



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

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

CÓDIGO: 410

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.

cão da qualidade maior; 3) versão espelhada (inversão simétrica) da tríade maior considerando a teoria da ressonância inferior (duas) de teóricos como Hugo Riemann e Vincent d'Indy. Segundo essa teoria, que também toma como ponto de partida a série harmônica natural, a uma série sub-harmônica que é o espelho da série harmônica. Assim, a tríade menor é a combinação dos ^{sub}parciais 4, 5 e 6. Vale salientar que há coincidência entre a admissão de alguns intervalos harmônicos no decorrer da História Ocidental com a ordem

1
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.

Resposta: Os princípios básicos da harmonia podem ser explicados pela Acústica. O sistema tonal, então, pode ser corroborado por fenômenos naturais, e as relações tonais se resumem dentro de cada nota, com portências para ser uma fundamental de acorde ou trílica (ALMADA, 2012).

Os sons naturais normativamente são combinações de frequências componentes, chamadas de parciais, que podem ser de dois tipos: harmônicas, quando forem múltiplos inteiros positivos da frequência mais grave, intitulada frequência fundamental das parciais harmônicas; e inarmônicas, que têm relações com sua fundamental por outros números racionais ou irracionais. A série harmônica é o conjunto das parciais harmônicas de um som complexo. O primeiro harmônico é calculado pelo valor da fundamental vezes (multiplicado) por um, o segundo parcial é resultado de fund. $\times 2$ (fundamental vezes dois), e assim por diante (FINEBERG, 1999).

Sobre o princípio da harmonia para a origem dos acordes e sua formação, a tríade mais pode ser fundamentada na série harmônica, sendo encontrada nas parciais adjacentes quatro, cinco e seis. Por causa de ser encontrado de maneira natural, essa estrutura de acorde é considerado como o "acorde da Natureza". A construção de outras estruturas acordais também podem ter como ponto de partida a série harmônica. É o caso do acorde de sétima dominante (parciais 4, 5, 6 e 7), e os acordes com tensões 9, 11 e 13, a partir do acréscimo dos parciais 9, 11 e 13 respectivamente. Com relação à origem da tríade menor, há três possibilidades hipotéticas: 1) combinação de parciais não-adjacentes 10, 12 e 15 (Schenker, 1986); 2) expansão/adaptação da qualidade maior; 3) versão espelhada (inversão simétrica) da tríade maior considerando a teoria da ressonância inferior (duo-lismo) de teóricos como Hugo Riemann e Vincent d'Indy. Segundo essa teoria, que também toma como ponto de partida a série harmônica natural, a uma série sub-harmônica que é o espelho da série harmônica. Assim, a tríade menor é a combinação dos ^{sub}parciais 4, 5 e 6. Vale salientar que há coincidência entre a admissão de alguns intervalos harmônicos no decorrer da História Ocidental com a ordem

14

de aparições na série harmônica natural (Chailley, 1954). A 8ª justa 12
foi admitida na era primitiva; a 5ª justa, na Grécia Antiga; a 3ª, na
Idade Média; a 7ª da dominante, no Renascimento; a 9ª, do século 17
a Beethoven; a 11ª, de Wagner até Debussy; e a 13ª, de Ravel a Mes-
siah.

A escala maior também tem origem na série harmônica, ao se com-
binar os dois primeiros parciais das séries da tônica, subdominante e
dominante, sendo a primeira e a última dessas funções harmônicas
também com origem na série (tônica corresponde ao primeiro parcial,
e a dominante, ao parcial seguinte à oitava do primeiro, ou seja, ao par-
cial 3. No que diz respeito à função subdominante, há duas explicações
para sua origem: a partir da série sub-harmônica, ou pela observação
de Arnold Schoenberg de que se Sol depende de Dó, Dó é dependente
de Fá.

Por fim, as notas da série harmônica foram ajustadas para a
criação do sistema temperado.

Questões: Apresente os princípios da Teoria Riemanniana das Funções Har-
mônicas e discuta sua relevância para a análise de progres-
sões harmônicas em repertórios tonais e pós-tonais.

