



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

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

CÓDIGO: 220

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.

1
- Compare os princípios estruturais das formas homofônicas e polifônicas na música ocidental, discutindo como eles influenciaram a percepção harmônica e a organização formal em obras do período barroco, clássico e romântico.

Pode-se pensar formas musicais como maneiras de organizar idéias musicais no tempo. Trata-se também de um fenômeno historicamente e socialmente situado, que se relaciona com necessidades estéticas e materiais de cada época. Como consequência, a forma é um fenômeno em constante transformação e não um mero modelo fixo à priori, normativo. Assim, as sonatas para piano de Beethoven, por exemplo, apresentam soluções formais diferentes entre si, embora estejam unificadas sob o mesmo conceito. E todas elas se diferenciam, por exemplo, daquilo que se chamou Sonata no barroco ou de uma manifestação mais recente de tal forma.

Considerando tal característica metaestável, isto é, o contínuo processo de transformação ao longo do fluxo histórico, adicionamos que a questão da forma na música ocidental, está atravessada por dois conceitos

M

associados também ao fenômeno textural: homofonia e polifonia. Tal atravessamento insiste na complexificação da característica processual e histórica da forma que tratamos.

Os dois conceitos acima, atrelados à questão formal, revela um par que atravessa os princípios estruturais, a percepção harmônica e a organização formal durante a história da música ocidental, isto é, as formas polifônicas e as formas homofônicas.

Considero ser mais interessante pensar estes dois conceitos como modos de organização do material discursivo e não como uma oposição rígida, uma vez que tais fenômenos se entrelaçam (é possível, por exemplo, ouvir uma textura contrapontística em uma forma sonata). De toda forma, certos modos de organização textural e material se associam aos processos formais, se tornando até mesmo sua própria condição, estabelecendo certas características e diferenças.

As formas polifônicas emergem de processos contrapontísticos, tal como o canone, ~~a mais antiga forma polifônica~~. O cânone tem suas origens documentadas na idade média e atravessa os séculos seguintes, e se efetua, por exemplo, na música de Ockeghem, que compõe, no século XV a primeira obra de grande porte totalmente unificada pelo princípio canônico. O canone ainda acha um terreno fértil anos depois na obra de J.S. Bach, mas aqui a forma polifônica central é a fuga.

A fuga é uma forma instrumental polifônica cujo apogeu se efetua no barroco e mais tarde se torna elemento central no ensino da composição (mas há de se lembrar que diversos compositores depois de Bach também compuseram fugas, como Mozart, Beethoven, Schumann ou Bartók).

Se caracteriza por um único movimento cuja organização formal está completamente atrelada aos processos contrapontísticos que a constitui.

4

Por exemplo, são as exposições do sujeito, as respostas, os contrasujeitos e seus tratamentos contrapontísticos, naturalmente também associados ao pensamento harmônico que constituirão uma unidade formal expositiva.

É um jogo contrapontístico que trabalha polifonicamente um sujeito, acompanhado ou não de um contrasujeito, alternando com seções mais livres (aliviando a densidade polifônica) que, efretados a outros vetores composicionais (como a harmonia) delineiam a forma.

Se por um lado a forma polifônica é predominantemente definida pelos processos contrapontísticos, horizontais (embora no barroco a questão harmônica tonal não pode ser desconsiderada), a forma homofônica opera de outra maneira.

A forma homofônica terá mais ênfase no elemento vertical, na processualidade harmônica e atinge um ponto importante de seu desenvolvimento na música instrumental do classicismo.

Mh

mas tambem se efetua no romantismo.

Pode-se pensar, para exemplificarmos as formas homofonicas, na forma Sonata, a forma central instrumetal que se desenvolve no classicismo e é herdada e modificada no romantismo.

A componente que guia a forma é predominantemente harmonica atrelada as questões temáticas, motivicas, etc. A textura é predominantemente homofonica, há em termos gerais uma hierarquização das componentes dessa textura.

A organização formal vem de uma forma binária, teorizada, por exemplo, por Koch no século XVIII que reflete muitas configurações de sonatas do classicismo, quando o desenvolvimento não se efetua como uma unidade formal muito extensa. Pode-se pensar no seguinte esquema:

||: A B :||: X A B :||
(I) (V) (mod) (I) (I)

mu

Naturalmente, com a transformação da forma, a unidade formal de elaboração ou desenvolvimento irá se expandir e passamos a perceber como forma ternária, assim como foi teorizado no séc. XIX

Fica claro, portanto, que há consequências dessas duas formas, polifônicas e homofônicas. Por um lado, as formas polifônicas operam de forma mais linear, horizontal, emergindo de processos contrapontísticos, embora o fenômeno harmônico será também central em compositores do barroco. Por outro lado, as formas homofônicas tendem a verticalizar a percepção. Isto é, a forma é predominantemente delineada pelas direcionalidades harmônicas, o que, de certa maneira, efetua uma clareza e delimitação de unidades formais e grandes áreas tonais.

