



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

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

CÓDIGO: 462

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.

PROPORÇÃO ARITMÉTICA DA SÉRIE HARMÔNICA SUPERIOR,
HAVIA UMA "SÉRIE HARMÔNICA INFERIOR" CUJA A PROPOR-
ÇÃO HARMÔNICA GERAVA UM ESPELHAMENTO DA SÉRIE
HARMÔNICA SUPERIOR E VALIDAVA O ACORDE MENOR.

DESTA MODO, ELE ADOTOU O CONCEITO DE KLANG
(SONRIDADE INTEGRAL) COLOCANDO O ACORDE MENOR

- APRESENTE OS PRINCÍPIOS DA TEORIA RIEMANNIANA DAS FUNÇÕES HARMÔNICAS E DISCORRA SUA RELEVÂNCIA PARA A ANÁLISE DE PROGRESSÕES HARMÔNICAS EM REPERTÓRIOS TONALIS E PÓS-TONALIS

A PROPOSTA DESENVOLVIDA POR HUGO RIEMANN (1849-1919) FOI O MARCO MAIS SIGNIFICATIVO PARA A MUSICOLOGIA GERMÂNICA NO SÉCULO XIX. DE FATO, A CLASSIFICAÇÃO TAXONÔMICA DOS ACORDES CONFORME A "STUFENTHEORIE" (TEORIA DOS GRÁUS) DE SIMON SECHTEL MOSTRAVA-SE INSUFICIENTE PARA A ANÁLISE DA OBRA DE COMPOSITORES COMO R. WAGNER E F. LISZT.

1. DUALISMO HARMÔNICO E UNIDADE DE KLANG

A ~~ORIGEM~~ ORIGEM CONCEITUAL DA TEORIA DE RIEMANN FOI BASEADA NO DUALISMO HARMÔNICO E INSPIRADA EM MORITZ HAUPTMANN. RIEMANN PROPUNHA (AINDA QUE SOB CONTRO-VÉRSIAS ACÚSTICAS FOMENTADAS POR CARL STUMPF) QUE ASSIM COMO O ACORDE MAIOR TEM A SUA ORIGEM NA PROPORÇÃO ARITMÉTICA DA SÉRIE HARMÔNICA SUPERIOR, HAVIA UMA "SÉRIE HARMÔNICA INFERIOR" CUJA A PROPORÇÃO HARMÔNICA GERAVA UM ESTRAHAMENTO DA SÉRIE HARMÔNICA SUPERIOR E VALIDAVA O ACORDE MENOR.

DESTA MODO, ELE ADOTOU O CONCEITO DE KLANG (SONRIDADE INTEGRAL) COLOCANDO O ACORDE MENOR

EM CONDIÇÃO IGUAL DO MAIOR.

2 - FUNÇÕES CARDINAIS e SINTAXE HARMÔNICA

A TEORIA DE RIEMANN APRESENTA UM "JOGO DE TENSÃO" EM RELAÇÃO A UM CENTRO TONAL. ELE CONSIDERA TRÊS FUNÇÕES CARDINAIS: TÔNICA (T), SUBDOMINANTE (S) e DOMINANTE (D). ESTAS FUNÇÕES REPRESENTAM ESTADOS DE GRADAÇÃO EM UMA ESCALA DE TENSÃO e REPOUSO. T REPRESENTA O REPOUSO, S O AFASTAMENTO OU PREPARAÇÃO e D A TENSÃO MÁXIMA EM DIREÇÃO A TÔNICA.

ESSE ESQUEMA FOI APRESENTADO NO SEU LIVRO "SIMPLIFIED HARMONY" (1893). NELA, O AUTOR RELACIONOU TODOS OS ACORDES A ESSAS TRÊS FORÇAS. OS REPRESENTANTES PRIMÁRIOS DAS FUNÇÕES SÃO O PRIMEIRO GRAU (T), O QUARTO GRAU (S) e O QUINTO GRAU (D). NO ENTANTO, ELE INTRODUZ OUTROS ACORDES NESSAS FUNÇÕES, COMO OS OBTIDOS POR DISTÂNCIAS DE TERÇAS. NESTE CASO, SURTEM AS PARALELAS (P) e AS CONTRA-PARALELAS (G DE GEGEN-PARALLEL). EM DÓ MAIOR, POR EXEMPLO, LÁ MENOR SERIA A TÔNICA PARALELA (Tp) e MI MENOR A TÔNICA CONTRA-PARALELA (Tg). AMBOS COMPARTILHAM DUAS NOTAS EM COMUM COM A TÔNICA, MAS É NOTÁVEL QUE NA Tg A FUNDAMENTAL É SUBSTITUÍDA PELA SENSÍVEL DO TOM, CRIANDO UMA CERTA INSTABILIDADE.