Resposta: Funcionalidade é o comportamento dos acordes em relação à
tônica. A semelhança com a "Stufentheorie" de Jacob Weber (1821)
é que ambos descrevem os acordes de acordo com suas posições na es-
cala diatônica, tendo a tônica como ponto de partida e centro focal.
Já as diferenças são que a Teoria das Funções Harmônicas se pre-
ocupa mais com a identidade dos acordes do que com a progres-
são harmônica. Essa Teoria também vai além da descrição dos acor-
des e apresenta relações funcionais em torno da tônica, em orga-
nizações hierárquicas.

Nessa teoria, há o princípio de dualismo harmônico, que explica a
origem da tríade menor e sua correspondência com a tríade maior. A
tríade menor é a inversão simétrica do modo maior, inversão observada
na série sub-harmônica. A partir da fundamental do acorde menor, sua
"primeira", empilham-se para baixo as notas de sobreposição. O dualismo
também explica a origem das funções harmônicas, os pilares do sistema
tonal, que são os acordes ^{primários} construídos sobre as notas tônica, dominante,

3

(uma 5ª justa acima), e subdominante (uma quinta justa abaixo da tônica com origem na série sub-harmônica). Os acordes restantes da escala diatônica são considerados secundários, derivados ou associados aos primários. Essa associação é feita pelo conceito da consonância aparente. Tomando, como exemplo, o acorde de subdominante Fá, e adicionando uma sexta, essa nota é dissonante, mas se transformada em uma consonância (aparente) quanto a quinta do acorde é retirada, ou, em outras palavras, substituída a quinta.

A Teoria das Funções Harmônicas também apresenta três tipos de transformações harmônicas entre acordes: 1) "variant" (V) ou paralela (P) de Richard Cohn: mantém-se a fundamental e muda-se o uso; 2) "parallel" (p) ou relativa (R) de Cohn: a sexta substitui a quinta do acorde, ou, em perspectivas neo-riemannianas, muda-se a fundamental de um acorde para outra com relação de terça menor; 3) Leittonwechsel (L), no qual a fundamental é trocada pela sensível, ou em termos neo-riemannianos, as fundamentais dos acordes se relacionam por uma terça maior. Nos dois últimos tipos de transformações de triados, o uso é trocado. Cada função tonal tem sua correspondência à uma forma paralela ou Leittonwechsel, que é traduzida por anti-relativa ou contra-acorde, termo de de la Motte (1989). A anti-relativa da dominante deve ser um acorde menor, logo o sétimo grau escalar inicia um acorde de qualidade menor, ou pode ser considerado como uma dominante sem fundamental. Os acordes podem sofrer alterações cromáticas e incluir notas adicionadas. Acordes secundários também são considerados, tal como acordes de mediações.

Na análise a observância das funções dos acordes em obras que seguem o tonalismo pode revelar o pensamento construtivista do compositor e talvez sua preferência e estilo. É o caso da Sinfonia "Waldstein", de Beethoven. O primeiro período ^{do movimento} dessa obra contém quatro cadências. Para prosseguir para a primeira a tônica (Fá maior) é repetida e reinterpretada com "Subdominantparallel" de Lá menor, que segue para a dominante secundária ^{da dominante} e finaliza com a dominante. Para alcançar a segunda cadência, essa dominante é reinterpretada com subdominante de Mi menor e sua terça é abaixada cromaticamente. O que se segue é a dominante secundária da dominante dessa nova tonalidade, ^{e a dominante} finalizando a cadência. Por sua vez, essa última dominante recebe alterações cromáticas na terça e quinta e é reinterpretada como domi-

nante secundária da dominante de Fá maior. Após mais alterações cromáticas, esse acorde segue para a dominante e finaliza a cadência na nova tonalidade. Segundo Riemann, essas progressões cadenciais remetem ao primeiro movimento da mesma obra, no qual inicia com a tônica (Dó maior), segue para a dominante secundária da dominante e finaliza a cadência inicial com a dominante. Esse processo é repetido um tom abaixo. Esse mesmo trecho, segundo Riemann, pode ser analisado como nas tonalidades de Sol e Fá, respectivamente para cada progressão. O mesmo vale para o início do segundo movimento, que pode ser analisado nas tonalidades Mi maior, Si maior e Fá maior na ordem de cada progressão cadencial.

