



**UFRJ**  
UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO

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

**CÓDIGO: 237**

Questão:1 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:2 Discuta a importância do ensino das formas homofônicas e polifônicas no contexto da aquisição da técnica composicional no curso superior.

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.

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.

EXCLUINDO - SE A OITAVA), TEM UMA IMPORTÂNCIA FUNDAMENTAL.

UMA COISA INTERESSANTE SOBRE O TRATAMENTO QUE RIEMANN DÁ A  
QUESTÃO É QUE, POR MAIS QUE ELE RECORRA À SÉRIE HARMÔNICA,  
É MENOS DE UMA FORMA MÍSTICA OU IDIOLÓGICA, E MAIS COMO  
UMA JUSTIFICATIVA PELA ESCUTA, O ARGUMENTO É QUE

(CONT. NA 2)

### QUESTÃO 3 (RIEMANN)

HUBO RIEMANN FOI UM TEÓRICO MUSICAL QUE VIVEU NA ALEMANHA ENTRE O FINAL DO SÉC. XIX E INÍCIO DO SÉC. XX. RIEMANN DEIXOU MUITOS TEXTOS, MAS SUA TEORIA HARMÔNICA FOI CERTAMENTE SUA CONTRIBUIÇÃO DE MAIOR IMPACTO PARA O ESTUDO DE HARMONIA E ANÁLISE. RIEMANN ELABOROU A IDÉIA DE FUNCIONALIDADE HARMÔNICA, EXPOSTA PRINCIPALMENTE NO LIVRO "SIMPLIFIED HARMONY" (NA TRADUÇÃO INGLESA), QUE TEVE ENORME INFLUÊNCIA NO PENSAMENTO MUSICAL, AINDA QUE POR VEZES DILUIDA CONCEITUALMENTE, E CONTINUA SENDO. RIEMANN, COMO MUITOS TEÓRICOS DE HARMONIA DE HOJE E ONTEM, PARTE DE UMA DISCUSSÃO SOBRE A SÉRIE HARMÔNICA COMO ORIGEM DA HARMONIA TONAL. PARA RIEMANN, OS PRIMEIROS INTERVALOS DA SÉRIE HARMÔNICA, POR SEREM OS MAIS FORTES (MAIOR INTENSIDADE) POSSUEM UMA IMPORTÂNCIA MAIOR DO QUE OS OUTROS. DESCONSIDERANDO-SE AS OITAVAS, SERIAM ESTES A QUINTA JUSTA E A TERÇA MAIOR (3<sup>º</sup> E 5<sup>º</sup> HARMÔNICOS RESPECTIVAMENTE). DESSE MODO RIEMANN JUSTIFICA A CONSTRUÇÃO DO ACORDE MAIOR. POR FIM, RIEMANN CONSIDERA QUE O INTERVALO DE QUINTA JUSTA, POR SER O PRIMEIRO INTERVALO, FORA A OITAVA, E TAMBÉM POR SER O QUE MAIS SE REPETE (TAMBÉM EXCLUINDO-SE A OITAVA), TEM UMA IMPORTÂNCIA FUNDAMENTAL.

UMA COISA INTERESSANTE SOBRE O TRATAMENTO QUE RIEMANN DÁ À QUESTÃO É QUE, POR MAIS QUE ELE RECORRA À SÉRIE HARMÔNICA, É MENOS DE UMA FORMA MÍSTICA OU IDIOLÓGICA, E MAIS COMO UMA JUSTIFICATIVA PELO ESCUTA, O ARGUMENTO É QUE

(CONT. NA 2)

POR CONTA DESTES INTERVALOS SEREM MUITO FORTES NA SÉRIE HARMÔNICA, O OUVINTE VAI PERCEBÊ-LO COM MAIS FACILIDADE, SEGUNDO THOMAS CHRISTENSEN, HISTORIADOR DA TEORIA MUSICAL, ESTA FOI UMA GRANDE CONTRIBUIÇÃO DE RIEMANN PARA O ESTUDO DA HARMONIA, POIS RIEMANN ESTAVA DIALOGANDO COM HELMHOLTZ QUE, NA ÉPOCA, BUSCAVA UM ENTENDIMENTO CIENTÍFICO DA PERCEPÇÃO DE ALTURAS, CONSONÂNCIAS E DISSONÂNCIAS PARA JUSTIFICAR AS PRÁTICAS MUSICAIS, E RIEMANN, SEGUNDO CHRISTENSEN, FOI O PRIMEIRO AUTOR A LEVAR A DISCUSSÃO PARA ESTE LADO. ESTA MUDANÇA DE PERSPECTIVA ME PARECE FUNDAMENTAL PARA A TEORIA DAS FUNÇÕES.