Tal par revela a complexidade do fenômeno formal, e sua intensa transformação

7
durante a história, se efetuando de maneiras diferentes e particulares em cada época e compositor, mesmo que articulada sob a universalidade do conceito, como formas polifônicas e homofônicas.

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

Considero que o ensino das formas homofônicas e polifônicas para o estudante de composição no curso superior seja uma discussão central e deva também ser abordado de forma crítica.

A compreensão de formas estruturais históricas é central na formação de um compositor e o estudo de tais formas pode contribuir a partir de diversas perspectivas. Creio que talvez uma das mais importantes delas seja compreender, inclusive na prática, como um sistema opera, como se estrutura um material.

Naturalmente, ao se selecionar formas polifônicas ou homofônicas é realizado um recorte. Mas é também um recorte que possui uma densa tradição, na qual podemos nos amparar, ter uma base.

Este recorte também é relevante pois, a partir dele o aluno pode desenvolver sua técnica composicional a partir de pelo menos duas perspectivas, isto é, o controle horizontal de fluxos polifônicos e também o controle vertical de relações entre complexos sonoros.

Entretanto considero importante também uma perspectiva crítica. "Até que ponto é necessário abordar tais questões no contexto brasileiro?" ou "de várias músicas, porque essa?" são questões que podem ser levantadas. Além disso seria também importante considerar a multiplicidade de técnicas, mídias, teorias, etc. ~~em~~ com as quais um compositor é hoje confrontado, e talvez um currículo contemporâneo não suporte diversos semestres de aprofundamento em Contraponto bachiano, por exemplo.

De toda forma, considero que tais perspectivas críticas, devam ser enxergadas não como recusa, mas provocações internas que possam fazer a área se movimentar em um sentido positivo.

Retomando a importância do ensino das formas homofônicas e polifônicas, creio que, considerando essa potência inerente a esse ensino, isto é, produzir um pensamento composicional crítico, capaz de lidar com sistemas diversos, desenvolver a habilidade de controle harmônico, polifônico e formal com base em uma tradição forte, pode-se também adicionar um gesto de flexibilização, considerando que tais formas também podem se efetuar em tendências estéticas distintas, provocando ao mesmo tempo interesses e necessidades pessoais de cada aluno.

Portanto, considero o ensino dessas formas ainda relevante e potente para o desenvolvimento da técnica composicional no curso superior mas acredito que haja também espaço e talvez até mesmo necessidade de uma abordagem crítica.

Questão 3: 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 das funções harmônicas foi proposta por Hugo Riemann. A teoria de Riemann não categoriza estruturas cordais com graus nem descreve os acordes a partir do baixo e sobreposições de dissonâncias ou intervalos, como no baixo cifrado praticado, por exemplo, por Rameau e mais tarde, por Weber, em sua própria teoria.

É importante diferenciar um aspecto central da teoria Riemanniana de outras teorias. Riemann se baseia em funções tonais autônomas e elas são diferentes dos graus. Os graus, em Weber, por exemplo, possuem nomes; I = tônica; II = supertônica; III = mediantes; IV = subdominante; V = dominante; VI = submediante; VII = sensível. Mas os nomes estão atrelados

11

aos graus, não se tratam, como ocorre na teoria das funções harmônicas, de funções autônomas.

Riemann, no início de seu livro, apresenta de forma similar à Rameau, uma especulação acerca do material harmônico o relacionando à série harmônica. Assim, tanto o acorde maior quanto o acorde menor seriam deduzidos dos primeiros harmônicos da série harmônica (acorde maior) e da série subharmônica (acorde menor). De maneira semelhante a Rameau, Riemann deduz a dominante a partir do intervalo de quinta superior em relação à tônica e a subdominante a partir do intervalo de quinta abaixo. Além disso, é também importante notar que o autor propõe uma abordagem um tanto dualista ao dividir entre sonoridades superiores (maior) e inferiores (menor).

Tais questões levam Riemann a formular dois axiomas que afirmam os princípios da teoria das funções harmônicas.

O primeiro axioma consiste em pressupor que só existem dois tipos de sonoridades, isto é, acordes maiores e acordes menores. Todos os outros acordes devem ser ditos, descritos, considerados modificações dessas duas categorias.

O segundo axioma consiste em estabelecer somente três funções, tônica, subdominante e dominante. As outras serão relativas à essas e mais tarde (com Grabner) considera-se também as anti-relativas.

A teoria de Riemann é interpretativa, um mesmo acorde pode ter, por exemplo, funções ~~diversas~~ diferentes. Ela é também uma ferramenta que possibilita a compreensão do contexto harmônico e suas direcionalidades de acordo com as funções que estão em jogo. Por isso ela se torna um elemento relevante para a análise harmônica do repertório tonal.