DA TÔNICA

3 - APLICAÇÃO ANALÍTICA E CROMATISMO

RIEMANN CONSEGUIU JUSTIFICAR ACORDES QUE AS TEORIAS ANTERIORES (COMO A SUPRACITADA STUFENTHEORIE) NÃO COMPREENDIAM SATISFATORIAMENTE. É O CASO DA SEXTA NAPOLETANA (bII). ELE A COMPREENDE COMO UMA SUBDOMINANTE MENOR COM A SEXTA MENOR SUBSTITUINDO A QUINTA. DESTA MODO, ELE INTEGRAS O ACORDE PERFEITAMENTE AO FLUXO TONAL.

MESMO EM PASSAGENS CROMÁTICAS EXTENSAS (COMUNS NO ROMANTISMO) A TEORIA SE MOSTRA SUPERIOR NA COMPREENSÃO DA SINTAXE MUSICAL.

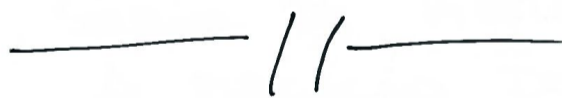
4 - EVOLUÇÃO NEO-RIEMANNIANA

NO SÉCULO XX, AUTORES COMO DAVID LEWIN E RICHARD COHN RETOMARAM AS IDEIAS CENTRAIS DE RIEMANN E AS REINTERPRETARAM PARA O REPERTÓRIO DE SUA ÉPOCA. MESMO NA AUSÊNCIA DE UM CENTRO TONAL, ELAS OBSERVARAM AS MUDANÇAS PARCIMÔNICAS DOS ACORDES CLASSIFICANDO-AS COMO: P - PARALELAS, L - "LEITTONWENCHSEL" (TROCA DE SENSÍVEL) e R - RELATIVA. O INTERESSE ERA COMPREENDER A "PROXIMIDADE GEOMÉTRICA" DOS ACORDES e, POR ISSO, ELAS OS ANALIZAVAM NUM GRÁFICO CHAMADO TONNETZ.

5 - RELEVÂNCIA PARA A ANÁLISE DE PROGRESSÕES HARMÔNICAS EM REPERTÓRIOS TONALIS E ~~TONALIS~~ PÓS-TONALIS.

A TEORIA RIEMANNIANA E A SUA DERIVAÇÃO NEO-RIEMANNIANA SÃO FERRAMENTAS SINGULARES NA ANÁLISE MODERNA. POR TUDO QUE FOI APRESENTADO NO PRESENTE TEXTO, ELA SE REVELA INDISPENSÁVEL. NO ENTANTO, O ANALISTA DEVE, MUITAS VEZES, LANÇAR MÃO DE TÉCNICAS ESPECÍFICAS OU RECOMBINAR TÉCNICAS PARA CHEGAR AO PLENO ~~ENTENDIMENTO~~ ENTENDIMENTO DA PEÇA.

A TEORIA RIEMANNIANA APRESENTA A VANTAGEM DE ~~FAZER~~ FAZER UMA ANÁLISE ENERGÉTICA E "FENOMENOLÓGICA" DAS PROGRESSÕES HARMÔNICAS. ESSE FATO A FAZ UMA FERRAMENTA PODEROSA PARA ~~ENTENDIMENTO~~ O ENTENDIMENTO DA MÚSICA TONAL E PÓS-TONAL



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 ESTRUTURAÇÃO DA HARMONIA OCIDENTAL ENQUANTO SISTEMA ORGANIZADO DE ALTURAS ENCONTRA A SUA FUNDAMENTAÇÃO PRIMORDIAL NA ACÚSTICA FÍSICA. SENDO O ELO CENTRAL A SÉRIE HARMÔNICA. DESTA FEITA, A HARMONIA NÃO É UMA GRAMÁTICA IMPOSTA EXTERNAMENTE DO SOM, MAS UMA EMANAÇÃO DAS PROPRIEDADES INTRÍNSICAS DA MATÉRIA.

1 - GÊNESE FÍSICO-MATEMÁTICO E AUTO-SIMILARIDADE

A PROPRIEDADE UNIVERSAL DO SOM MUSICAL REVEZA A COMPOSIÇÃO DE UMA FREQUÊNCIA FUNDAMENTAL (f) SEGUIDA POR UMA SÉRIE DE VIBRAÇÕES PARCIAIS DENOMINADA HARMÔNICOS. A RELAÇÃO DESSAS VIBRAÇÕES PARCIAIS SE APRESENTA COMO $f_n = n \cdot f$. ASSIM, A SÉRIE HARMÔNICA REVEZA UMA NATUREZA FRACTAL E RECURSIVA. AS DISTÂNCIAS ENTRE OS HARMÔNICOS REVELOM RAZÕES DE FREQUÊNCIAS QUE SE MANIFESTAM REPETIDAS VEZES EM DIFERENTES ESCALAS DE GRANDEZA DENTRO DA SÉRIE, COMO AS OITAVAS (2:1), QUINTAS JUSTAS (3:2) e QUARTAS JUSTAS (4:3). TAL PROPRIEDADE GARANTE A COERÊNCIA INTERNA DO SISTEMA ACÚSTICO E SUSTENTA A PERCEPÇÃO DA UNIDADE SONORA.

