do artista. A especulação só pode acontecer quando há limites. As formas musicais podem ser entendidas ~~como~~ desse forma. Elas são sistemas de limites, que são progressivamente dominados, explorados e talvez exauridos, o que sugere a ruptura dos limites. A história da música pode ser entendida nesse chave. Esse processo histórico talvez deve ser reproduzido na formação dos compositores.

Analisando e praticando formas polifônicas, o estudante terá sua criatividade desafiada pela complexidade do contraponto, pela demanda por unidade motivica etc.

Trabalhando com as formas homofônicas, o estudante lidará com o desafio de construção melódica com força temática, de exploração com fidelidade temática ~~nas~~ seções de desenvolvimento, do equilíbrio formal.

As formas modulares (homofônicas ou polifônicas) — passacelias, choro, tango e variações... — provocam ~~o~~ estudante ~~para~~ levar ao limite a ideia de variação, precisando dispor de recursos rítmicos, harmônicos, texturais etc. Enfim, ~~as~~ formas são, por excelência, os territórios de aprimoramento de técnica e expressividade do compositor.

Questão: Relação entre harmonia e acústica.

A partir do teorema de Fourier ~~temos que~~ podemos descrever as notas musicais como sons complexos (compostos por mais de uma senóide) e periódicos (frequência ~~fixa~~ constante). ~~O ouvido humano~~ O ouvido humano tende a realizar uma redução harmônica, ouvindo esses sons complexos como unitários (2 nota musical, por exemplo). Entretanto cada nota musical é um grande acorde, formado pelos parciais/harmônicos. A harmonia e seu desenvolvimento na história pode ser pensada em relação a série harmônica. Por exemplo a prática precursor ~~do~~ contraponto, o organum medieval tem, na sua primeira fase, a superposição de vozes

baseada no intervalo de quinta e seu inverso, 2ª quarta.

A quinta justa é o terceiro harmônico da série, o primeiro que não é uma oitava. É o princípio de "harmonização" baseada na consonância perfeita.

O acorde de F^2 da Dominante, o primeiro acorde dissonante aceito na música ocidental, é também a primeira tetrade projetada na série harmônica.

Essa maneira de pensar serve para o "lado oposto" da história. A medida que as dissonâncias vão sendo incorporadas na prática musical, a complexidade rítmica progride em paralelo. Isso é claro quando ~~observamos~~ as obras de Schoenberg e Webern. As relações entre frequências é, de fato, rítmica.

Continuar....

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

As formas polifônicas (invenção, fuga, etc.) tem como fator comum a textura polifônica. A harmonia é produto da concorrência entre as vozes e a ~~seta~~ segmentação da forma é resultado das transformações da trama. As formas homofônicas [~~Sonatas, Rondos, etc.~~] (Sonatas tipo S, R e L; Lieds, Rondos etc) têm sua estrutura textual baseada no discurso melódico acompanhado. Isso permite uma segmentação mais precisa dada pela fraseologia e impulsionado pelo acompanhamento harmônico.

No período Barroco, o princípio do desenvolvimento metríco vigente tanto nas práticas homofônicas quanto nas polifônicas. A Forma Binária moderante, Por exemplo é observada tanto nas danças ~~quarta~~ de suite quanto nas Invenções e Sinfonias.

No período Clássico, a ~~textura~~ mais clara favorece uma forma mais segmentada em "caixas". ~~Assim~~ as regiões finais são mais claramente percebidas, o que culminou na exploração ~~de~~ ~~artefatos~~ com ~~as~~ modulações.

Tanto no período clássico quanto no período romântico, a textura polifônica não foi abandonada, mas priorizada em seções de desenvolvimento e unidades transitivas. No romantismo, movimentos em fuga funcionavam como vetores de dramaticidade e (~~de~~) demonstrações de virtuosismo composicional.