RIEMANN ARGUMENTA QUE EXISTEM TRÊS FUNÇÕES HARMÔNICAS: TÔNICA, DOMINANTE E SUBDOMINANTE. OS ACORDES PRINCIPAIS DESTAS FUNÇÕES SÃO ENCONTRADOS ATRAVÉS DE RELAÇÕES DE 5ª JUSTA ENTRE AS FUNDAMENTAIS: DOMINANTE ESTÁ UMA 5ª JUSTA ACIMA DA TÔNICA E A SUBDOMINANTE UMA 5ª ABAIXO. O ~~uso~~ USO DA 5ª J. SE JUSTIFICA POR CONTA DA IMPORTÂNCIA DESTES INTERVALO NA SÉRIE HARMÔNICA. A PARTIR DAS FUNDAMENTAIS, VAI SE FORMAR AS TRIADES DE CADA FUNÇÃO, BASEADAS TAMBÉM NOS PRIMEIROS INTERVALOS DA SÉRIE HARMÔNICA RESPECTIVA. A PARTIR DESTES TRÊS ACORDES TEMOS AS NOTAS DA ESCALA MAIOR. ESTE É OUTRO DIFERENCIAL DE RIEMANN, A ESCALA É FORMADA PELAS NOTAS DOS ACORDES

(CONT. Nº3)

E NÃO O INVERSO. ISTO É UMA IMPORTANTE INVERSÃO EPISTEMOLÓGICA POR A ESCALA, NA TEORIA FUNCIONAL, TEM BEM MENOS IMPORTÂNCIA DO QUE NA ANÁLISE POR GRAUS, COMO SE VERIFICA JÁ NA ESCOLHA DE COMO NOTAR ACORDES NA ANÁLISE, ENQUANTO A TEORIA DE GRAUS USA NUMERAIS ROMANOS DE ACORDO COM O GRAU, SEM IMPORTAR QUE FUNÇÃO TEM, RIEMANN VAI NOTAR APENAS A FUNÇÃO.

SOBRE A FORMAÇÃO DOS ACORDES MENORES, TEMOS O PONTO MAIS CONTROVERSO DA TEORIA DE RIEMANN. O AUTOR DEFENDE O DUALISMO, A IDÉIA DE QUE EXISTE UM GIBELHAMENTO DA SÉRIE HARMÔNICA EM SENTIDO INVERTIDO, DESSE MODO, A PARTIR POR EXEMPLO DA NOTA MI, FAZENDO O MESMO PROCESSO QUE SE FEZ NA TRIÁDE MAIOR, CHEGA-SE AO ACORDE LA MENOR. SEGUINDO O PROCESSO CEGGA SE A OUTROS DOIS ACORDES MENORES À DISTÂNCIA DE 5ª. NO ENTANTO AQUI ENTRA UM SEGUNDO PRINCÍPIO: A IMPORTÂNCIA DA SENSÍVEL. RIEMANN ARGUMENTA QUE A TÔNICA EXERCE UMA FORÇA ATRATIVA NA SENSÍVEL, POR ISSO É IMPORTANTE QUE A SENSÍVEL ESTEJA PRESENTE NO ACORDE DE DOMINANTE.

A NOMENCLATURA DAS TRÊS FUNÇÕES, TÔNICA, DOMINANTE E SUBDOMINANTE JÁ ERA USADA POR RAMEAU, MAS SEM A ÊNFASE NA FUNCIONALIDADE COMO VEMOS EM RIEMANN. PARA RIEMANN AS FUNÇÕES TEM O SEGUINTE SIGNIFICADO: A TÔNICA É REPOUSO,

A DOMINANTE APROXIMAÇÃO EM DIREÇÃO À TÔNICA É A SUBDOMINANTE  
 AFASTAMENTO EM RELAÇÃO A TÔNICA, PORTANTO, PARA A FUNÇÃO  
 DOMINANTE SE CONFIGURAR É NECESSÁRIO QUE NO ENCADEAMENTO  
 HAJA O MOVIMENTO DE QUINTA DESCENDENTE DA FUNDAMENTAL E  
 A RESOLUÇÃO DA SENSÍVEL NA TÔNICA, NÃO HÁ TANTO O FOCO  
 NO TRÍTONO DO ACORDE DE SÉTIMA DA DOMINANTE COMO VEMOS EM  
 OUTROS AUTORES.