Com a teoria das funções harmônicas fica claro por onde uma obra caminha harmonicamente

e as relações tonais que partem desse caminho traçam umas com as outras, o que não fica tão claro quando usamos outras abordagens analíticas, como a de Weber.

Naturalmente, existem diversas perspectivas analíticas possíveis e Riemann ~~realiza~~ realiza um recorte a partir da funcionalidade harmônica. Assim, para uma compreensão da organização harmônica de uma obra tonal e suas relações funcionais, a teoria de Riemann foi e é relevante para a área de análise e harmonia.

Entretanto, em um repertório pós-tonal, no qual as funções harmônicas são demasiadamente ambíguas ou inexistentes a teoria das funções harmônicas deixa de ocupar um papel central como ferramenta analítica.

A teoria de Riemann é ineficaz, por exemplo,

Para análise de uma música como Gruppen de Stockhausen, cujo material se baseia em um complexo sistema de engendramento serial, ou uma música como Gran Torso de Lachenmann, onde o que se está em jogo é a recusa do gesto e do hábito tradicional e a utilização de sonoridades provenientes dessa recusa como material sonoro.

Considerando o que foi dito, acredito que a teoria de Riemann é uma ferramenta relevante para análise harmônica da música tonal, sobretudo daquela entre o barroco tardio e o romantismo, mas, como toda teoria ou método, tem seus limites. Assim quando o interesse analítico for outro ou o material pedir outra perspectiva, será necessária uma outra abordagem.

Questão 4

A série harmônica natural se relaciona com harmonia sob diversas perspectivas. Pode-se compreender a série harmônica como a divisão de uma fundamental e das divisões iguais desse modo de vibração em múltiplos da frequência desse modo de vibração.

Tal fenômeno atravessa desde questões como sistemas vibratórios (incluindo aqui um músico executando seu instrumento, por exemplo), e também teorias harmônicas e sistemas de afinação.

A questão dos sistemas de afinação tem uma longa história e um primeiro exemplo da complexidade entre acústica, série harmônica e sistema de afinação, pode ser visto na tentativa pitagórica de deduzir a escala a partir da razão de quinta ($\frac{3}{2}$).

ly

Ao se multiplicar uma fundamental por razões de quinta, surgem dois problemas históricos.

Se se sobrepor quatro quintas, a terça será um pouco mais aberta. Trata-se do coma sintônico (21,5 cents).

Mas se fizermos isso até chegarmos à oitava, resultará em uma oitava muito larga, chamada de coma pitagórico (23,5 cents).

Tal exemplo, entre vários outros, demonstra a complexidade dos sistemas de afinação. É impossível um sistema que quintas e terças estão todas puras, de forma a fechar a oitava. O som deduzido não se assemelha ao som natural.

Isso é um problema especial para o tonalismo e suas modulações. Para resolver tal questão, se desenvolveu ao longo da história o sistema de temperamento igual que, utilizando a razão $\sqrt[12]{2}$ divide a oitava em doze semitons iguais, permitindo a modulação para todo o total cromático.

Muitos teóricos irão usar a acústica e a série harmônica para fundamentar a construção de seus sistemas e teorias.

Hugo Riemann, por exemplo, se baseia nos primeiros harmônicos da ~~o~~ série harmônica e subharmônica para postular seu axioma de que só existem dois acordes, maiores e menores. Riemann deduz um acorde maior, por exemplo, usando os cinco primeiros harmônicos (se é uma fundamental dó, nos cinco primeiros harmônicos aparecerão, dó, mi e sol).

Schönberg trilha um caminho semelhante e fundamenta a construção dos acordes, também a partir dos harmônicos da série harmônica. É curioso notar que tal argumentação parece sugerir uma "naturalidade" do sistema tonal, que por sua vez é também construído, é um resultado da cultura, mesmo que amparado e fundamentado teoricamente pela Série harmônica, este sim, um fenômeno natural.

Sh

Não são somente teóricos que se ocupam da acústica e da série harmônica. Tendências diversas da música dos séculos XX e XXI se fundamentam na série como ~~um elemento~~ ~~um elemento~~ ~~um elemento~~ um elemento que atravessa o gesto compositivo.

Karlheinz Stockhausen usará da série harmônica e subharmônica para ~~desenvolver~~ desenvolver o sistema serial de Gruppen, relacionando as razões entre os intervalos com outros parâmetros. O espectralismo francês também fará amplo uso da série harmônica para deduzir complexos harmônicos.

A relação entre harmonia e acústica, considerando o breve panorama acima exposto se dá sob diversas perspectivas, atravessando nossa disciplina desde as primeiras especulações de Pitágoras, e se efetua também como fundamento para teorias harmônicas, construções de escalas, ~~para~~ para as complexas relações dos sistemas de afinação e como intercessor da prática composicional.