



**UFRJ**

UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO

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

**CÓDIGO: 101**

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.

...apontamentos.

Podemos, então, inferir que as formas ~~polifônicas~~ homofônicas são, em certo sentido, condicionadas ou determinadas pela sua dimensão melódica (horizontal), o que se manifesta no uso de estruturas fraseológicas e na organização dessas estruturas, ao passo que a sua dimensão harmônica (vertical), também em certo sentido, ~~está~~ encontra-se frequentemente subordinada àquela. Já as formas polifônicas, resultam da relação

## QUESTÃO 1

O conceito de forma musical é um conceito amplo que está diretamente relacionado à estruturação do conteúdo musical, ou seja, à sua organização. Para Schoenberg, em "Fundamentos da Composição Musical", tal organização é imprescindível para que uma obra musical seja inteligível e compreensível, que possua unidade e coerência e, portanto, lógica.

Ao tratar das formas musicais homofônicas e polifônicas, devemos antes fazer uma distinção entre o que é homofonia e polifonia. Tais conceitos dizem respeito à textura musical, que, por sua vez, consiste no tecido sobre o qual os elementos musicais se fiam e entrelaçam. A textura homofônica corresponde basicamente ao que podemos denominar de "melodia acompanhada", uma voz principal, geralmente superior, é acompanhada pelas outras vozes, que se movem muitas vezes de maneira homorítmica e em blocos de acordes. Já a textura polifônica se caracteriza pela independência de duas ou mais vozes <sup>simultâneas</sup>, que não se sobrepõem hierarquicamente, mas se alternam em determinadas situações, através de recursos e técnicas contrapontísticas.

Podemos, então, inferir que as formas ~~polifônicas~~ homofônicas são, em certo sentido, condicionadas ou determinadas pela sua dimensão melódica (horizontal), o que se manifesta no uso de estruturas fraseológicas e na organização dessas estruturas, ao passo que a sua dimensão harmônica (vertical), também em certo sentido, ~~encontra-se~~ encontra-se frequentemente subordinada àquela. Já as formas polifônicas, resultam da relação

entre as suas vozes constituintes e da maneira ou procedimentos pelos quais essa relação é estabelecida, o que geralmente se dá por meio de processos imitativos e de variação do conteúdo musical, de modo que a harmonia muitas vezes é resultado dessa relação ou, em alguns casos, uma mera consequência. Cabe ressaltar que o próprio conceito de "formas polifônicas" é relativo e não consensual, haja vista que muitos autores consideram essas formas como gêneros ou subgêneros musicais ou mesmo como simples técnicas ou processos composicionais.

Nesse sentido, os princípios estruturais das formas homofônicas e polifônicas influenciam diretamente a maneira pela qual percebemos a harmonia, no primeiro caso como um elemento constitutivo da textura, no segundo como um elemento ~~de~~ derivativo. É claro que isso não ocorre de forma absoluta, porque em ambos os casos são observadas a relação entre as vozes e o planejamento harmônico por parte dos compositores, tais princípios não são excludentes entre si.

Em geral, as formas homofônicas são estruturadas em partes, seções, subseções, etc., podendo ser classificadas como ~~se~~ contínuas (movimento harmônico único) ou seccionais (movimento harmônico duplo, triplo, etc.), e ainda como simples (partes com conteúdo musical único) ou compostas (partes constituídas por outras formas). As principais formas <sup>homofônicas</sup> consolidadas no período da prática comum, que inclui basicamente os períodos Barroco, Clássico e Romântico, foram: a forma binária, constituída por duas partes

(AB ou AA'); a forma ternária, por três partes (ABA); o tema com variações (Tema, Var. 1, Var. 2, ..., coda); a forma rondo (ABACABA, ABACA - rondo-pequeno, ABA C ABA - rondo-sonata); concerto grosso (ripieno x concertino), no período Barroco, e concerto clássico, a partir do período Clássico (solista x orquestra / forma barroca ou outras formas - rondo, sonata, tema com variações, etc.); forma sonata (T<sub>1</sub>, <sup>Exposição</sup>transição, T<sub>2</sub>, [Tc]; desenvolvimento; T<sub>1</sub>, <sup>Recapitulação</sup>trans., T<sub>2</sub>, [Tc]; coda), sobretudo a partir do período Clássico.

Por outro lado, as formas polifônicas se caracterizam por apresentarem um fluxo contínuo do seu conteúdo musical, não sendo divididas em partes, mas em seções. Tiveram o seu auge no período Barroco, especialmente nas obras de Bach, sendo progressivamente menos empregadas, mas não abandonadas, nos períodos seguintes. Dentre as principais formas, podemos destacar: o canção (limitação a duas ou mais vozes); as invencões a duas e três vozes (pequenas peças com estruturas simples baseadas em motivos e contramotivos, entradas alternadas de vozes); a fuga, o principal gênero polifônico (peças de maior fôlego estruturadas em Exposição, seção intermediária ou episódio, e reexposição, baseada em sucessivas entradas dos sujeitos, contra-sujeitos e ~~respostas~~ respostas, com elevado grau de recursos contrapontísticos); o mote to (melodias independentes

com texto predominantemente sacro); a missa (ordinário da liturgia católica); madrigal (melódico com texto secular); e as formas de variação: baixo ostinato, passacaglia e chacona (baseadas em linhas repetitivas do baixo).