PARA CLASSIFICAR OS ACORDES SOBRE OS OUTROS GRAUS, RIEMANN  
 TRAZ O CONCEITO DE REPRESENTANTES DE FUNÇÕES, COISA QUE  
 EM OUTROS AUTORES É CHAMADA DE ACORDES SUBSTITUTOS. SÃO REPRE-  
 SENTANTES OS ACORDES QUE TEM DUAS NOTAS COMUNS COM AS  
 FUNÇÕES PRINCIPAIS, SE CARRHARMOS UMA TERÇA DESCENDENTE  
 A PARTIR DE UM ACORDE MAIOR TEMOS OS <sup>REPRESENTANTES</sup> ~~PARALELOS~~ PARALELOS,  
 SE FORMOS UMA TERÇA ASCENDENTE, TEMOS OS ~~REPRESENTANTES~~ REPRESENTANTES  
 CONTRA-PARALELOS, OS PARALELOS SÃO REPRESENTANTES MAIS  
 FORTES POIS CONTÊM A FUNDAMENTAL, SE O ACORDE REFE-  
 RÊNCIA FOR MENOR, A DIREÇÃO DAS REZAÇÕES SE INVERTEM,  
 HÁ TAMBÉM RELAÇÕES DE REPRESENTAÇÃO ENTRE ACORDES  
 COM UMA NOTA EM COMUM, ~~POIS~~ PORÉM É UMA RELAÇÃO MAIS  
 FRACA.

M?

AS ALTERAÇÕES EM ACORDES SÃO VISTAS COMO RECURSOS PARA SE INTENSIFICAR AS FUNÇÕES, OU CAUSAR UMA REINTERPRETAÇÃO FUNCIONAL.

A MODULAÇÃO É ENTENDIDA COMO UM PROCESSO DE ~~REIN~~ ~~TERPRETAÇÃO FUNCIONAL~~ RESSIGNIFICAÇÃO FUNCIONAL, PODE SER MOMENTÂNEA OU DURADOURA.

OS EMPRÉTIMOS SÃO EXPLICADOS COM REFERÊNCIA À TONALIDADE OU MODO DE ONDE SE ORIGINAM.

O ACORDE DO VII GRAU É PENSADO COMO UMA DOMINANTE COM FUNDAMENTAL OMITIDA, O QUE RESOLVERIA O PROBLEMA DE NÃO OCORRER O MOVIMENTO DE 5ª DESC. DA FUNDAMENTAL.

PARA RIEMANN AS INVERSÕES NÃO ALTERAM A FUNÇÃO DO ACORDE, A EXCESSÃO É O PRIMEIRO GRAU CADENCIAL NA SEGUNDA

(INVERSÃO), LIDO COMO UMA DOMINANTE COM ORNAMENTO DE TÔNICA.

TODAS ESSAS CLASSIFICAÇÕES SÃO SEMPRE CONTEXTUAIS E TELEOLÓGICAS, OU SEJA O ACORDE SOZINHO NÃO TEM FUNÇÃO, MAS ADQUIRE QUANDO SE OLHA DE ONDE VEM E PARA ONDE

VAI.

A IMPORTÂNCIA DA TEORIA FUNCIONAL PARA A ANÁLISE TONAL É ENORME, POIS, COMO ARGUMENTEI NA EXPOSIÇÃO DOS PRINCÍPIOS, ELA TRAZ DIVERSAS MUDANÇAS DE PERSPEC

TIVA NO ENTENDIMENTO DO DISCURSO TONAL. HÁ UMA LIMITAÇÃO IMPORTANTE PORÉM, QUANDO TENTAMOS LIDAR COM REPERTÓRIOS ONDE TEMOS GRANDE QUANTIDADE DE CROMATISMOS SEM RESOLUÇÕES MINIMAMENTE CLARAS, A CLASSIFICAÇÃO FUNCIONAL PODE SER DE GRANDE DIFICULDADE, POIS COMO A TEORIA É CONTEXTUAL & TELEOLÓGICA, SE NÃO CONSEGUIMOS DEFINIR PARA ONDE A MÚSICA ESTÁ indo HARMONICAMENTE FICA DIFÍCIL DIZER ONDE ESTAMOS.

