



Dentre as 18 questões, escolha e responda 6 (seis).

Nome: \_\_\_\_\_

1. No livro “Fundamentos da composição musical”, Schoenberg descreve a “Sentença” e o “Período” como formatos, basicamente de 8 compassos, que articulam um “tema” ou uma “ideia musical completa”. Leia dois trechos deste livro e responda os 4 itens dessa questão.



SCHOENBERG,  
Arnold. *Fundamentos  
da composição musical*  
São Paulo:  
Edusp, 1991

[Sentença]: “Em seu segmento de abertura, um tema deve claramente apresentar (além da tonalidade, tempo e compasso) seu motivo básico. A continuação deve responder aos requisitos da compreensibilidade: uma repetição imediata é a solução mais simples e mais característica da estrutura da sentença. Se o início é uma frase de 2 compassos, a continuação (compassos 3 e 4) pode ser tanto uma repetição exata quanto uma repetição transposta. Podem ser feitas ligeiras mudanças na melodia ou na harmonia, sem que a repetição seja obscurecida. [...] O início da sentença já inclui a repetição; em consequência, a continuação [compassos 5 e 6] requer modificações mais profundas das formas-motivo. A técnica a ser aplicada na continuação é uma espécie de desenvolvimento [...]. Tal desenvolvimento implica não apenas crescimento, aumentação, extensão e expansão, mas igualmente redução, condensação e intensificação. [...] Este processo [...] em conjunto com a cadência ou com a semicadência [compassos 7 e 8], pode ser usado para delimitar adequadamente a sentença”.

[Período]: “O período difere da sentença pelo fato de adiar a repetição. A primeira frase [compassos 1 e 2] não é repetida imediatamente, mas unida a formas-motivo mais remotas (contrastantes), perfazendo, assim, a primeira metade do período: o *antecedente*. Após este elemento de contraste [compassos 3 e 4], a repetição não pode ser muito adiada a fim de não colocar em perigo a compreensibilidade; daí o fato de a segunda metade [compassos 7 a 8], o *consequente*, ser construída como uma espécie de repetição do antecedente”.

- 1a) Dados os 8 primeiros compassos do Trio do *Quarteto de cordas* No.11, em Mib maior, K.171, de Wolfgang Amadeus Mozart (escrito em 1773), responda: trata-se de uma “Sentença” ou de um “Período”? Para justificar sua resposta, faça marcações analíticas na partitura indicando os aspectos que julgar pertinentes (segmentos da forma, frases, cifras de acordes, tipos de cadência, etc.).

**Trio**

1b) ▀ Dados os 8 primeiros compassos do I movimento (*Allegro con brio*) da *Sonata para Piano* em Dó Maior, Op. 2 n°3, de Ludwig van Beethoven (escrita entre 1794-95), responda: trata-se de uma “Sentença” ou de um “Período”? Para justificar sua resposta, faça marcações analíticas na partitura.

**Allegro con brio.**



1c) ▀ Dados os 8 primeiros compassos do *Minuetto*, segundo movimento do *Quarteto para Flauta em Ré Maior*, Op. 76, n° 5, de Joseph Haydn (escrito entre 1796-97), responda: trata-se de uma “Sentença” ou de um “Período”? Para justificar, faça marcações analíticas na partitura.

