

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 comprehensibilidade: 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, aumento, 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 nº3, 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, nº 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

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).

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)¹

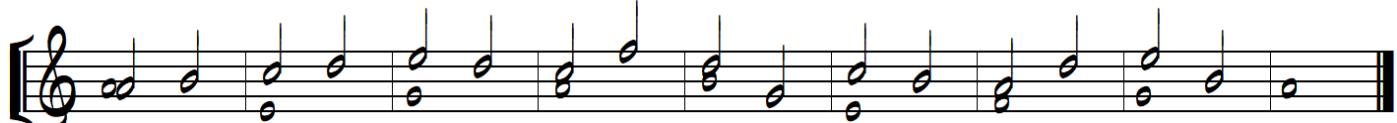
¹ LESTER, Joel. (1992) *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press.

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) ♫ Compssos 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: “*Tremor 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 battendo i piedi ogni momento

C Fm
V i

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



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:

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 $5/3$ $6/4$ 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 4 2 5 3 7

9b)

\sharp 6 6 5 4 3

10. ► Na pauta em branco escreva as notas dos acordes indicados no baixo cifrado. Indique também qual é a tonalidade do segmento e, em complemento, acrescente graus e cifras alfanuméricas.



Trata-se de um excerto do *Allegro* da Sonata nº1, em Mi menor, Opus 2 (*Second livre de sonates pour le violon et pour la flute traversière avec la basse continue*) publicado, em c. 1728, pelo violinista e compositor francês conhecido como Jean-Marie Leclair, o Velho (1697-1764)

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, consequentemente, pode ser chamada de *Sexta Alemã*.²

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

Italian Sixth
Root B.

French Sixth
Root B.

German Sixth
Root B.

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 “Acorde de Sexta Aumentada” indicados pelas cifras, notas e armaduras de clave. Especifique as tonalidades menores em questão:

#6 Ger V⁴ #

#6 Fr V #

#6 It V #

#6 Fr V #



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.

² 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.

4

a)

Fb

Db

bIII

I

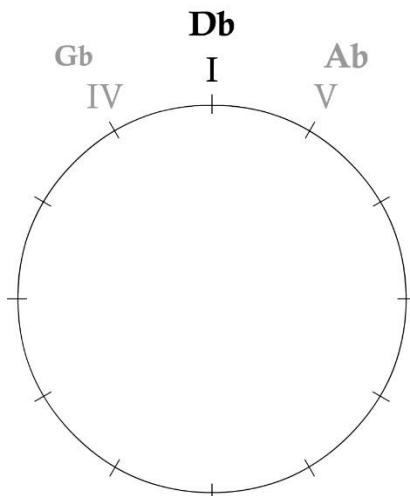
b)

Db

Db

I

I



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).



Antonín Dvořák
(1841-1904)

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 → 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).³

³ 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 mediants as the fourth basic function in traditional harmony*. Acta universitatis palackianae olomoucensis 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:

14. No “Capítulo 28 - *Uma Introdução à Música do Século XX*”, Kostka e Paine⁴ 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

più pp

R: _____

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

21

8va - - - - -

mp staccato

R: _____

⁴ 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

f

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:



Ré Eólio

Fá# Lócrio

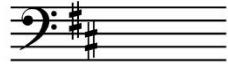


Fá# Dórico



Mi Frígio

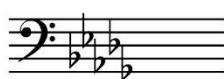
Sol Eólio



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*

A

1. 2.

Chorus analysis:
 Measure 1: C
 Measure 2: G7
 Measure 3: C/G
 Measure 4: G7
 Measure 5: G7
 Measure 6: C/G
 Measure 7: G7
 Measure 8: C/G
 Measure 9: G7
 Measure 10: C/G
 Measure 11: G7
 Measure 12: C/G

Chorus analysis:
 Measure 1: C
 Measure 2: G7
 Measure 3: C/G
 Measure 4: G7
 Measure 5: G7
 Measure 6: C/G
 Measure 7: G7
 Measure 8: C/G
 Measure 9: G7
 Measure 10: C/G
 Measure 11: G7
 Measure 12: C/G

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” (*Ursline*) da seção A.

The image shows a musical score for 'Joy Spring' with four staves of handwritten musical notation. The notation includes various clefs, time signatures, and dynamic markings. Above the notation, harmonic analysis is provided in blue ink, indicating chord progressions and specific notes. The analysis includes:

- Staff 1 (Bass):**
 - Measures 1-3: F_{min}^7
 - Measure 4: G_{-7}
 - Measures 5-7: C_7
 - Measures 8-10: F_{min}^7
 - Measures 11-13: G_{-7}
 - Measures 14-16: E_{b7}
 - Measures 17-19: A_{-7}
 - Measures 20-22: A_{b7}
 - Measures 23-25: C_7
 - Measures 26-28: F
 - Measures 29-31: G_{-7}
 - Measures 32-34: C_7
- Staff 2 (Tenor):**
 - Measures 1-3: F_{min}^7
 - Measures 4-6: G_{-7}
 - Measures 7-9: E_{b7}
 - Measures 10-12: A_{-7}
 - Measures 13-15: A_{b7}
 - Measures 16-18: E_{b7}
 - Measures 19-21: A_{-7}
 - Measures 22-24: A_{b7}
 - Measures 25-27: C_7
 - Measures 28-30: F
 - Measures 31-33: G_{-7}
 - Measures 34-36: C_7
- Staff 3 (Alto):**
 - Measures 1-3: F_{min}^7
 - Measures 4-6: G_{-7}
 - Measures 7-9: E_{b7}
 - Measures 10-12: A_{-7}
 - Measures 13-15: A_{b7}
 - Measures 16-18: E_{b7}
 - Measures 19-21: A_{-7}
 - Measures 22-24: A_{b7}
 - Measures 25-27: C_7
 - Measures 28-30: F
 - Measures 31-33: G_{-7}
 - Measures 34-36: C_7
- Staff 4 (Soprano):**
 - Measures 1-3: F_{min}^7
 - Measures 4-6: G_{-7}
 - Measures 7-9: E_{b7}
 - Measures 10-12: A_{-7}
 - Measures 13-15: A_{b7}
 - Measures 16-18: E_{b7}
 - Measures 19-21: A_{-7}
 - Measures 22-24: A_{b7}
 - Measures 25-27: C_7
 - Measures 28-30: F
 - Measures 31-33: G_{-7}
 - Measures 34-36: C_7

Below the staves, a blank staff is provided for sketching the fundamental line.



Considerada como uma síntese da melodia tonal, no vocabulário schenkeriano a “linha fundamental” (*Ursline*) 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.

18. Faça uma análise harmônica dessa *lead sheet* de “Samba de uma nota só”, canção de Tom Jobim e Newton Mendonça lançada em 1960. Indique graus, funções e demais aspectos que considerar pertinentes.

ONE NOTE SAMBA

- A.C. TOSIUM

D-1 D^b7 C-7 B7 (F#) B7 (F#) C-7 D^b7 G^b7 C^b7 major C-7 major G^b7 D^b7 major

F-1 B^b7 E^b7 major A^b7 F-1 B^b7 E^b7 minor A^b7

D-1 D^b7 C-7 B7 (F#) B7 (F#) C-7 D^b7 G^b7 C^b7 major C-7 major G^b7 D^b7 major