ESTE PROBLEMA FOI ENCARADO AO LONGO DO SÉC. XX POR MUITOS TEÓRICOS. TEMOS UM CASO INTERESSANTE DO TEÓRICO DAVID LEWIN QUE, PARCIALMENTE INSPIRADO NA TEORIA RIEMANNIANA DESENVOLVEU UMA TEORIA PARA O ESTUDO DE TRANSFORMAÇÕES TRIÁDICAS. A TEORIA SE ENCONTRA NO CONTEXTO DA ANÁLISE PÓS-TONAL, MAS TAMBÉM FORNECE BOAS INTERPRETAÇÕES SOBRE A MÚSICA CROMÁTICA DO FINAL DO SÉC. XIX E INÍCIO DO XX. LEWIN APROVEITA MUITO DAS RELAÇÕES POR TERÇA QUE RIEMANN DESCREVE ENTRE FUNÇÕES PRINCIPAIS & REPRESENTANTES PARA ELABORAR UMA TEORIA QUE DEMONSTRA RELAÇÕES DE PROXIMIDADE E AFASTAMENTO MESMO EM CONTEXTOS NÃO-TONALIS.

7

## QUESTÃO 4 (SÉRIE HARMÔNICA)

A SÉRIE HARMÔNICA É FUNDAMENTO PARA DISCUSSÃO SOBRE HARMONIA HÁ SÉCULOS. É DIFÍCIL ENCONTRAR UM TEXTO TEÓRICO DE HARMONIA, SEJA VOLTADO PARA A MÚSICA DE CONCERTO, SEJA PARA A MÚSICA POPULAR, QUE NÃO PASSE POR ESSA QUESTÃO, NEM QUE SEJA COMO UMA MENÇÃO RÁPIDA. NA RESPOSTA ANTERIOR EXPUS COMO RIEMANN VÊ A QUESTÃO, SCHENKER, A PARTIR DA SÉRIE HARMÔNICA, VAI APRESENTAR O MODO MAIOR COMO NATURAL, POIS SUAS NOTAS SÃO ENCONTRADAS ENTRE OS PRIMEIROS INTERVALOS DA SÉRIE DAS FUNDAMENTAIS DE I, IV E V, E VAI CHAMAR DE ARTIFICIAL O MODO MENOR. SCHENBERG TAMBÉM VAI PASSAR PELA SÉRIE HARMÔNICA COMO UMA DAS FUNDAÇÕES DO MODO MAIOR, E MAIS IMPORTANTE, COMO JUSTIFICATIVA PARA A IMPORTÂNCIA DO INTERVALO DE QUARTA ASCENDENTE NA MÚSICA TONAL (PARA EXPLICAR O MOVIMENTO DE FUNDAMENTAL DE ~~V-1~~<sup>V-1</sup>). ALMIRA CHEDIK TAMBÉM PASSA PELA SÉRIE HARMÔNICA, AINDA QUE MUITO RAPIDAMENTE, E CARLOS ALMADA EM SEUS TEXTOS RECENTES SOBRE HARMONIA FUNCIONAL NA MÚSICA POPULAR TAMBÉM FAZ USO MUITO SIMILAR AO DE SCHENBERG (QUE CLARAMENTE É UMA GRANDE REFERÊNCIA PARA ALMADA).

A IDÉIA GERAL SERIA QUE A ESCALA E OS ACORDES DO MODO MAIOR SE FUNDAMENTAM NA SÉRIE HARMÔNICA, POR SEREM FORMADOS POR INTERVALOS PRESENTES NOS ACORDES NA SÉRIE DAS FUNDAMENTAIS MAIS IMPORTANTES.