**Allegretto**

Violin I

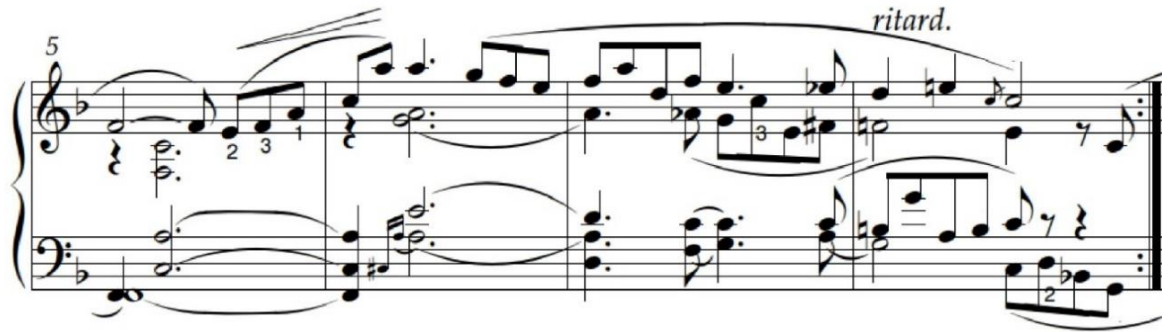
Violin II

Viola

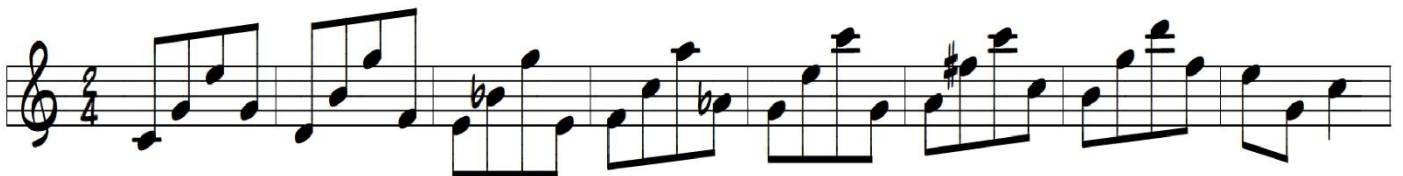
Violoncello

5

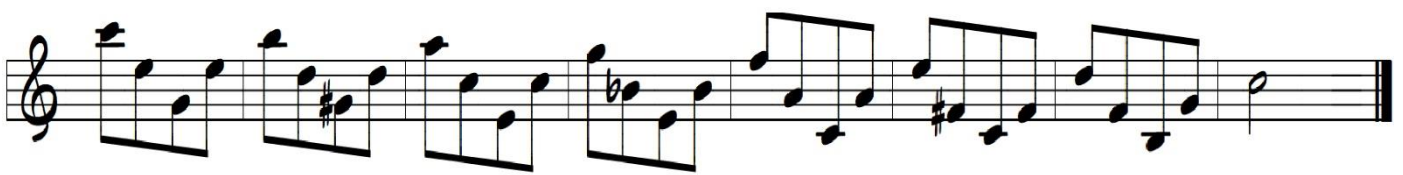
1d) ◀ Dados os 8 compassos iniciais de “*Träumerei*” (Sonhando), sétima peça das *Kinderszenen* (Cenas infantis), Op. 15, de Robert Schumann (publicada em 1838), responda: trata-se de uma “Sentença” ou de um “Período”? Para justificar, faça marcações analíticas na partitura.



2. ◀ Dada a melodia, indique a harmonia através de cifras (A partir de “*Harmonised Major Scale Exercises*” publicado por Nick Homes em [www.jazzduets.com](http://www.jazzduets.com)).



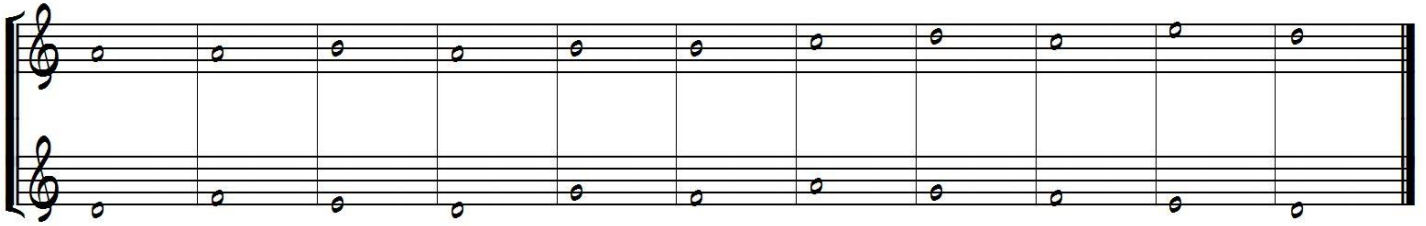
♩ G7/D  
C: I V



♩  
I

3. Numere os intervalos e indique quais são os erros nos seguintes contrapontos:

3a) Primeira espécie



3b) Segunda espécie



3c) Quarta espécie



*O modo como eu ensino contraponto aos nossos estudantes é assim: primeiro eu ensino nota contra nota, dessa forma eles aprendem as relações consonantes; então com mínimas e algumas semibreves sincopadas contra o cantus firmus, misturando dissonâncias com consonâncias se desejado, evitando e as vezes realizando cadências perfeitas (na oitava, na quinta ou no uníssono). Finalmente, eu os ensino o contraponto diminuído, sincopado ...*

*Giovanni Maria Lanfranco, Scintille di musica, 1533, p. 119*  
(citado em LESTER, 1992, p. 26. Tradução: Orlando Marcos Martins Mancini)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> LESTER, Joel. (1992) *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press.