Em músicas do século 18 no qual há suspensões do tonalismo em determinadas momentos, bem como em obras altamente cromáticas do século anterior (Bach e Mozart, por exemplo), as transformações harmônicas de Riemann, adaptadas e ampliadas por autores como Cohn e Kopp (2006), ~~podem~~ podem revelar uma lógica na utilização dos acordes em sequências, inícios e fins de frases, e de tonalidades. Essas transformações foram o objeto central de estudo da Teoria Neo-riemanniana, cujos conceitos principais são: equivalência enarmônica, maximização de notas comuns entre acordes, princípio da parsimônia (condução dos vozes pelo caminho mais curto possível, representação gráfica das trajetórias dos acordes em uma tonnetz, dualismo e transformações de um acorde em outro através de uma operação, a princípio mantendo-se uma nota em comum. Essas transformações podem ser destacadas do contexto tonal e serem consideradas em obras com "suspensão definitiva" do tonalismo ou em outros sistemas de organização das alturas, como músicas neo-tonais, pandiatônicas (de Stravinsky, por exemplo) e atonais (de Schoenberg, Webern e Berg, por exemplo). Principalmente nesse tipo de música pós-tonal que é relevante e necessário abordagens diferentes e diversas para a busca por coerência estrutural harmônica, e as transformações harmônicas apresentadas inicialmente por Riemann podem ser de grande valia para essa tarefa, considerando-se principalmente as suas adaptações e novas operações. Kopp (2006)

apresenta as transformações exantivas cromáticas entre tríads per-
feitas. As operações são: identidade (repetição), relativa (r), antirrelativa (R),
paralela, slide (mantém-se a terça do acorde e altera-se a fundamental e
quinta), dominante (D⁺) com ascensão de 4ª justa entre fundamentais), domi-
nante (D⁻), inversão intervalar de D⁺ (4ª justa descendente entre fundamentais),
five (F⁺), com ascensão de 4ªj mas com mudança de modo, five (F⁻),
com 4ªj descendente entre fundamentais, também com mudança de modo,
mediante cromática superior (M⁺), com distância de 3ª maior descen-
dente entre fundamentais, mediante cromática superior (M⁻), com ascensão
de 3ª maior entre fundamentais, mediante cromática inferior (m⁺), com
distância de 3ª menor descendente entre fundamentais, e mediante
cromática inferior (m⁻), com distância de 3ª menor ascendente.
Operações compostas geram acordes disjuntos, como uma mediante cromá-
tica dupla. Cadeias de operações alternadas são também aplicadas na
análise, como a P+L de Cohn, que fez surgir um gráfico hexatônico,
que contém quatro ciclos, cada um com seis acordes, um ciclo ~~para~~ contem-
do a nota Dó (ciclo Norte), outro contendo Ré bemol (ciclo leste), outro
com o acorde de Ré (sul) e outro com Mi bemol (oeste). Este ciclo
podem ser usados para explicar sequências e seus caminhos mudan-
ça de tonalidade também. Para cada ciclo, há subciclos de três acor-
des em relações de mediante cromática, de subciclos de dois acordes, com
relações de mediante cromática dupla, chamados polos hexatônicos.
Outras operações foram adicionadas ao conjunto de transforma-
ções harmônicas por vários autores, incluindo operações fuzzy (de acor-
des de maior ou menor para diminuto), por exemplo, acordes com distâncias
de 2ª maior e tritono (Kuhn^{et al}, 2017) entre fundamentais, e incluín-
do também operações para tétrades e tríads aumentadas. Essas
e as outras operações têm sido aplicadas nas análises de música
modal de tradições populares ~~por~~ por autores como Max Kuhn e
Carlos Almeida, que têm contribuído para a expansão da teo-
ria neorriemanniana.

