



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

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

CÓDIGO: 066

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.

mento na chamada forma-sonata. Uma maneira de protestar e
pessoalmente social do músico que artisticamente não soluciona
necessariamente o conflito na forma musical.

Como principais formas homofônicas, podemos citar: as
formas binárias simples (AB) e cíclicas (ABA'); formas ternárias (ABA),
forma sonata, tema e variações, canção estrófica, Rondo (ABACAD); //

Questão 01 - Compare as principais estruturais dos formas homofônicas e polifônicas na música ocidental, discutindo como eles influenciam a percepção harmônica e a organização formal em obras do período barroco, clássico e romântico.

As formas musicais homofônicas e polifônicas na música ocidental são consideradas categorias texturais e procedimentais, ou seja, nelas procedimentos e técnicas interagem possibilitando que os discursos musicais sejam construídos.

O conceito de homofonia é estabelecido pela predominância de uma organização vertical do discurso musical. Este discurso é então articulado através de cadências, semi-frases, frases, períodos dotados de certa estabilidade textural. Nos períodos clássico e romântico há uma íntima relação, fruto da clareza formal, busca pela equilíbrio e razão - principalmente no período clássico - influenciado pelo pensamento iluminista europeu. O período romântico não traz uma ruptura a esta busca, mas sim a tensiona, uma vez que os ideais de uma sociedade mais justa não se concretizaram com a emergência da classe burguesa. Neste sentido, podemos citar a expansão das seções de desenvolvimento na chamada forma-sonata. Uma maneira de protesto e posicionamento social do músico que artisticamente não solucionava necessariamente o conflito na forma musical.

Como principais formas homofônicas, podemos citar: as formas binárias simples (AB) e cíclicas (ABA'); formas ternárias (ABA) forma sonata, tema e variações, canção estrófica, Rondo (ABACAD); //

coral homofônico. Neles há uma predominância pela melodia acompanhada e tal textura propicia íntima ligação com elementos motivicos, funções formais e áreas tonais.

O conceito de polifonia é por sua vez, baseado na predominância de uma organização horizontal do discurso musical. Neste sentido, podemos afirmar que a forma musical emerge na medida em que linhas horizontais sobrepostas se desen-
volvem por meio de procedimentos imitativos contrapontísticos. Sendo assim, tais procedimentos promovem um fluxo formal elevando a textura a um elemento constitutivo da forma musical. São exemplos de formas musicais polifônicas: a fuga, o cânone, a invencção a 2 ou 3 vozes, o motet^(sacro), o madrigal^(profano), o ricercar e a canzona instrumental.

É importante ressaltar que as formas polifônicas emergiram durante a idade média e continuaram em desenvolvimento durante séculos priorizando o discurso horizontal, a sobreposição das vozes e os procedimentos imitativos. Todo esse processo culmina no período Barroco (1600-1750), momento em que o sentido vertical faz-se estabelecer com o claro entendimento e compreensão das verticalidades (~~cores~~), mas onde as formas polifônicas ainda desempenham papel relevante no fazer musical ocidental.

Podemos concluir que as formas homofônicas adotam a textura como meio para a materialização do discurso musical, ao passo que nas formas polifônicas a textura contrapontística gera a própria forma. Por fim, é preciso colocar que uma forma não exclui a possibilidade da outra. Desta forma, o jogo textural pode revelar em uma mesma obra elementos homofônicos e polifônicos.

Questão 2 - Discuta a importância do ensino das formas homofônicas e polifônicas no contexto da aquisição da técnica composicional no curso superior.

Na questão 1 procuramos clarificar os conceitos de polifonia e homofonia, bem como elencamos uma série de formas musicais pertinentes a cada ^{uma} dessas categorias. É contudo, através da relação entre forma musical e procedimentos texturais que emerge a aquisição da técnica composicional para os alunos no curso superior de música. A associação de formas homofônicas nos quais existe toda uma gama de elementos próprios, como por exemplo, a utilização de motivos, funções formais, construções de frases e períodos a determinados repertórios, propicia ao estudante absorver uma série de conhecimentos relacionados ao fazer musical. O mesmo ocorre no momento em que tais alunos se deparam com formas polifônicas e todo o contexto "gramatical" que os envolve. Através do contato com as formas, todo o conteúdo a elas pertinente pode ser compreendido e absorvido, tornando-se uma base de recursos composicionais.