HÁ ALGUMAS RESSALVAS NO CASO DE SCHÖENBERG, O AUTOR  
 RECONHECE QUE TALVEZ NÃO HAJA BASE CIENTÍFICA PARA ESSA  
 FUNDAMENTAÇÃO, PORÉM, DIZ QUE ISSO NÃO IMPORTA POIS  
 O QUE IMPORTA É QUE NA PRÁTICA A TEORIA FUNCIONA, OU SEJA  
 HÁ UMA PREFERÊNCIA POR ESTAS NOTAS QUE TEMOS NA ESCALA  
 POR ALGUMA RAZÃO E ISSO SE COMPROVA NO REPERTÓRIO.  
 EVIDENTEMENTE QUE ESSE PONTO DE VISTA TEM QUE SER PENSADO  
 EM CONTEXTO. SCHÖENBERG ESCREVE ENTRE 1911 E 1954 SEUS  
 DOIS TEXTOS DE HARMONIA, PROVAVELMENTE ELE NÃO TEVE ACESSO  
 A CULTURAS NÃO OCIDENTAIS COMO TEMOS HOJE, O QUE PODERIA  
 TALVEZ RELATIVIZAR ESSA ARGUMENTAÇÃO.  
 UMA ESPECULAÇÃO INTERESSANTE QUE ENCONTRAMOS EM FORMA GEMBRIO  
 NÁRIA NO TEXTO DE 1911 É QUE DEPOIS RESULTARÁ NA NOÇÃO DE  
 EMANCIPAÇÃO DA DISSONÂNCIA, SE REFERE A IDEIA DE QUE A MÚ-  
 SICA PROGRESSIVAMENTE ESTARIA SE APROXIMANDO DA REALIDADE DA  
 SÉRIE HARMÔNICA. ISSO TRÁS, EM PRIMEIRO LUGAR, A IDEIA DE QUE  
 O OUVIDO PROGRESSIVAMENTE SE ACOSTUMA COM DISSONÂNCIAS  
 CADA ~~PO~~ VEZ MAIS DISTANTES NA SEQUÊNCIA DA SÉRIE HARMÔ-  
 NICA, (A EMANCIPAÇÃO DA DISSONÂNCIA), E EM SEGUNDO LUGAR, QUE  
 EVENTUALMENTE A PRÁTICA MUSICAL SE AFASTARIA DO TEMPE-  
 RAMENTO QUE USAMOS, POR CONTA DA DIFERENÇA ENTRE OS  
 INTERVALOS QUE O TEMPERAMENTO OREGO E OS INTERVALOS

PRESENTES NA SÉRIE HARMÔNICA.  
 O NOSSO TEMPERAMENTO É FRUTO DE UMA ADAPTAÇÃO FEITA NO  
 SÉC XVIII COM A FINALIDADE DE POSSIBILITAR QUE, ~~SE~~ EM UM  
 MESMO INSTRUMENTO TEMPERADO, SE EXECUTE MÚSICAS EM TONALI-  
 DADES DIVERSAS. ~~EXISTIR~~ PARA ISSO, USAMOS UMA DIVISÃO DA OITAVA  
 VA EM 12 PARTES IGUAIS. ANTES NOUVERAM MUITAS OUTRAS AFINA-  
 ÇÕES NA PRÁTICA OCIDENTAL, E AINDA HOJE EXISTEM OUTRAS CULTU-  
 RAS, ~~E~~ OU PRÁTICAS EXPERIMENTAIS OU DE VANGUARDA, QUE USAM  
 OUTRAS AFINAÇÕES (E.G. LA MONTE YOUNG) OU DIVISÕES DA OITAVA EM  
 MAIS PARTES (E.G. WISCHNEGRADSKY). HÁ DUAS AFINAÇÕES, QUE ÀS VEZES,  
 SÃO CONFUNDIDAS, QUE TENTAM EMULCAR OS INTERVALOS DA SÉRIE HARMÔ-  
 NICA, A CHAMADA PITAGÓRICA, QUE USA A 5ª JUSTA ~~DA~~ DA SÉRIE HARM.  
 PARA AFINAR TODAS AS NOTAS, DEPOIS AFINANDO POR OITAVA ~~O~~ O RESTANTE,  
 A A CHAMADA AFINAÇÃO JUSTA, QUE AFINA TODOS OS ~~HA~~ INTERVALOS  
 DA OITAVA EM RELAÇÃO A UMA NOTA REFERÊNCIA A PARTIR DA SÉRIE  
 HARMÔNICA DESSA NOTA. O PROBLEMA DE AMBAS É QUE ALGUMAS  
 TONALIDADES FICAM IMPRATICÁVEIS.  
 VOLTANDO A SCHOENBERG, O AUTOR USA A SÉRIE HARMÔNICA PARA  
 DEFINIR CONSONÂNCIAS E DISSONÂNCIAS: AS PRIMEIRAS SERIAM OS  
 INTERVALOS MAIS PRÓXIMOS DA FUNDAMENTAL NA ORDEM DA SÉRIE, E  
 AS SEGUNDAS OS MAIS DISTANTES. DESSE MODO O AUTOR DESFAZ  
 A SEPARAÇÃO RÍGIDA ENTRE CONSONÂNCIAS E DISSONÂNCIAS E,  
 COMO JÁ MENCIONEI, O AUTOR JUSTIFICA A PROGRESSIVA INCLU-

SÃO DE ~~MAIS~~ DISSONÂNCIAS MAIS DISTANTES, OU <sup>TAMBÉM</sup> DE MODULAÇÕES  
 A TONS MAIS DISTANTES, AO LONGO DA HISTÓRIA DA MÚSICA.  
 SCHÖENBERG TEM UMA VISÃO EVOLUTIVA DA HISTÓRIA DA MÚSICA  
 E COM ESTE ARGUMENTO, ENCONTRA UMA JUSTIFICATIVA  
 SUPOSTAMENTE NATURAL PARA ESTA EVOLUÇÃO.