4. O chamado contraponto invertível (ou contraponto duplo) consiste em um número de linhas melódicas escritas de tal maneira que, cada uma destas linhas, reposicionada na voz mais aguda, ou na voz intermediária ou na voz mais grave, recomponha um arranjo contrapontístico igualmente bem conduzido. Destaca-se que, nessa permutação das mesmas linhas melódicas, nenhum erro de condução de vozes pode ocorrer.

Estude o seguinte exemplo elaborado por Koellreutter: trata-se de um contraponto em segunda espécie, para duas vozes e invertível à oitava.

Exemplo: Contraponto duplo invertível à oitava (KOELLREUTTER, 1989, p. 74)

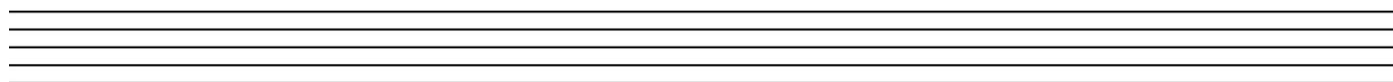
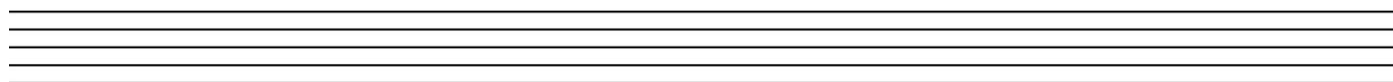
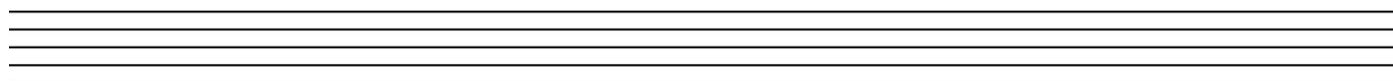
a) *Cantus firmus* na voz mais grave



b) *Cantus firmus* na voz mais aguda



Estude o seguinte “contraponto duplo invertível à décima primeira” elaborado por Paulo Silva (1983, p. 64) e, no pentagrama em branco abaixo, trocando a posição das duas linhas melódicas, escreva a referida inversão à décima primeira:



5. Nestes três trechos musicais ouvimos uma mesma progressão harmônica? Se sim, qual é a progressão?

Para justificar sua resposta, faça marcações analíticas na partitura indicando aspectos que julgar pertinentes (tonalidades, cifras e graus dos acordes, eventuais inversões, etc.).

5a) ◀ Joseph Haydn (1732 - 1809) — *Quarteto de cordas* Hob.III:32, Dó maior, Op. 20, nº2 (1772)

III. Trio (compassos 57-68). *Allegretto*

5b) ◀ Arthur Benjamin (1893 - 1960) — *Concerto para oboé e cordas sobre temas de Domenico Cimarosa* (1749 - 1801)  
IV. *Allegro Giusto*



5c) ◀ Compassos 21 a 26 do 1º movimento do Concerto No. 4 (Op. 8), *O Inverno*, de Vivaldi. No soneto que acompanha esse concerto lemos a primeira estrofe: “*Tremar congelado em meio a neve fria / Ao rigoroso expirar do horrível vento, / Correr batendo os pés a todo momento; / E pelo excessivo frio bater os dentes*”. Esse trecho procura sugerir o “clima” do terceiro verso dessa estrofe:

**CORRERE E BATTERE LI PIEDI PER IL FREDDO**  
Correr batendo i piedi ogni momento

Concerto No. 4 em Fá menor  
Op. 8, RV 297 (1723)  
"L'inverno" (Inverno)  
1. Allegro non molto