Gostaria por fim, de expandir tal relevância no contexto da aquisição da técnica composicional, mas também para as áreas da interpretação e da regência, cujo campo de análise vem cada vez mais atribuindo importância. Ao aluno focado em seu instrumento, uma visão clara dos aspectos formais de uma determinada obra podem tornar a prática interpretativa mais rica e reveladora. Nesse sentido, o mesmo entriquecimento pode

ser obtido pelo aluno de regência. Uma compreensão mais ampla e clarificadora da obra musical.

É portanto, através do reconhecimento da forma que realizamos a correta e pertinente aplicação de procedimentos analíticos, recursos imprescindíveis para a sólida formação de alunos de curso superior.

Questão 3: Apresente os princípios da teoria Riemanniana dos funções harmônicas e discuta sua relevância para a análise de progressões harmônicas em repertórios tonais e pós-tonais.

A teoria Riemanniana, também ~~denominada~~ denominada, harmonia funcional baseia-se na percepção de movimentos de tensão e relaxamento, distanciamento e redução, ou seja, um sistema de forças tonais onde o elemento relacional desempenha papel preponderante.

Hugo Riemann propôs a substituição dos números romanos, aplicados na análise harmônica tradicional (Ex: I, II, III), por uma nomenclatura que revelasse função e contexto sintático aos graus da escala e seu respectivo campo harmônico (conjunto de acordes obtidos pela superposição de ^{intervalos de} terços a cada grau da escala). Assim, temos as funções principais: Tônica (I), Subdominante (S) e Dominante (D); I, IV e V graus respectivamente e as funções secundárias: Tônica anti-relativa (Ta), Subdominante relativa (Sr) e ~~Tônica~~ ~~relativa~~ ^{tônica} relativa (~~I~~_{Tr}); III, II e VI. No campo harmônico maior, ainda temos a Dominante anti-relativa (Da) perfazendo o VII grau. O campo harmônico menor também pode ser obtido pelo mesmo processo de superposição. Neste caso, para enfatizar culas. Temos então: t, s e d para os I, IV e V graus e tR, sR, dR para as funções secundárias (III, VI e VII). O II grau pode ter função de subdominante ou de dominante a depender da superposição de mais uma terça a sétima menor ou a sétima diminuta.

Toda essa análise explicada realizada acima, demonstra

a maleabilidade e até mesmo ambiguidade ^{sobre a qual} a teoria Riemanniana se materializa. Nesse sentido, o contexto sintático influencia a função ~~harmônica~~ harmônica, ora colocando um acorde em uma função X, ora em uma função Y. Prolongamento, preparação, intensificação são termos flexíveis no âmbito da harmonia funcional que dependem de uma constante observação analítica das progressões de acordes (progressões harmônicas) realizadas em uma obra musical.

Mes sua teoria não foca apenas na relação entre as verticalidades. Há também relevância na fraseologia, no sentido de clarificar se um determinado acorde tem uma função ou outra, como por exemplo, no caso de contextos de T_a ou D_r.

Não há como refutar a importância de tal teoria para a análise da música tonal, seja no domínio da música de concertos, seja no domínio da música popular. Para esta última, a evidência de tonalizações ~~ampliadas~~ e expandidas para outros ~~campos~~ regiões tonais. Uma ampliação reveladora do "modo operante" do jazz, bossa nova e outras vertentes da música popular. Uma forma mais direta e profunda do ambiente harmônico de uma obra.

Por fim, esta teoria foi revisitada ao longo do segundo metade do século XX por autores como David Lewin e Richard Cohn. Propostos como a rede transformacional de Lewin: as transformações PRL foram frutíferas no contexto da análise de música pós-tonal com foco em harmonias triádicas, cuando contextos interpretativos bastante difundidos na musicologia ocidental.

