



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

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

CÓDIGO: 154

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.

cadência / integração

✓ 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.

REPRESENTAM, POR SUA VEZ, A FUNÇÃO DOMINANTE (POIS SE SEPARAM DO GRAU V - O PRINCIPAL REPRESENTANTE DA FUNÇÃO DOMINANTE - POR UMA TERÇA ASCENDENTE E DESCENDENTE, RESPECTIVAMENTE). OS GRAUS III e VI APRESENTAM, COMO

① APLICADO, NESSE CASO, AO GRAU IV, O PRINCIPAL REPRESENTANTE DA FUNÇÃO SUBDOMINANTE.

M

1
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.

A TEORIA RIEMANNIANA DAS FUNÇÕES HARMÔNICAS SE BASEIA NOS PRINCÍPIOS DA REPRESENTAÇÃO SONORA E DO QUALISMO HARMÔNICO. SEGUNDO O PRINCÍPIO DA REPRESENTAÇÃO SONORA, OS ACORDES FORMADOS A PARTIR DOS SETE GRAUS DO MODO MAIOR E DO MODO MENOR REPRESENTAM AS FUNÇÕES BÁSICAS DE TÔNICA, SUBDOMINANTE E/OU DOMINANTE. OS GRAUS HARMÔNICOS I, IV E V SÃO OS PRINCIPAIS NA REPRESENTAÇÃO DAS FUNÇÕES DE TÔNICA, SUBDOMINANTE E DOMINANTE. OS DEMAIS GRAUS REPRESENTAM ESSAS MESMAS FUNÇÕES DE ACORDO COM A DISTÂNCIA DE TERÇA (3ª) QUE OS SEPARA DE CADA UM DOS GRAUS PRINCIPAIS (I, IV & V). OS GRAUS HARMÔNICOS III E VI REPRESENTAM A FUNÇÃO TÔNICA POIS SE SEPARAM DO GRAU I POR UMA TERÇA ASCENDENTE E DESCENDENTE, RESPECTIVAMENTE. OS GRAUS II E VI REPRESENTAM A FUNÇÃO SUBDOMINANTE PELO MESMO MOTIVO^① E OS GRAUS VII E III REPRESENTAM, POR SUA VEZ, A FUNÇÃO DOMINANTE (POIS SE SEPARAM DO GRAU V - O PRINCIPAL REPRESENTANTE DA FUNÇÃO DOMINANTE - POR UMA TERÇA ASCENDENTE E DESCENDENTE, RESPECTIVAMENTE). OS GRAUS III E VI APRESENTAM, COMO

① APLICADO, NESTE CASO, AO GRAU IV, O PRINCIPAL REPRESENTANTE DA FUNÇÃO SUBDOMINANTE.

M

SE VÊ, UMA DUPLA FUNÇÃO^②

SEGUNDO O PRINCÍPIO DA DUALIDADE HARMÔNICA, O ACORDE MAIOR E O ACORDE MENOR SERIAM FORMADOS A PARTIR DA SÉRIE HARMÔNICA SUPERIOR E DA SÉRIE HARMÔNICA INFERIOR, RESPECTIVAMENTE. E ASSIM TAMBÉM OCORRERIA COM OS MODOS MAIOR (JÔNIO) E MENOR (EÓLIO), ISTO É, OS MESMOS SE FUNDAMENTARIAM NAS SÉRIES HARMÔNICAS SUPERIOR E INFERIOR, RESPECTIVAMENTE. ESSE PRINCÍPIO DEFENDIDO POR RIEMANN EM SUA TEORIA DAS FUNÇÕES HARMÔNICAS SOFREU MUITAS CRÍTICAS NA MEDIDA EM QUE SE BASEIA EM POSTULADOS PURAMENTE TEÓRICOS. A SÉRIE HARMÔNICA INFERIOR NÃO ENCONTRA RESPALDO NOS ACHADOS DA ACÚSTICA E, ASSIM, NÃO PODERIA FUNDAMENTAR A FORMAÇÃO DO ACORDE MENOR NEM DO MODO MENOR. A FUNDAMENTAÇÃO DO ACORDE MAIOR E DO MODO MAIOR A PARTIR DAS PARCIAIS DA SÉRIE HARMÔNICA SUPERIOR É, POR OUTRO LADO, BASTANTE ACEITA TENDO EM VISTA QUE OS PRIMEIROS CINCO HARMÔNICOS DESSA SÉRIE FORMAM O ACORDE MAIOR DE MANEIRA NATURAL. AINDA ASSIM, AINDA SE DISCUTE SE

② O PRIMEIRO COMO REPRESENTANTE DAS FUNÇÕES TÔNICA E DOMINANTE E O SEGUNDO COMO REPRESENTANTE DAS FUNÇÕES SUBDOMINANTE E TÔNICA.