$\text{♩}$   $\text{Fm}$   
 $\text{V}$   $\text{i}$

6. (Ditado). A partitura abaixo mostra uma transcrição incompleta da melodia que inicia o “*Bolero*” escrito pelo compositor e pianista francês Maurice Ravel. Complete as notas que estão faltando:

The image shows a musical score for a dictation exercise. It consists of four staves of music, each containing a portion of a melody. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of 'pp'. The melody is written in a 4/4 time signature. The second staff continues the melody with a long slur. The third staff continues the melody with a long slur. The fourth staff continues the melody with a long slur. The score is incomplete, with several measures missing notes.



7. (Ditado). Complete as notas que estão faltando nas duas vozes:

8. (Ditado). Ouça os compassos iniciais desse pequeno Minueto de Mozart e escreva as partes que estão faltando:

I IV  $V^6_4$  — 3 I  $\frac{5}{3}$   $\frac{6}{4}$  5 6 5

F Bb F

9. Considerando as cifras, as linhas do baixo e do, complete as linhas de contralto e tenor. Leve em conta as regras básicas de encadeamento e condução de vozes da harmonia tonal e adicione os graus (em algarismos romanos):

9a)

$\flat 6$   $\flat 4$  2  $\flat 5$   $\flat 3$  7  $\flat$

9b)

$\flat 6$   $\flat 5$  6  $\flat 6$   $\flat 5$  8 — 7 6 — 5 4 — 3



11. Em 1806 o compositor e teórico inglês John Wall Callcott (1766-1821) publicou uma *Gramática musical* que documenta o emprego dos termos *6ª aumentada italiana, francesa e alemã*. Com isso, como observa Harrison (1995, p. 181), acredita-se que pode ter sido Callcott o primeiro a empregar tais “estereótipos étnicos”. Com as figuras abaixo reproduzidas, Callcott assim comenta essa nomenclatura:



John Wall Callcott  
1766-1821

Tal Harmonia, quando acompanhada simplesmente pela Terça, tem sido chamada de *Sexta Italiana* (Ex. a) [...] Como essa harmonia (Ex. b) é encontrada somente na teoria de Rameau, pode ser apropriadamente chamada de *Sexta Francesa*. [...] Isso (Ex. c) ocorre com grande efeito nos escritos de Graun e, conseqüentemente, pode ser chamada de *Sexta Alemã*.<sup>2</sup>

Em nota de rodapé Callcott acrescenta: “A música da França, Itália e Alemanha não pode ser ilustrada nesses minúsculos exemplos e nem tão pouco por esses três acordes. A fraqueza da *Sexta Francesa*, comparado com a elegância da *Italiana*, e a força da *Alemã*, não deixa dúvidas sobre a excelência superior das duas últimas. O admirável gênio de Graun sabia quando empregar a doçura italiana e quando mudar para a força alemã” (CALLCOTT, 1817, p. 238- 240).

“Chords of extreme sharp sixth” gravados na “Musical Grammar” de Callcott, 1806

<p><i>Italian Sixth</i></p> <p>Root B.</p>	<p><i>French Sixth</i></p> <p>Root B.</p>	<p><i>German Sixth</i></p> <p>Root B.</p>
--	---	---

Considerando que, em seu uso “restrito”, o “Acorde de Sexta Aumentada” se emprega como um recurso que antecede o V grau de uma tonalidade menor, escreva os “Acordes de Sexta Aumentada” indicados pelas cifras, notas e armaduras de clave. Especifique as tonalidades menores em questão:

<p>#6 Ger    V<sup>6 5</sup></p>	<p>#6 Fr    V<sup>#</sup></p>	<p>#6 It    V<sup>b</sup></p>	<p>#6 Fr    V<sup>#</sup></p>



CALLCOTT, John Wall. *A musical grammar*. London: R. Birchall, 1806.

HARRISON, Daniel. Supplement to the theory of augmented-sixth chords. *Music Theory Spectrum*, v. 17, n. 2. p. 170-195, 1995.

<sup>2</sup> Trata-se de Carl Heinrich Graun (1704-1759), considerado à época o “mais importante” compositor alemão de *Ópera Italiana*.