Finalmente, as formas homofônicas e polifônicas apresentam princípios estruturais bastante específicos, mas que são compartilhados em suas respectivas formas. A harmonia nas formas homofônicas desempenha um papel mais estrutural, no sentido de delimitação das partes, seções, etc., através do emprego das cadências, estando profundamente relacionada à estruturação da forma. Nas formas polifônicas ela desempenha um papel mais coadjuvante, no sentido de que as vozes que determinam os caminhos harmônicos, na medida em que buscam variedade e colorido tonal, transitando pelas diferentes regiões, através de ~~im~~ imitações e seqüências.

## QUESTÃO 2

O ensino das formas musicais homofônicas e polifônicas no ensino superior é de fundamental importância para os alunos que buscam o domínio da técnica composicional. Em geral, um dos maiores problemas que os alunos de composição enfrentam não é a falta de criatividade, mas sim o reaproveitamento do material composicional, ou melhor, a sua economia. O estudo das formas, através do conhecimento das estruturas consolidadas na literatura e análise do repertório, fornece os subsídios necessários para que os jovens compositores possam organizar melhor as suas ideias musicais, sobretudo em obras de maior fôlego, as quais exigem maior maturidade composicional em relação ~~à utilização~~ <sup>à utilização</sup> e reutilização ou o desenvolvimento dos materiais já elaborados.

Se compor é organizar os sons (e silêncios) no tempo, nada melhor do que se valer de estruturas já testadas e ~~substanteadas~~ <sup>aprovadas</sup> ~~testadas~~ pelos grandes mestres do passado. Vale ressaltar que a própria arte é tanto mais significativa

quanto mais ela dialoga com a tradição, seja para corroborá-la, seja para contradizê-la. É, nesse sentido, crucial que o aluno possua um profundo conhecimento das formas até para que, a partir dessa sólida formação, ele possa desenvolver a sua personalidade artística e o seu próprio estilo composicional. Isso vale não só para as formas, como também para a harmonia e outras disciplinas igualmente relevantes.

Tendo em vista, portanto, essa finalidade, é muito importante que os alunos de graduação tenham contato com a literatura que trata do assunto, ao menos ~~de~~ com os títulos mais consagrados. É o caso, por exemplo, de "Form in Tonal Music" de Green, obra amplamente utilizada nas principais universidades dos ~~Estados Unidos~~ Estados Unidos, mas também em outros países. Além disso temos "Structure and Style" de Stein, "Counterpoint" de Kopperman, respectivamente para o estudo da fraseologia e formas musicais e das formas contrapontísticas. Destacamos ainda os livros de Berry, que trata <sup>da forma e</sup> da textura, Rosen, es-

7  
prático sobre a forma sonata, Jeppsen, sobre  
contra ponto e formas polifônicas, dentre muitos  
outros.

Por último, mas não menos importante, o  
domínio das formas é também o domínio  
da própria técnica composicional, afinal de  
contas a forma é elemento musical constitu-  
tivo de toda e qualquer obra. Não existe  
música sem forma. Além disso, o conhecimento  
das formas <sup>possibilita</sup> ~~retorna~~ ao compositor que se  
utilize daqueles modelos ou os adapte, sobretudo  
em contextos pós-tonais, como fizeram muitos  
dos compositores do século XX, especialmente os  
neoclássicos, ou mesmo elabore novas formas  
únicas, conforme a sua vontade ou "especulação",  
como dizia Stravinsky em sua "Péctica Composi-  
cional em 6 Lições".

### QUESTÃO 3

A Teoria Riemanniana das Funções Harmônicas foi formulada por Hugo Riemann, teórico musical alemão, ao final do século XIX. Para Riemann, o conceito de Função harmônica corresponde ao significado ~~de~~ harmônico que os acordes podem adquirir em relação a uma determinada tônica, num determinado contexto. As funções harmônicas ~~determinadas~~ definidas por ele são basicamente três: Tônica (T), Subdominante (S) e Dominante (D). Tais funções seguem a tradição teórica de seus predecessores, especialmente Rameau, que em seu "Tratado de Harmonia", de 1722, já havia estabelecido muitas das relações entre os acordes construídos sobre os ~~graus~~ respectivos graus da escala. Riemann, no entanto, leva adiante tais relações, estendendo-as inclusive ao modo menor, através do seu conceito de "dualismo harmônico" e ~~de~~, posteriormente, de "representatividade sonora".

