

Obras da mesma autora

Pecas incluídas no programa de piano da Escola de Música
da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Os Soldadinhos partem para a guerra.....	1.º ano
Improvisadinho	1.º ano
Mini Suite	1.º ano
Suite Infantil	1.º ano
Canção de Ninhar	1.º ano
Prelúdio	2.º ano
Canção da Manhã	2.º ano
Berceuse	2.º ano
Estudo em Fá Maior.....	3.º ano
Estudo em Ré Maior.....	4.º ano
Poema.....	4.º ano
Minueto	5.º ano
Gavota (à antiga).....	6.º ano
Capricho-Serenata	6.º ano
Lundu Carioca	7.º ano
Arabesco	1.º ao 3.º ano do curso de graduação
Papillons.....	1.º ao 3.º ano do curso de graduação
Prelúdio em Sol Maior.....	1.º ao 3.º ano do curso de graduação
Fuga e Postlúdio	1.º ao 3.º ano do curso de graduação
Estudo em Dó Maior	4.º e 5.º ano do curso de graduação
Sonata-Fantasia Op. 21 n.º 1 .	4.º e 5.º ano do curso de graduação

A 2 pianos.

Ronda Infantil n.º 1 (Sapo Jururu — Cai, Cai, Balão).....	1.º ano
Ronda Infantil n.º 2 (Capelinha de Melão — A Canoa Virou).....	1.º ano

Para canto e piano (ou harmônio)

Ave-Maria

Para canto e piano

Festas de Natal — Segundo Bilhete — Inquietude

De acordo com os programas de Teoria Musical da Escola de Música da U.F.R.J. e Canto Orfeônico dos Estabelecimentos de Ensino Secundário

Princípios Básicos da Música para a Juventude
(em 2 volumes)

SOLFEJOS MELÓDICOS E PROGRESSIVOS

1.ª parte	Vestibular e 1.º e 2.º anos
2.ª parte	3.º e 4.º anos

MARIA LUISA DE
MATTOS PRIOLLI

2006

Maria Luisa de Mattos Priolli

(Professora Titular de Harmonia Superior e
Teoria Musical da Escola de Música da UFRJ
e do Trinity College of Music of London.)

1º VOLUME

48ª EDIÇÃO REVISTA E ATUALIZADA

2006

PRINCÍPIOS BÁSICOS
DA
MÚSICA
PARA A
JUVENTUDE

De acordo com os programas de: TEORIA MUSICAL
DA ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO
RIO DE JANEIRO E DE CANTO ORFÉONICO DOS ESTABE-
LECIMENTOS DE ENSINO SECUNDÁRIO.

CASA OLIVEIRA DE MÚSICAS LTDA.
RUA DA CARIOCA, 70 - TEL.: 2508-8539 / 2222-0290 - RIO DE JANEIRO - RJ

Maria Quisa de Mattos Priolli

(Professora Titular de Harmonia Superior e Teoria Musical da Escola de Música da U. F. R. J. e do Trinity College of Music of London)

**PRINCÍPIOS BÁSICOS
DA
MÚSICA
PARA
A JUVENTUDE**

DE ACÓRDO COM OS PROGRAMAS DE TEORIA MUSICAL
DA ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO
RIO DE JANEIRO E DE CANTO ORFÉONICO DOS ESTABE-
LECIMENTOS DE ENSINO SECUNDÁRIO.

**1º VOLUME
48ª EDIÇÃO REVISTA E ATUALIZADA
2006**

**EDITÔRA CASA OLIVEIRA DE MÚSICAS LTDA.
RUA DA CARIOCA, 70 - TEL.: 2508-8539 / 2222-0290 - RIO DE JANEIRO - RJ**

Destinamos o presente trabalho à juventude das Escolas com a intenção de orientá-la e facilitar-lhe os conhecimentos exigidos pelos programas oficiais, uma vez que nêle se encontra a matéria do Curso de TEORIA MUSICAL das Escolas de Música e Conservatórios, bem como as noções ministradas nos estabelecimentos de ensino secundário.

Esperamos possa ser êle útil aos nossos jovens estudantes de música e aos ginasianos.