Questão: Discuta a importância do estudo das formas homofônicas e
polifônicas no contexto da aquisição da técnica composi-
cional no curso superior.

Resposta:

Os princípios de organização de formas musicais homofônicas e polifônicas são alguns dos vários recursos que o compositor pode utilizar no planejamento de suas obras musicais, inclusive estilísticas para seu próprio idioma ou para contextos de concursos, comissões e trilhas sonoras de filmes e jogos.

Diversos princípios de organização formal são apresentados na tese de Caplin (1998). Inicialmente, ele apresenta as funções formais de Caplin (1998). Inicialmente, ele apresenta o princípio da segmentação, no qual uma obra musical pode ser entendida como um arranjo hierárquico de intervalos de tempo discretos e significantes perceptualmente, chamados estruturas de agrupamento. As funções formais são descrições dos papéis desses grupos na organização formal da obra musical, o que inclui as funções mais generalizadas, que servem a diversos contextos, de apresentação de materiais musicais (temas ou outras sonoridades), desenvolvimento desses materiais no decorrer da obra (transformações e combinações das sonoridades) e retornos ou recapitulação das ideias iniciais nas formas ou contextos similares às da apresentação. Essas movimentações formais são também citadas por outros autores, como Wallace Berry (1986) e Benjamin (1986), e conferem coerência e unidade formais. O plano de composição musical, munido dessas e outras funções formais, como continuação, cadencial e funções de moldura (introdução e coda), poderá organizar seu discurso musical se assim o desejar. Aquelas funções principais ocorrem na maioria das obras tanto homofônicas como polifônicas.

Outro princípio importantíssimo atrelado às funções de apresentação, desenvolvimento e recapitulação é o de rotação ou retroalimentação. O conceito de rotação vem da "Sonata Theory" de Hepokoski e Darcy (2006). Essa teoria traz de forma exaustiva as possibilidades formais da forma sonata no Classicismo, e faz parte da obra "Formenlehre". Segundo essa teoria, o compositor tem ao seu dispor diversas opções de escolha da forma em questão, o que inclui normativas e opções deformativas, focos do trabalho dos autores. Isso por si só pode ser aplicado ao contexto do ensino de formas musicais a compositores. De acordo com esses autores, as funções de desenvolvimento e recapitulação podem ser melhor compreendidas se referidas aos ma-

tertais e maneiras de sua aplicação da função de apresentação. Logo, as funções são respectivamente denominadas rotações 1, 2 e 3. O princípio de retroalimentação se refere ao aproveitamento de material já composto para fins de continuidade, ~~repetição~~ e economia de materiais, além da geração de coesão estrutural. Isso pode ser bastante útil também quando o compositor fica "travado" durante o processo composicional. Às vezes, as ideias podem não surgir, e o processo de retroalimentação pode ser uma de várias soluções para a "tela de quadro" incompleta.

Caplin também apresenta outro princípio para a elaboração das funções formais que podem ser úteis para o pensamento compositivo, o princípio dos processos formais, o que inclui a repetição e expansão de estruturas de agrupamento. Repetição e contraste são considerados como fundamentais na organização do pensamento criativo, a primeira gerando coerência e, quando imediata e frequente, criando expectativa de mudança, seja com outra sonoridade contrastante ou ausência de som. O contraste também é importante para fins de comparação entre unidades formais. Outros processos formais incluem fragmentação (redução na extensão de unidades), aceleração harmônica (redução da permanência de tipo de sonoridades simultâneas) e liquidações (eliminação gradual de características de uma unidade já ouvida no qual apenas estruturas convencionais, como escala e arpejos e ritmo/durações uniformes, são mantidos. Esses processos também enriquecem as possibilidades de manipulação dos materiais sonoros disponíveis para o estudante de composição/compositor.