A SÉRIE HARMÔNICA SUPERIOR PODE FUNDAMENTAR
PLENAMENTE O MODO MAIOR NA MEDIDA EM QUE O GRAU
IV - UM GRAU FUNDAMENTAL PARA O ESTABELECIMENTO
DA TONALIDADE MAIOR - NÃO SE ENCONTRA DENTRE AS
PARCIAIS HARMÔNICA DA SÉRIE. EM SEU LUGAR, ENCONTRA-SE
O GRAU IV ELEVADO EM SUA 11ª PARCIAL HARMÔNICA^③.

A TEORIA DAS FUNÇÕES HARMÔNICAS DE RIEMANN APRESEN-
TA UMA RELEVÂNCIA PARA A ANÁLISE DE PROGRESSÕES HARMÔ-
NICAS EM REPERTÓRIOS TONAIS, PORQUE APENAS NESSE CONTEXTO
É QUE AS FUNÇÕES DE TÔNICA, SUBDOMINANTE E DOMINANTE
SE FAZEM PRESENTES.

③ EM CONTRAPARTIDA, HÁ QUEM DEFENDA QUE O INTERVALO DE 4ª JUSTA
ENTRE O 2º E 3º PARCIAL HARMÔNICO DA SÉRIE NATURAL JUSTIFIQUE O MODO III
MAIOR.

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.

A SÉRIE HARMÔNICA NATURAL É UM FENÔMENO FÍSICO EM QUE UM SOM FUNDAMENTAL GERA PARCIAIS HARMÔNICOS QUE SEGUEM UM PADRÃO INTERVALAR CONSTANTE. NESSE

PADRÃO, ENCONTRAM-SE ELEMENTOS QUE FUNDAMENTAM A FORMAÇÃO DE ACORDES TANTO QUANTO DE ESCALAS E TAMBÉM DE SISTEMAS DE AFINAÇÃO USADOS NA MÚSICA OCIDENTAL.

A FORMAÇÃO DOS ACORDES É FUNDAMENTADA PELA SOBREPOSIÇÃO DE INTERVALOS DE TERÇA (3ª) CONFORME SE ENCONTRAM ENTRE OS PARCIAIS HARMÔNICOS 4 E 7 DA SÉRIE HARMÔNICA. NO CASO DE UM SOM FUNDAMENTAL PARTINDO DA NOTA DÓ1, TAIS PARCIAIS HARMÔNICOS SERIAM REPRESENTADOS PELAS NOTAS DÓ3, MI3, SOL3 E SI BEMOL3. AS ESTRUTURAS DA TRIÁDE E A TETRADE — ESTRUTURAS BÁSICAS NA PRÁTICA HARMÔNICA OCIDENTAL — SE ENCONTRAM PLENAMENTE FUNDAMENTADAS PELA SÉRIE HARMÔNICA.

A CONSTRUÇÃO DAS ESCALAS MUSICAIS, SOBRE TUDO AS ESCALAS HEPTATÔNICAS, TAMBÉM ENCONTRAM PLENO RESPALDO NO PADRÃO INTERVALAR CONSTANTE DA SÉRIE HARMÔNICA. ENTRE OS PAR

mm

CÍAIS HARMÔNICOS 8 E 16, ENCONTRAM-SE INTERVALOS DE TOM OU SEMITOM, EXATAMENTE COMO ENCONTRAMOS NAS ESCALAS HEPTATÔNICAS (DIATÔNICAS OU NÃO-DIATÔNICAS). NO CASO DE UMA NOTA FUNDAMENTAL PARTINDO DA NOTA DÓ¹, OS PARCAIS HARMÔNICOS 8 A 16 SERIAM REPRESENTADOS PELAS NOTAS DÓ⁴, RÉ⁴, MI⁴, FA#⁴, SOL⁴, LAB⁴, SI^{b4}, SI⁴ e DÓ⁵.


O PADRÃO INTERVALAR CONSTANTE DA SÉRIE HARMÔNICA TAMBÉM FUNDAMENTA OS DOIS TIPOS DE AFINAÇÃO USADOS NA MÚSICA OCIDENTAL: O SISTEMA DE AFINAÇÃO NATURAL (OU PITAGÓRICO) E O SISTEMA DE AFINAÇÃO TEMPERADO. O PRIMEIRO É BASEADO EM CÁLCULOS ACÚSTICOS E REPRESENTA A PERFEIÇÃO DA AFINAÇÃO. EMBORA APRESENTE CERTAS IRREGULARIDADES NOS MENORES INTERVALOS⁽⁴⁾ (QUE INFLUEM DIRETAMENTE OS INTERVALOS MAIORES) ENQUANTO O SEGUNDO REPRESENTA O ABANDONO DA AFINAÇÃO PERFEITA EM PROL DAS PROJEÇÕES HARMÔNICAS. NA AFINAÇÃO NATURAL (OU PITAGÓRICA) OS INTERVALOS DE TERÇA (3ª), QUINTA (5ª) E OITAVA (8ª) - TÃO IMPORTANTES PARA A FORMAÇÃO E CONCATENAÇÃO DOS ACORDES - SÃO, EM MUITOS CASOS, DESAFINADOS À MEDIDA EM QUE SE AFASTAM DO SOM FUNDAMENTAL GERADOR. É NESSE CONTEXTO

(4) INTERVALOS DE TOM E SEMITOM.