A AUTORA
setembro de 1979

Rio

ÍNDICE

I — <i>Música</i> (definição — elementos constitutivos)	
II — <i>Notação musical</i> (notas — escala — pauta — claves — valores)	
III — <i>Divisão proporcional dos valores</i>	
IV — <i>Ligadura — Ponto de aumento</i>	
V — <i>Compassos</i> (generalidades — compassos simples)	
VI — <i>Tons e semitons naturais</i> (escala diatônica de dó — sua formação e seus graus)	
VII — <i>Acento métrico</i>	
VIII — <i>Alterações</i>	
IX — <i>Semitom cromático e diatônico</i> (formação do tom)	
X — <i>Fermata — Linha de 8.ª — Legato e Staccato</i>	
XI — <i>Síncope — Contratempo</i>	
XII — <i>Intervalos</i> (simples e compostos — harmônico e melódico — ascendente e descendente — consonante e dissonante — inversão dos intervalos)	
XIII — <i>Modos de escala: maior e menor</i> (graus modais — graus tonais — escala do modo maior — escala do modo menor: harmônicas e melódicas — escalas relativas — escalas homônimas — intervalos nos graus das escalas maiores e menores — intervalos diatônicos e cromáticos)	
XIV — <i>Meios de conhecer o tom de um trecho</i>	
XV — <i>Compassos compostos</i> (compassos correspondentes — análise de compasso)	
XVI — <i>Sinais de repetição — Sinais de abreviatura</i>	
XVII — <i>Quiáleras</i> (generalidades — quiáleras aumentativas e diminutivas)	
XVIII — <i>Andamentos — Metrônomo — Sinais de intensidade</i>	

APRECIAÇÃO MUSICAL:

<i>Págs.</i>	<i>Págs.</i>	
	APRECIAÇÃO MUSICAL:	
	Páginas	
	O canto orfeônico e o canto coral — sua origem e finalidade	113
	O canto orfeônico no Brasil	114
	Manossolfá	115
	A música e os instrumentos dos indígenas do Brasil	117
	Influência das músicas: ameríndia, africana, portuguesa, espanhola e outras, na música brasileira	118
6	Instrumentos musicais	120
7	Bandas de música	121
15	Orquestra (antiga — clássica — moderna)	122
17	Principais formas musicais	125
20	Hino Nacional Brasileiro (pequeno resumo histórico)	128
	Dados biográficos de Francisco Manuel	128
	" " " Osório Duque Estrada	129
29	Hino à Bandeira Nacional (pequeno resumo histórico)	129
	Dados biográficos de Francisco Braga	130
33	" " " Olavo Bilac	130
36	Hino da Independência (pequeno resumo histórico)	131
40	Dados biográficos de D. Pedro I	131
44	Hino da Proclamação da República (pequeno resumo histórico)	132
48	Dados biográficos de Leopoldo Miguez	132
	" " " Medeiros e Albuquerque	132
	Hino à Música (pequeno resumo histórico)	133
	Dados biográficos de Abdon Lyra	134
51	" " " Olegário Mariano	134
	HINOS (músicas)	
	Hino Nacional Brasileiro	135
62	" à Bandeira Nacional	136
91	" da Independência do Brasil	137
	" da Proclamação da República	138
94	" à Música	139
102	
105	Solvejos	140
109	Viva o Brasil	142
	Céu azul da minha terra	142
	O sol e a lua	142

I

MÚSICA

DEFINIÇÃO — ELEMENTOS CONSTITUTIVOS

Música é a arte dos sons, combinados de acordo com as variações da altura, proporcionados segundo a sua duração e ordenados sob as leis da estética.

São três os elementos fundamentais de que se compõe a música: melodia, ritmo e harmonia.

A melodia consiste na sucessão dos sons formando sentido musical.

O ritmo é o movimento dos sons regulados pela sua maior ou menor duração.

A harmonia consiste na execução de vários sons ouvidos ao mesmo tempo, observadas as leis que regem os agrupamentos dos sons simultâneos.

A melodia e o ritmo combinados já encerram um sentido expressivo musical.

Para exprimir profundamente qualquer sentimento, ou descrever por meio da música qualquer quadro da natureza, torna-se imprescindível a participação em comum desses três elementos: melodia, ritmo e harmonia.

II

NOTAÇÃO MUSICAL

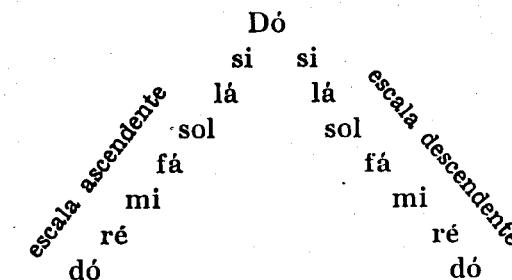
1 — Notas — Escala — Pauta

Os sons musicais são representados gráficamente por sinais chamados notas; e a escrita da música dá-se o nome de **notação musical**.

As notas são 7: dó-ré-mi-fá-sol-lá-si.

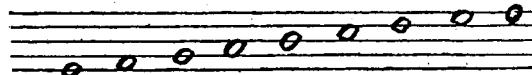
Essas 7 notas ouvidas sucessivamente formam uma série de sons à qual se dá o nome de **escala**.