NAS ÚLTIMAS DÉCADAS TIVEMOS PESQUISAS COM UM VIÉS  
 MAIS CIENTÍFICO QUE DEMONSTRAM MAIS OBJETIVAMENTE COMO  
 ESSA RELAÇÃO SE DÁ. TANTO ROEDERER QUANTO WILLIAM SETHARIS  
 (ESTE ÚLTIMO EM ESPECIAL) TAMBÉM DISCUSSÕES CIENTÍFICAS SOBRE  
 O TEMA, EVIDENTEMENTE QUE, EM ÚLTIMA GRAU, A ESCOLHA  
 DE ACORDES, ~~DE~~ ESCALAS E A CONSTRUÇÃO DE SINTAXES MUSICAIS  
 SÃO OPERADAS ~~CULTURAL~~ E LEGITIMADAS CULTURALMENTE PELOS  
 INDIVÍDUOS QUE PARTICIPAM DE UMA ~~PRÁTICA~~ DETERMINADA PRÁTICA,  
 PORÉM, É INTERESSANTE SABER QUE, SEGUNDO SETHARIS, E TAMBÉM  
 ROEDERER, É VERIFICÁVEL QUE HÁ INFLUÊNCIA DOS BATIMEN-  
 TOS DOS HARMÔNICOS ~~EM~~ DE DUAS NOTAS TOCADAS JUNTAS NA PER-  
 CEPÇÃO DE CONSONÂNCIA E DISSONÂNCIA. SENDO ASSIM, QUANTO  
 MAIS DUAS NOTAS TIVEREM HARMÔNICOS PRÓXIMOS UNS DOS OUTROS,  
 MAS NÃO PRÓXIMOS O SUFICIENTE ~~PARA~~ PARA SE FUNDIREM NA  
 AUDIÇÃO, MAIS DISSONANTE TENDÊ A SER A PERCEPÇÃO DO  
 INTERVALO.

OUTRO PONTO MUITO INTERESSANTE DE SETHARIS É



COMO NOSSA TEORIA MUSICAL É INFLUENCIADA PELO FATO DE WARMOS INSTRUMENTOS MAJORITARIAMENTE DE CORDAS E SÓPROS, QUE TEM A SÉRIE HARMÔNICA (AO INVÉS DE INSTRUMENTOS PERCUSSIVOS, QUE TEM PRESENÇA DE INARMÔNICOS NA SUA SÉRIE) E COMO O AUTOR COMPARA ISSO COM OUTROS CULTURAS COMO AS DO GAMELÃO PARA MOSTRAR QUE EM UM GAMELÃO AS CONSONÂNCIAS ESTÃO EM OUTROS INTERVALOS E OUTRAS ~~TER~~ AFINAÇÕES.

1ª QUESTÃO:

OS PERÍODOS BARROCO, CLÁSSICO E ROMÂNTICO, DO PONTO DE VISTA HARMÔNICO SÃO MARCADOS PELO ABSOLUTO DOMÍNIO DO TONALISMO, AINDA QUE COM EVENTUAIS USOS DE "SABORES MODAIS" PARA SE CHEGAR A ALGUM EFEITO DESEJADO. DESSE MODO AS FORMAS, TANTO HOMOFÔNICAS QUANTO POLIFÔNICAS, NESTE PERÍODO, SERÃO MARCADAS POR UMA GRANDE VALORIZAÇÃO DA HARMONIA NAS SEGMENTAÇÕES E INTERPRETAÇÕES DE TRECHOS DE PEÇAS. POR EXEMPLO, QUANDO SE BUSCA CONTRASTES ENTRE SEÇÕES, POR MAIS QUE SE VALORIZA TAMBÉM O RITMO, A TEXTURA, CARÁTER, CONTEÚDO TEMÁTICO, É NECESSÁRIO QUE SE TENHA CONTRASTE DE TONALIDADE PARA QUE SE CONSIDERE QUE ALI TEMOS UMA OUTRA UNIDADE. UM EXEMPLO CLARO DISSO OCORRE NO

SEGUNDO TEMO DO ALLEGRO DE SONATA, QUE FREQUENTEMENTE NÃO É UM TEMA, MAS SIM UM GRUPO TEMÁTICO, POR VEZES CONTENDO TEMAS MUITO DIFERENTES ~~DE~~ UNS DOS OUTROS E QUE ~~ESTÃO~~ SÃO CONSIDERADOS UMA UNIDADE PELO SIMPLES FATO ESTAREM TODOS NA ~~MESMA~~ MESMA REGIÃO TONAL (NORMALMENTE A DOMINANTE OU O RELATIVO).