QUE, POR EXEMPLO, TRÊS TERÇAS MAIORES NÃO EQUIVALEM A UMA OITAVA JUSTA, DIANTE DESSE PROBLEMA FOI, ENTÃO, PROPOSTO O SISTEMA DE AFINAÇÃO TEMPERADO FAZENDO COM QUE TODOS OS INTERVALOS MENORES DE TOM E SEMITOM TIVESSEM A MESMA EXTENSÃO (4 COMAS E MEIO). O AFASTAMENTO DOS TONS - NO SENTIDO DE SONS - DO SOM GERADOR PASSOU, NO SISTEMA TEMPERADO, A NÃO MAIS INFLUIR NA AFINAÇÃO AMPLA E OS INTERVALOS MAIORES (TAIS COMO 5ª, 8ª E AQUELES QUE ULTRAPASSAM A OITAVA) NÃO APRESENTARAM MAIS INCONGRUÊNCIAS COM OS INTERVALOS MENORES (2ªS MAIORES OU MENORES).

⑤ AMPLA NO SENTIDO DE AFINAÇÃO DOS TONS MAIS ALTOS COM OS TONS MAIS BAIXOS.

QUESTÃO: DISCUTA A IMPORTÂNCIA DO ENSINO DAS FORMAS HOMOFÔNICAS E POLIFÔNICAS NO CONTEXTO DA AQUISIÇÃO DA TÉCNICA COMPOSICIONAL NO CURSO SUPERIOR.

A MÚSICA PRODUZIDA NA ATUALIDADE, SEJA ERUDITA OU POPULAR, SE VALE EM MUITOS ASPECTOS DAS FORMAS HOMOFÔNICAS E POLIFÔNICAS. POR EXEMPLO, NA MPB, A TEXTURA HOMOFÔNICA É BASTANTE EXPLORADA HAJA VISTA QUE A FORMA CANÇÃO IMPLICA A VALORIZAÇÃO DO CONTEÚDO POÉTICO (OU DE OUTRA NATUREZA, COMO O SUBVERSIVO, O DE PROTESTO, ETC.) FAZENDO COM QUE TAL CONTEÚDO GANHE, FREQUENTEMENTE, UM DESTAQUE EM RELAÇÃO AOS DEMAIS INSTRUMENTOS MUSICAIS QUE PARTICIPAM COMO ACOMPANHANTES NESSE GÊNERO MUSICAL. NO CHORO, POR OUTRO LADO, OUVIMOS MUITAS VEZES, INTRICADAS TEIAS CONTRAPONÍSTICAS ENTRE OS INSTRUMENTOS MAIS AGUDOS (FLAUTA, BANJOLIM, ETC.) E OS MAIS GRAVES (VIOLÃO DE 7 CORDAS, TROMBONE, ETC.). ISSO MOSTRA QUE O ENSINO DAS FORMAS POLIFÔNICAS TAMBÉM CONTINUA BASTANTE RELEVANTE PARA O COMPOSITOR ATUAL. NA MÚSICA DE CONCERTO, MESMO QUANDO NOS REPORTAMOS À PRODUÇÃO NA LINHA CONTEMPORÂNEA - INCLUINDO A LINGUAGEM DODECAFÔNICA, SERIALISTA, ETC. - OS PRINCÍPIOS DAS FORMAS HOMOFÔNICAS E POLIFÔNICAS SE FAZEM PRESENTES NOS ÂMBITOS TEXTURAIS, DE COR, DENSIDADE, ETC. 

QUESTÃO: COMPARE OS PRINCÍPIOS ESTRUTURAIS DAS FORMAS HOMOFÔNICAS E POLIFÔNICAS NA MÚSICA OCIDENTAL, DISCUTINDO COMO ELAS INFLUENCIAM A PERCEPÇÃO HARMÔNICA E A ORGANIZAÇÃO FORMAL EM OBRAS DOS PERÍODOS BARROCO, CLÁSSICO E ROMÂNTICO.