Outros desenvolvimentos obtidos ~~para~~ por autores difusos - denominados Neo-Riemannianos^① - foram as transformações N, H e S (slide) e as conduções por proximidade e extravagância (alterações de apenas 1 ou 2 sons em um determinado acorde). Essa gama de estudos chegou até mesmo a influenciar a Teoria dos Conjuntos no sentido de criar o conceito de Espaço Atonal (onde os conjuntos ^{de alturas} podem ser transformados através da modificação de uma altura, por 1 semitom).²

A partir de todos os desenvolvimentos posteriores ~~na~~ na área de análise musical, torna-se inegável a relevância de tal teoria para o estudo da música.

① Conjunto de artigos publicados em 1998.

② Strauss, J. 3ª edição - Teoria Pós-tonal

Questão 4: 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.

O estudo da harmonia na história da humanidade talvez seja um dos campos mais instigantes para os músicos. Muitos foram os termos cunhados nesse campo: harmonia dos esferas, harmonia mundana. Tratados e compêndios que ora a colocavam como algo divino, ora como uma ciência.

A relação entre acústica e a formação de escalas é latente nas descobertas de Pitágoras na Grécia Antiga. De seus estudos, na famosa divisão de uma corda em vários comprimentos e de sua vibração, se originaram o entendimento dos intervalos, dos consonâncias e dissonâncias, estas últimas ainda em constante mudança.

A correta compreensão da constituição dos intervalos naturais também foi de extrema importância para a construção de sistemas de afinação, cujos prós e contras, culminaram na proposta do sistema de afinação temperado. Este por fim, a partir de algumas ponderações, resolveu tecnicamente a possibilidade de uma agradável abertura harmônica. Possibilitou a realização de modulações e a execução de várias peças, em várias tonalidades, por um mesmo instrumento.

Todas as colocações acima convergem para a ideia de que harmonia e acústica são fenômenos indissociáveis. Escalas, acordes, sistemas de afinação, desenvolvimento de instrumentos musicais, todos

elementos entrelaçados e multi-influenciadores uns dos outros.
Todos fundamentados a partir do estudo da acústica.

Foi sem dúvida, a partir da possibilidade de decomposição de um som e pela obtenção da série harmônica, no séc XIX, que inúmeros outros desenvolvimentos foram atingidos. Foi através do mergulho ao interior da série harmônica e pela obtenção de seus parciais que muitas razões no campo da música foram justificadas. Uma profunda compreensão do conceito de timbre, de sua particularidade única, seus elementos (ataque, sustentação, decaimento e término - ASDR) e da importância dos transientes.

Após o advento da gravação no final do século XIX e de incontáveis desenvolvimentos nessa área, o século XX viveu aberturas nunca antes vistas no campo da música. A música eletroacústica elevou o timbre ao patamar de outros elementos musicais como altura e ritmo na década de 1950, propiciando uma escuta vasta e instigante.

A década de 1970 e 1980 foi marcada por novos conceitos trazendo o espectro sonoro, um elemento até então exploratório, para o centro do discurso musical. Neste sentido, a escola espectral francesa, cujos expoentes são Grisey e Murail, partiram suas criações tendo como fator gerador a própria série harmônica. O termo morfologia ganhou força e a orquestra passou a operar como um sintetizador vivo, simulando a série harmônica natural. Procedimentos como redistribuição de parciais, transformações do espectro sonoro, filtragem, interpolação de espectros, densidade e textura.

formaram o vocabulário, a sintaxe de uma escola voltada para processos temporais onde ora o espectro sonoro é trabalhado como objeto acústico - no caso de Grisey -, ora é trabalhado como sistema harmônico gerando progressões harmônicas como na obra de Murail.

Espere assim, ter demonstrado em meu raciocínio como a acústica e a harmonia tem estado entrelaçados há das mil anos na história da humanidade.