SEGUNDO HIPÓTESE DE LEON STEIN EM "STRUCTURE AND STYLE" ESTA GRANDE VALORIZAÇÃO ~~DE~~ DO TONALISMO EXPLICA PORQUE, A PARTIR DA CONSOLIDAÇÃO DESSE SISTEMA HARMÔNICO SINGAMOS TAMBÉM UMA PROFUSÃO DE UTILIZAÇÕES DA FORMA TERNÁRIA, A PONTO DE TERMOIS GRANDES FORMAS QUE NÃO DEIXAM DE SER ELABORAÇÕES DO PRINCÍPIO DA FORMA TERNÁRIA, COMO A CANÇÃO COM TRIO E O PRÓPRIO ALLEGRO DE SONATA. ESTA IDENTIDADE ENTRE TONALISMO E FORMA TERNÁRIA SE DÁ JUSTAMENTE PELA IDÉIA DE QUE O MOVIMENTO I-V-I REPRESENTA A ESSÊNCIA DO SISTEMA TONAL. E O ESQUEMA HARMÔNICO DA FORMA TERNÁRIA É EXATA MENTE ESTE (HÁ EXCEÇÕES, CLARO, PODENDO-SE OPTAR PELO RELATIVO NA SEÇÃO B DA FORMA TERNÁRIA, MAS AINDA ASSIM A IDEIA DE RETORNO À TÔNICA CONTINUA ALI).

SENDO ASSIM, NÃO SEI SE CONCORDO QUE AS FORMAS INFLUENCIAM A PERCEPÇÃO HARMÔNICA, TALVEZ A PERCEPÇÃO HARMÔNICA NESSE CASO É QUE TENHA INFLUENCIADO AS FORMAS. OU, MAIS PROVÁVEL, ~~DE~~ SUPONHO QUE HAJA UM JOGO DUPLO DE MÚTUO REFORÇO,

POIS UMA VEZ QUE AS FORMAS SE DEFINEM POR PRINCÍPIOS HARMÔNICOS, ESSA LÓGICA VAI SENDO REFORÇADA CULTURALMENTE NOS OUVINTES E O JOGO 1-V-1 PASSA A SER CADA VEZ MAIS FUNDAMENTAL PARA UMA PERCEPÇÃO ESTRUTURADA DAS PEÇAS.

POR FIM, HÁ DIFERENÇAS GRANDES NA ESTRUTURAÇÃO DE PEÇAS HOMOFÔNICAS E POLIFÔNICAS, POR MAIS QUE EU ACREDITO QUE O TONALISMO TENDE A APROXIMÁ-LAS NO QUE DIZ RESPEITO AOS RECURSOS PARA SEGMENTAÇÃO. E NESAS DIFERENÇAS PENSO QUE FICA CLARO QUE AS HOMOFÔNICAS SÃO MAIS PROPÍCIAS AO DISCURSO TONAL.

AS FORMAS ~~FORMAS~~ <sup>HOMOFÔNICAS</sup> SE ESTRUTURAM A PARTIR DE FRASES, QUE FORMAM PERÍODOS COM FRASES ANTECEDENTES E CONSEQUENTES. A DISTINÇÃO ENTÃO ~~ESTÁ~~ ESTES DOIS TIPOS ~~É~~ É FUNDAMENTADA PELA HARMONIA, EM ESPECIAL, PARA ONDE A HARMONIA CAMINHA. OUTROS CRITÉRIOS VÃO DEFINIR SE AS FRASES DE UM PERÍODO SÃO PARALELAS OU CONTRASTANTES COMO MATERIAL DAS FIGURAS, LINHA MELÓDICA ETC. A CADÊNCIA SEGMENTA AS FRASES.