12. Considerando **Réb maior** como a tonalidade principal, indique os acordes e graus destes dois segmentos extraídos do II movimento, *Largo* (conhecido como "Lenda"), da "Sinfonia do Novo Mundo" escrita, entre 1892-93, pelo compositor tcheco Antonín Dvořák. Assinale no círculo de quintas quais são os acordes/graus empregados nos dois segmentos.

a)

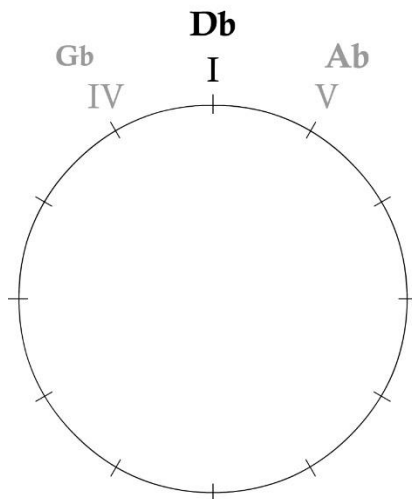
**Fb**  
bIII

**Db**  
I

b)

**Db**  
I

**Db**  
I



Antonín Dvořák  
(1841-1904)

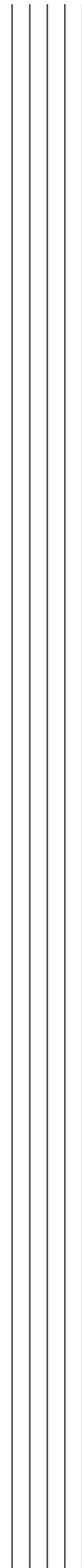
Ratner (1992, p. 111-113), no tópico “harmonias tangenciais”, menciona as inusuais harmonias do coral que ouvimos no *Largo* da Sinfonia em Mi-menor, “Do novo mundo”. Estas harmonias são citadas por diversos autores que se dedicam a localizar e a interpretar a expansão do conceito de “tons vizinhos” (cf. KOPP, 2002: 226-228; SCHOENBERG, 2004: 121-122; VOLEK, 2001: 240).

Sobre o primeiro segmento, Schoenberg opina: tal harmonia “pode ser facilmente vista como permanecendo na região Tônica” (SCHOENBERG, 2004: 121). O segundo segmento foi reproduzido a partir do estudo de Kopp que, sobre a relação  $Db \rightarrow G$  do compasso 22, observa: em combinação, “esses dois primeiros acordes definem a maior parte de um ciclo de terças menores” (KOPP, 2002, p. 227).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Os autores citados são: KOPP, David. *Chromatic transformations in nineteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002; RATNER, Leonard G. *Romantic music: sound and syntax*. New York: Schirmer Books, 1992; SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004; VOLEK, Jaroslav Volek. *Chromatic mediant as the fourth basic function in traditional harmony*. Acta universitatis palackianae olomucensis facultas philosophica, Aesthetica, n. 24, p. 199- 247, 2001.

13. No tópico “final do século XIX – início de novas direções”, Ottman (2000: 342-343) comenta a música dos versos “*Lux aeterna / luceat eis / luceat eis / Domine*” (que a luz eterna os ilumine) da “*Messe de Requiem en ré mineur*”, op. 48, escrita por Gabriel Fauré entre 1887 e 1900. Empregando as cifras e recursos analíticos que considerar pertinentes, faça uma análise desse segmento:

The image displays a musical score for a vocal part and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef, and the piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The tempo/mood is marked 'dolce'. The lyrics are: 'Lux aeterna / luceat eis / luceat eis / Domine. cum sanc-'. The piano accompaniment features a prominent bass line with a 'pp dolce' marking. The vocal line includes a 'p' marking and a 'Do - mi - ne.' marking. The piano accompaniment includes a 'pp dolce' marking. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the lyrics are aligned with the vocal line.