2 - Psicoacústica e Teoria de Helmholtz

A tradução deste fenômeno físico em sensação estética foi sistematizado por Hermann von Helmholtz através da Psicoacústica. Em sua obra *Settimal*, Helmholtz explica que a percepção de consonância e dissonância decorre da coincidência de harmônicos superiores. Dois sons são consonantes quando suas razões de frequência são simples, minimizando o fenômeno físico dos batimentos (beats). Quando parciais de notas distintas vibram em frequências próximas, mas não coincidentes, ocorre uma interferência de fase que o sistema auditivo interpreta como rugosidade (roughness). Assim, a dissonância não é uma categoria absoluta, mas um gradiente de rugosidade que a condução harmônica utiliza, graduando a tensão e o relaxamento.

3 - O "Corps Simple" e a origem do acorde

Um marco importante para compreender a percepção natural do som musical é o que foi dado pelo compositor Jean-Philippe Rameau. Ele legitimou a tríade maior como o "acorde da natureza" ao analisar os seis primeiros harmônicos da série (por exemplo: Dó 1, Dó 2, Sol 2, Dó 3, Mi 3 e Sol 3). Tal pesquisa o ajudou a desenvolver o seu conceito de "Baixo Fundamental" deslocando o foco

DO CONTRAPONTO LINEAR PARA A PROGRESSÃO DE CENTROS DE RESSONÂNCIA. A PRÓPRIA FORÇA DA RELAÇÃO DOMINANTE - TÔNICA TEM A SUA PROEMINÊNCIA NO TERCEIRO HARMÔNICO.

4 - A ESCALA ACÚSTICA

HISTORICAMENTE, A LINGUAGEM HARMÔNICA "SUBIU" PROGRESSIVAMENTE PELA SÉRIE HARMÔNICA. A SÉTIMA MENOR (7° HARMÔNICO) E A NONA MAIOR (9° HARMÔNICO) FORAM INCORPORADOS GRADATIVAMENTE, NO ENTANTO, É O 11° HARMÔNICO QUE DEFINE MAIS PRECISAMENTE (COM A QUARTA AUMENTADA) A ESCALA ACÚSTICA (MODO LÍDIO-DOMINANTE) PRESENTE EM VÁRIAS CANÇÕES FOLCLÓRICAS, MUITO USADA NAS PEÇAS DE BARTÓK E DETERMINANTE NA TEORIA DE GEORGE RUSSELL.

5 - O COMA PITAGÓRICO

FACE A TODAS AS CARACTERÍSTICAS DA SÉRIE HARMÔNICA, HÁ UMA IMPOSSIBILIDADE DE ENPILHAMENTO DE INTERVALOS Puros EXTRAÍDOS DA SÉRIE. O ENPILHAMENTO DE QUINTAS NÃO RESULTA NA ~~MESMA~~ MESMA NOTA DOS ENPILHAMENTOS DE OITAVA. ESSE FENÔMENO É CHAMADO "COMA PITAGÓRICO" E ELE TORNA "PROIBITIVO" CERTAS MODULAÇÕES.

A SOLUÇÃO PRÁTICA FOI O TEMPERAMENTO IGUAL, DESFINANDO LEVEMENTE OS HARMÔNICOS NATURAIS E IGUALANDO AS DISTÂNCIAS ENTRE OS SEMITONS.

DESTE MODO, A RACIONALIDADE E SISTEMA
CONSTITUÍBILAS COMO FUNDAMENTOS DE ORGANIZAÇÃO
CRONOLÓGICA.

— II —

- Compare os princípios estruturais das formas
Homofônicas e Polifônicas na música ocidental do
Século XVIII e XIX, incluindo a influência da
música e a organização formal em obras dos
períodos Barroco, Clássico e Romântico.

- Discuta a importância do estudo das formas
nas Homofônicas e Polifônicas no contexto da
aquisição da técnica composicional no curso de graduação.

A compreensão das formas musicais no contexto
da tradição ocidental pressupõe o entendimento
da textura como substância primária que organiza o
discurso sonoro. Em um esquema visual, as principais
estruturas da música tonal e pré-tonal estabelecem-se em
dois eixos: O vertical, de subordinação harmônica e a
horizontal de autonomia contrapontística.