No primeiro caso, também seguindo a tradição de Zarlino e outros, Riemann compreende que a tríade menor e, por extensão, o modo menor é um espelhamento do modo maior. Tal concepção deriva dos ~~etc.~~ chamados parciais inferiores da série harmônica invertida. Apesar de não haver uma correspondência acústica, isto é, natural, o autor desenvolve toda a sua teoria nesse sentido de correlação entre maior e menor, sendo alvo de críticas por seus contemporâneos. Isso fez com que ele depois se aprofundasse no campo da percepção <sup>musical</sup> ~~acústica~~, buscando estabelecer relações mais objetivas entre os seus conceitos teóricos e a acústica através do conceito de "representabilidade sonora".

Riemann desenvolve uma notação própria, que ficou conhecida como cifra funcional, justamente porque os símbolos são representativos das respectivas funções em cada contexto. Além das cifras principais T, S e D, ele associa os graus relativos e antirelativos em cada modo, ex.: T<sub>p</sub>, S<sub>p</sub> e D<sub>p</sub> para os relativos e os símbolos ">" e "<" para os demais.

A aplicação de sua teoria em análise musicais foi bastante inovadora, pois a análise em termos das funções deixava mais clara a relação entre os acordes e o seu papel na tonalidade, promovendo uma nova compreensão das obras estudadas.

~~Além disso~~ Riemann certamente foi um autor paradigmático e até hoje suas formulações teóricas persistem, sendo as cifras funcionais ainda bastante utilizadas, com alterações ao longo do tempo, em repertório erudito e popular, sobretudo tonal.

Em contextos pós-tonais suas ideias foram levadas adiante naquilo que se denominou de teoria Neorromântica, que é basicamente uma teoria aplicada à pós-tonalidade triádica, na qual são estabelecidas transformações nos acordes por meio de condução de vozes parafoniosas. São três as principais transformações: P (paralela), R (relativa) e L (sensível), além de suas combinações (S, N, H, etc.). Tais transformações são representadas através

de gráficos chamados de "Tomnetz" (rede de tons),  
reticulados que constituem espaços musicais  
com finalidades diversas, podendo representar  
alturas, classes de alturas, acordes, tonalidades, etc.

A teoria neoriemanniana tem como alguns  
dos seus principais teóricos Lewin, Cohen,  
Klumpenhouwer, dentre outros. Seus conceitos  
se aplicam ao repertório tonal, mas prin-  
cipalmente ao repertório pós-tonal, feren-  
da uso da matemática como ferramenta  
analítica e sendo parte da teoria trans-  
formacional, da qual se originou também a  
teoria dos conjuntos diatônicos.

## QUESTÃO 4

A relação entre harmonia e acústica a partir da série harmônica natural é intrínseca à construção de acordes, escalas e sistemas de afinação na música ocidental.

Começamos com a constatação de que a tríade perfeita maior é um dado da natureza, haja vista que ela se encontra entre os primeiros parciais harmônicos da série. A partir daí, ao estender a estrutura lógica da série harmônica ao primeiro parcial diferente do som fundamental, ou seja, a 5ª, podemos construir uma nova série e obter uma nova tríade, que corresponde à tríade dominante. Se invertemos o processo e obter a série uma 5ª abaixo, obtemos a tríade subdominante. ~~Por exemplo~~ Considerando do Dó como Fundamental temos: (Dó, Mi, Sol), (Sol, Si, Ré) e (Fá, Lá, Dó). Ao dispor essas notas em escala, obtemos, portanto, a escala maior. Dá a frase de Webern de que a escala maior

"não foi inventada, mas encontrada."

A partir da série harmônica e suas propriedades muitos dos sistemas de afinação foram elaborados, a começar pelo sistema pitegórico, baseado em 5ªs justas, além de muitos outros, como o sistema de afinação justa, mesotônica, etc., até chegarmos a sistemas de temperamentos igual, que divide a oitava em 12 parcelas iguais, favorecendo a transposição e a modularidade, em detrimento de uma afinação natural.

O próprio desenvolvimento da harmonia na música ocidental, contém em sua genética o DNA da série harmônica. Se considerarmos que a música historicamente se tornou mais cromática e, portanto, mais dissonante, também vemos que esses intervalos correspondem a parciais mais afastados do som fundamental. É o caso da 7ª, 9ª, 11ª, 13ª, etc., //

extensões harmônicas que foram paulatinamente sendo incorporadas na linguagem musical tonal até se "emanciparem" definitivamente da necessidade de preparações e resoluções, o que Schoenberg denominou de "emancipação da dissonância" em seu tratado de harmonia ("Harmonielehre"). Para ele, tais dissonâncias são apenas consonâncias mais afastadas.

Assim, vemos que a música caminha e continua caminhando de mãos dadas com a série harmônica, pois é parte de sua própria natureza. Para Hindemith, a tríade maior está para o compositor como as cores primárias estão para o pintor e as três dimensões para o arquiteto. A tonalidade para ele "é uma força natural, como a gravidade", vide "The Craft of Music Composing".