AS FORMAS POLIFÔNICAS TENDEM A SER MAIS LIVRES E MUITO SECCIONAIS. A FUGA TEM UMA ESTRUTURAÇÃO MAIS RÍGIDA APENAS NA EXPOSIÇÃO, O DESENVOLVIMENTO É UMA SUCESSÃO DE SEÇÕES QUE PODEM SER REEXPOSIÇÕES DO TEMA EM OUTROS TONI

M

OU EPISÓDIOS BASEADOS EM MATERIAL EXTRAÍDO DO SUJEITO OU CONTRASUJEITO. A PASSACAGLIA OU A CHALONNA TÊM UMA ESTRUTURAÇÃO MAIS RÍGIDAS POR CONTA DO FORMATO VARIADO PORÉM INTERNAMENTE O QUE SE FAZ É TOTALMENTE LIVRE.

AS SEÇÕES NAS FORMAS POLIFÔNICAS TONAIS SÃO TAMBÉM DEMARCADAS POR CADÊNCIAS, COM A DIFERENÇA DE QUE A CADÊNCIA COSTUMA SER APENAS HARMÔNICA, NÃO SENDO REFORÇADA PELO RITMO E MOVIMENTOS MELÓDICOS COMO NAS FORMAS HOMOFÔNICAS.

ACREDITO QUE A VALORIZAÇÃO DO TONALISMO, EM ESPECIAL NOS PERÍODOS CLÁSSICO E ROMÂNTICO, LEVARAM HÁ UMA MAIOR ESTRUTURAÇÃO DAS FORMAS, TALVEZ POR ISSO HOUVE PREDOMÍNIO DE FORMAS HOMOFÔNICAS, DINDA QUE MUITO DOS PROCEDIMENTOS POLIFÔNICOS TENHAM SIDO INCORPORADOS EM PEÇAS DE GRANDES FORMAS HOMOFÔNICAS NESTE PERÍODO.

## QUESTÃO 2:

A IMPORTÂNCIA ESTÁ NO APRENDIZADO DA ESTRUTURAÇÃO DO MATERIAL MUSICAL, EM ESPECIAL PARA FORMAS MAIS LONGAS. A MÚSICA É UMA PRÁTICA CULTURAL, PORTANTO EXISTEM HÁBITOS ASSOCIADOS A ESTA PRÁTICA E QUE SÃO IMPORTANTES DE SEREM CONHECIDOS EM PROFUNDIDADE.

PENSO QUE A MELHOR FORMA DE DESENVOLVER ESSE CONHECIMENTO PASSA POR ANALISAR OBRAS DO REPERTÓRIO QUE TENHAM ALGUMA RELEVÂNCIA PEDAGÓGICA, QUE DEMONSTREM ALGUM PRINCÍPIO OU CONCEITO, E ALÉM DE PRATICAR O USO DESTAS FORMAS JUSTAMENTE PARA ENTENDER, DO PONTO DE VISTA DO ~~COMPOSITOR~~ COMPOSITOR, PARA QUE SERVE O USO DE FORMAS.

A QUESTÃO: "O QUE TAL FORMA PROPORCIONA AO ~~COMPOSITOR~~ COMPOSITOR?" É UMA QUESTÃO QUE PODE SER MUITO PROVEITOSA PARA O ALUNO, E EVIDENTEMENTE QUE FAZER USO DA FORMA EM SUA PRÁTICA É UMA ~~FORMA~~ MANEIRA ÚNICA DE SE OLHAR PARA A QUESTÃO.

OUTRO ASPECTO É QUE PRATICAR NESTAS FORMAS, EM ESPECIAL NO TONALISMO, POSSIBILITA UM ENTENDIMENTO MUITO MAIS CONCRETO DAS RELAÇÕES TONAIS OU MESMO DO QUE O TONALISMO GARANTE OU NÃO AO COMPOSITOR.

EVIDENTEMENTE QUE É IMPORTANTE QUE O ALUNO NÃO ENCONTRE A FORMA COMO UMA PRENSÃO OU COMO RECEITA DE BOLO.

~~ALUNO~~ É FUNDAMENTAL DISCUTIR OS LIMITES DA FORMA

OU DO TONALISMO. ~~TAMBÉM~~ É IMPORTANTE ENTENDER O QUE LEVOU COMPOSITORES A ABRIR MÃO DESTES RECURSOS QUE DOMINARAM A PRÁTICA OCIDENTAL POR TRÊS SÉCULOS, ~~QUANTO~~ ASSIM COMO TAMBÉM É IMPORTANTE ENTENDER QUE NÃO É SEGUIR AS "REGRAS" QUE VAI GARANTIR ALGUM SUCESSO COMPOSICIONAL.