1 - DA MONODIA À CONSCIÊNCIA TEXTURAL

○ CANTO GREGORIANO, ORIGINALMENTE MONODIA,
PASSA HISTORICAMENTE POR SITUAÇÕES DE ACOMPANHAMENTO
VOCAL (ORGANUM) e INSTRUMENTAL (COM O ÓRGÃO E OUTROS
INSTRUMENTOS DE TELA). ESTE FATO JÁ DENOTA UMA
CONSCIÊNCIA TEXTURAL, PORÉM É O DESENVOLVIMENTO
DA ESCRITA DIASTEMÁTICA (COM O REGISTRO DAS ALTURAS)

○ FATO MAIS SIGNIFICATIVO DA ÉPOCA. TAL ESCRITA, DESENVOLVIDA PARA O CANTO LITÚRGICO, FOI NECESSÁRIA PARA A COORDENAÇÃO DE VOZES INDEPENDENTES (POLIFONIA) E PARA A SUBORDINAÇÃO RÍTMICA (HOMOFONIA)

2 - POLIFONIA: AUTONOMIA E RIGOR IMITATIVO

A POLIFONIA SE SISTEMATIZOU COM A AUTONOMIA LINEAR E SE ESTABELECEU COM O PRINCÍPIO DE IMITAÇÃO. NA ESCOLA DE NOTRE DAME, COMPOSITORES COMO LÉONIN E PÉROTIN DESENVOLVERAM ESCRITAS A TRÊS E QUATRO VOZES CULMINANDO NO MOTE TO. A POLITEXTUALIDADE (CANTORES COM DIFERENTES TEXTOS) ERA COMUM E O RITMO RÍTMICO MENSURADO SERVIU COMO BASE PARA A ARS NOVA.

DUAS FORMAS POLIFÔNICAS SE ESTABELECEAM:

- O CÂNONE - REPRESENTAVA O RIGOR MÁXIMO DA IMITAÇÃO PARA A VOZ PRINCIPAL (DUX) APRESENTAVA OS ELEMENTOS DAS MAIS VOZES (CONES) E A IMITAÇÃO PODIA SER LITERAL OU ALTERADA POR INVERSÃO, RETROGRADAÇÃO E AUMENTAÇÃO, POR EXEMPLO.

- A FUGA - É UM PROCEDIMENTO CONTRAPONTÍSTICO DE ECONOMIA MOTÍVICA E CONSTA DE:

EXPOSIÇÃO (SUJEITO, RESPOSTA E CONTRASUJEITO)

EPISÓDIO (TRANSIÇÕES SEQUENCIAIS)

STRETTO (ADENSAMENTO DAS ENTRADAS)

J. S. BACH É A GRANDE REFERÊNCIA DESTA

FORMA NO PERÍODO BARROCO

3- PARADIGMA HOMOFÔNICO


Com o Baixo contínuo e as supracitadas pesquisas de Rameau, o período barroco começa a ver o acorde como uma unidade funcional e gradualmente, compreendendo uma subordinação hierárquica, o que resulta na produção de monodias acompanhadas.

4- ZONAS DE INTERSEÇÃO: TEXTURAS MISTAS e DESENVOLVIMENTO.

○ Madrigal Renascentista passou a alternar trechos polifônicos, "pintura das palavras" ou "madrigalismo" com partes homofônicas, variando partes de ornamentação com períodos de maior clareza textual.

Também o desenvolvimento sinfônico de compositores como Beethoven e Brahms fez uso de polifonização de melodias previamente apresentadas como homofonia.

5- FORMA SONATA

É importante ressaltar a relevância da homofonia para a forma sonata clássica.  As estruturas harmônicas baseadas nas relações entre tonalidades e modulações, estabeleceram

NÃO APENAS A PRÓPRIA FORMA, MAS ~~MOULDAR~~
MOLDARAM AS RELAÇÕES TONAIS.

6- NOVAS INTERSEÇÕES

COMPOSITORES MODERNOS SEGUIRAM EXPERIMENTANDO TRANSIÇÕES TEXTURAIS. COMO A HETEROFONIA DE BENJAMIN BRITTEN E A MICROPOLIFONIA DE LI-GETI.

7 - A IMPORTÂNCIA DO ENSINO

A TEXTURA É O ELEMENTO BASE DA COMPOSIÇÃO, QUEM SE DEDICA AO ESTUDO DESTA CIÊNCIA DEVE ESTAR ÀPTO A RECONHECER, EMULAR E DESENVOLVER PEÇAS NAS VÁRIAS TEXTURAS E ESTILOS.

NO ENSINO SUPERIOR TAL MATÉRIA PRECISA SER CUIDADOSAMENTE MINISTRADA COMO ELEMENTO CHAVE NA FORMAÇÃO DO COMPOSITOR.