14. No “Capítulo 28 - Uma Introdução à Música do Século XX”, Kostka e Paine<sup>4</sup> comentam que, entre os “meios alternativos de organização musical” utilizados pelos músicos desse período, destacam-se escalas como: os modos diatônicos; as escalas pentatônicas; as escalas de tons inteiros; e as escalas octatônicas. Identifique e escreva as escalas empregadas nos seguintes trechos musicais:

14a) ◀ Trecho 1 (Exemplo 28-7, Kostka e Paine): Debussy, “Voiles”, *Preludes*, Livro I dos

*Très apaisé et très atténué jusqu'à la fin*

*piu pp*

R: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

14b) ◀ Trecho 2 (Exemplo 28-11, Kostka e Paine): Stravinsky, “Danse russe”, *Petrouchka* (redução para piano)

21  
gva

*mp staccato*

R: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

<sup>4</sup> KOSTKA, Stefan e PAYNE, Dorothy. *Tonal harmony, with an introduction to twentieth-century music*. New York: McGraw-Hill, 2008.

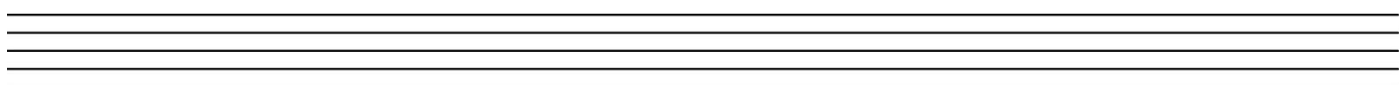


14c) ◀ Trecho 3 (Exercício 28-1 h3, Kostka e Paine)

3 Moderato



R: \_\_\_\_\_

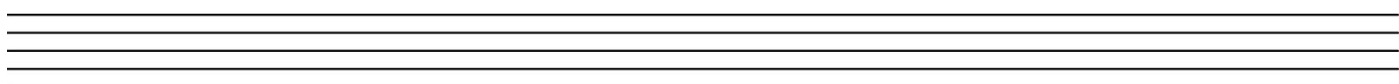


14d) ◀ Trecho 4 (Exercício 28-1 h4, Kostka e Paine)

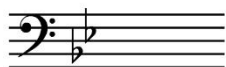
4



R: \_\_\_\_\_



15. Considerando as relações entre armaduras de clave e modos diatônicos, relacione as colunas:



Fá# Lócrio

Ré Eólio



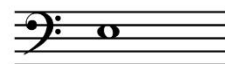
Fá# Dórico



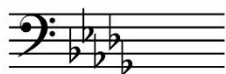
Mi Frígio

Sol Eólio

Fá# Frígio



Mib Mixolídio



Réb Jônico

Sib Eólio



Láb Lídio

16. Faça uma análise da primeira parte (seção A) de *Segura Ele*, choro de Pixinguinha e Benedito Lacerda gravado em 1929. Indique graus, funções e faça marcações analíticas na partitura indicando os aspectos que julgar pertinentes (segmentos da forma, frases, tipos de cadência, ornamentação, etc.).

**Segura ele** Pixinguinha e Benedito Lacerda

The musical score for "Segura ele" is presented in two systems. The first system, labeled 'A', contains measures 1 through 8. The second system contains measures 9 through 16, with first and second endings marked '1.' and '2.' respectively. The melody is written in treble clef, and the bass line is in bass clef. Chord symbols are provided for each measure: C, G7, C, A7, F, C/G, F#°, D7, G7, C, D/C, G7/8. The first ending leads back to the beginning of the section, and the second ending concludes the piece.

17. ◀ Faça uma análise de *Joy Spring, jazz standard* de autoria de Clifford Brown lançado em 1954. Indique graus, funções e demais aspectos que considerar pertinentes. No pentagrama em branco (acima da *lead sheet*), esboce a “linha fundamental” (*Urlinie*) da seção A.

[illegible]

Considerada como uma síntese da melodia tonal, no vocabulário schenkeriano a “linha fundamental” (*Urlinie*) delinea o movimento diatônico descendente por grau conjunto em direção à tônica, podendo partir tanto da terça, da quinta ou da oitava. Fonte: BENT, Ian D. *Analysis*, with a glossary by William Drabkin. London: Macmillan, 1987.

**ONE NOTE SAMBA**

- A.C. Jørgen

Handwritten musical score for "ONE NOTE SAMBA" by A.C. Jørgen. The score consists of five staves of music. The first staff is a single melodic line. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The third staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The music is written in a simple, rhythmic style with many eighth and sixteenth notes.

[illegible]