Por fim, Caplin apresenta tipos formais, com ênfase nas suas organizações durante o Classicismo. O compositor pode usar um ou vários desses tipos para organizar sua obra musical em contexto inclusive contemporâneos, incluindo novas formações, tal como fez Stravinsky no seu Concerto para Três Planos no qual o tema de suas variações é apresentado apenas no final da obra, e em forma de fuga. Os tipos formais podem inspirar o compositor na

sua tarefa criativa. Já a organização de formas polifônicas, apresentada por autores como Berry, Benjamin e Gadalge pode motivar o pensamento linear da simultaneidade sonora. A organização e tipos de estruturas polifônicas livres e imitativas podem fazer com que o compositor, com base nessa informação, valorize e busque a independência de linhas melódicas sobrepostas.

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

Resposta: As formas estrito utilizam da repetição de sonoridades para criar unidade às composições. Elas foram bastante usadas no Barroco, com representações adaptadas dos períodos subsequentes, principalmente quando o tonalismo foi deixando de ser utilizado. A passacaglia é o tipo mais importante da formas estrito e consiste em um tema melódico apresentado no início de forma não acompanhada, tal como se for da fuga. Reiterações desse tema ocorrem em toda obra, com se for da fuga. Reiterações desse tema ocorrem em toda obra, iniciando normalmente no baixo e passando para outras vozes para fins de contraste. A partir da segunda aparição do tema, material musical se sobrepõe a ela em outras vozes, gerando interesse pelos diferentes maneiras que se apresentam a cada reiteração do tema. Para aliviar a simetria de segmentações, recursos harmônicos são utilizados, com adiantamento de resoluções cadências, acordes substitutos para o acorde final de cada segmento e modulações para outras regiões tonais. A chaconne, outro tipo de forma estrito, se assemelha à estrutura da passacaglia, exceto que o ostinato é harmônico e não melódico, ou seja, uma progressão harmônica é reiterada, com leves modificações.

As invenções e fugas, apesar de serem procedimentos composicionais, contêm os princípios de apresentação de ~~materiais~~ materiais, desenvolvimento e retorno. O desenvolvimento nessas formas consiste em episódios/divertimentos com imitações e sequências incluindo fragmentos dos temas da apresentação, chamada exposição, e novas entradas dos temas, chamadas reexposições na fuga e entradas mediadas na invenção, em tonalidades virtuais. Um retorno à tonalidade inicial é esperado no final dessas formas e as demarcações das subseções ocorrem normalmente por meio de cadências.

No Classicismo, as ideias principais também são apresentadas no começo, e reapresentadas no decorrer das obras musicais havendo interpolações contrastantes, principalmente no quesito harmônico, mas reforçada por apresentação de novos materiais e texturas. Progressões harmônicas de prolongação são utilizadas na apresentação, incluindo acordes de bordadura e passagem com ênfase na tônica da tonalidade (inclusive uma tonalidade subordnada), progressões sequenciais são as mais utilizadas no desenvolvimento das ideias musicais, e progressões cadenciais são usadas para encerrar unidades e reforçar as tonalidades. As ~~progressões~~^{cadências} principais para isso são a cadência autêntica perfeita, a meia cadência e a cadência autêntica imperfeita, sendo essa última a menos utilizada para aquelas finalidades.

No Romantismo, as formas clássicas e barrocas incluíram ampliações na paleta tonal por meio de uso constante de acordes alterados, de empréstimo modal, dentre outros. A ampliação também foi feita na organização formal, incluindo extremos de contrastes entre unidades formais, como entre os temas principal e subordinado da forma sonata, e ampliações do nível de escala de observação, como na utilização da forma sonata para todos os movimentos da Sonata em Si menor de Liszt, no qual a apresentação consiste no 1º movimento, o desenvolvimento consiste no segundo movimento, e a recapitulação, no último movimento. A ciclicidade das estruturas de agrupamento formais também foi levada às extremos por meio de formas cíclicas em larga escala. Por fim, tonalidades afastadas e extensões/sequências não-funcionais também foram aplicadas com grande atenção pelos compositores românticos, chegando ao limite no Romantismo Tardio.