AS FORMAS HOMOFÔNICAS SE ESTRUTURAM A PARTIR DA CADÊNCIA QUE CONSISTE NA PONTUAÇÃO DO DISCURSO MUSICAL. ELA DELIMITA A FRASE MUSICAL FAZENDO COM QUE A MESMA CHEGUE A UMA CONCLUSÃO. AS FORMAS POLIFÔNICAS SE ESTRUTURAM POR TÉCNICAS DE TRANSFORMAÇÃO MOTÍVICA INCLUINDO A IMITAÇÃO, A VARIAÇÃO, ETC. SÃO, PORTANTO, PRINCÍPIOS ESTRUTURAIS DIVERSOS EMBORA, EM MUITOS CASOS, APAREÇAM BASTANTE ENTREADOS.

A PERCEPÇÃO HARMÔNICA DAS FORMAS HOMOFÔNICAS TENDE A SER MAIS CRISTALINA DO QUE NAS FORMAS POLIFÔNICAS NA MEDIDA EM QUE A CADÊNCIA, NA TEXTURA HOMOFÔNICA, ATUA COMO O PRINCIPAL ELEMENTO NO ESTABELECIMENTO DA TONALIDADE. NOS PERÍODOS CLÁSSICO E ROMÂNTICO - SOBRETUDO NO CLÁSSICO - A PERCEPÇÃO HARMÔNICA TENDE A SE ANCORAR NA CADÊNCIA. NO PERÍODO BARROCO, AS FORMAS POLIFÔNICAS - TAIS COMO A FUGA - DESLOCAM A PERCEPÇÃO HARMÔNICA PARA OS PROCESSOS MOTÍVICOS

E, ASSIM, CRIAM UM DESAFIO A MAIS PARA A PERCEPÇÃO HARMÔNICA (AINDA QUE A CADÊNCIA ESTEJA PRESENTE). A DISTINÇÃO NA PERCEPÇÃO HARMÔNICA ENTRE FORMAS HOMOFÔNICAS E POLIFÔNICAS RESIDE, PORTANTO, NO GRAU DE CLAREZA COM QUE SE EXPRESSA A CADÊNCIA: ATRAVÉS DA PROGRESSÃO DE ACORDES NAS FORMAS HOMOFÔNICAS, E DA SOBREPÓSICÃO DE LINHAS MELÓDICAS CUJAS NOTAS SE ENCONTRAM EM PONTOS ESPECÍFICOS DA TEIA CONTRAPONÍSTICA NAS FORMAS POLIFÔNICAS.

A PERCEPÇÃO DA FORMA⁽⁶⁾ NAS FORMAS HOMOFÔNICAS E POLIFÔNICAS, ASSIM COMO NA PERCEPÇÃO HARMÔNICA DE TAIS FORMAS, TAMBÉM É INFLUENCIADA EM GRANDE MEDIDA PELA CADÊNCIA E PELOS PROCESSOS DE TRANSFORMAÇÃO MOTÍVICA. COMO JÁ FOI FALADO, A CADÊNCIA DELIMITA A FRASE MUSICAL O QUE, POR SI SÓ, TAMBÉM FAZ COM QUE A MESMA DELIMITE AS SEÇÕES DA MÚSICA. NAS FORMAS POLIFÔNICAS, A REPETIÇÃO, VARIASÃO OU TRANSFORMAÇÃO DOS MOTIVOS, SEMI-FRASES, MEMBROS DE FRASE

(6) ME REFIRO, AQUI, À FORMA MUSICAL.

TAMBÉM ATUAM COMO REFERÊNCIAS IMPORTANTES PARA DELIMITAÇÃO DAS SEÇÕES DA MÚSICA.

A PERCEPÇÃO DA FORMA NO PERÍODO BARROCO TENDE A EXIGIR DO OUVINTE UMA CAPACIDADE ESPECIAL PARA IDENTIFICAR OS MOTIVOS E SUAS TRANSFORMAÇÕES NO DECORRER DA OBRA MUSICAL. NO PERÍODO CLÁSSICO, QUANDO A CADEIA APARECE DE FORMA CORDAL, NA GRANDE MAIORIA DOS CASOS, O OUVINTE É EXIGIDO EM SUAS CAPACIDADES MAIS PROPIAMENTE TONAIS NO SENTIDO HARMÔNICO DO TERMO. NO ROMANTISMO, COM A EXPANSÃO DO SISTEMA TONAL, INCLUINDO O EMPREGO DE TONS CADA VEZ MAIS AFASTADOS, O OUVINTE TEM UM DESAFIO UM POUCO MAIOR MAS QUE SE MANTÉM DENTRO DAS CARACTERÍSTICAS FUNDAMENTAIS DA PERCEPÇÃO DA FORMA MUSICAL NAS FORMAS HOMOFÔNICAS. (7)

(7) HÁ DE SE SALIENTAR, QUE NO PERÍODO CLÁSSICO E ROMANTISMO, TAMBÉM EXISTEM FORMAS POLIFÔNICAS.