Quando essa série de sons segue sua ordem natural (dó-ré-mi-fá-sol-lá-si) temos uma escala ascendente; seguindo em ordem inversa (si-lá-sol-fá-mi-ré-dó) temos uma escala descendente. A escala estará completa se for terminada a série ascendente ou iniciada a descendente com a nota dó.

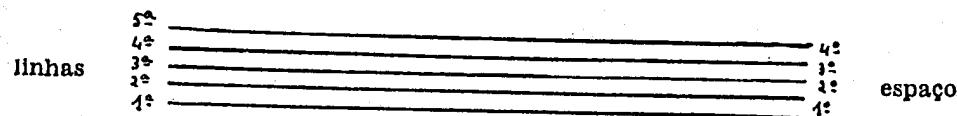


Pauta é a reunião de 5 linhas horizontais, paralelas e equidistantes, formando entre si 4 espaços. É nas linhas e nos espaços da pauta que se escrevem as notas.

A pauta é também chamada pentagrama.



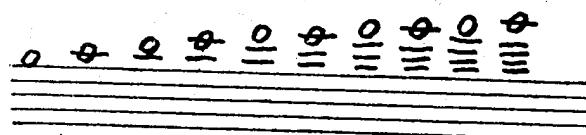
As linhas, bem como os espaços da pauta, são contadas de baixo para cima.



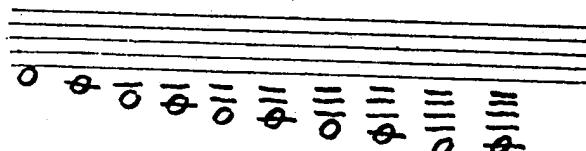
A pauta, entretanto, não é suficiente para conter todos os sons musicais que o ouvido pode apreciar. Por esse motivo, usam-se linhas chamadas **suplementares superiores** ou **suplementares inferiores**, quando são colocadas, respectivamente, acima ou abaixo da pauta. Usa-se também escrever notas nos espaços formados por essas linhas (espaços suplementares superiores ou inferiores).

As linhas e espaços suplementares contam-se de baixo para cima quando **superiores** e de cima para baixo quando **inferiores**. O número de linhas ou espaços suplementares não é limitado, contudo, não é comum empregar-se mais de 5.

Linhas e espaços suplementares superiores



Linhas e espaços suplementares inferiores



QUESTIONARIO I

- 1 — Que é *notação musical*? 2 — Como se chamam as *notas*? 3 — Que é *pauta*? 4 — Que é *pentagrama*? 5 — Como devem ser contados os *espaços* e as *linhas de pauta*? 6 — Para que servem as *linhas suplementares superiores* ou *inferiores*? 7 — Como são contados os *espaços* e as *linhas suplementares superiores*? 8 — E as *suplementares inferiores*? 9 — Quantas *linhas* e *espaços suplementares* podemos empregar? 10 — Que é *escala*?

2 — Claves

Para determinar o nome da nota e a sua altura na escala coloca-se no princípio da pauta um sinal chamado **clave**.

Há três sinais de clave:

Clave de sol



Clave de fá



Clave de dó



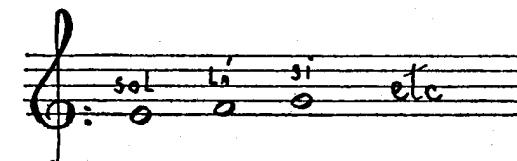
A clave de sol é escrita na 2.^a linha.

A clave de fá é escrita na 3.^a e 4.^a linha.

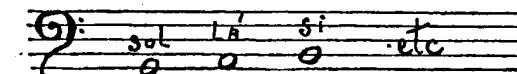
A clave de dó é escrita na 1.^a, na 2.^a, na 3.^a e na 4.^a linha.

Também foi usada, antigamente, uma clave de sol na 1.^a linha; contudo, deixou de ser empregada porque suas notas ficavam exatamente iguais às notas da clave de fá na 4.^a linha (embora, nesta última clave as notas fôssem entoadas duas 8.^{as} abaixo).

Notas na clave de sol na 1.^a linha (desusada)



Notas na clave de fá na 4.^a linha (muito usada)



Observa-se que os dois pontinhos colocados ao lado das claves de fá e de dó servem para indicar a linha em que se acha assinada a clave.



Na clave de sol deixaram de ser usados êsses dois pontinhos, uma vez que, desaparecendo o seu emprêgo na 1.^a linha, usa-se apenas uma clave de sol, assinada exclusivamente na 2.^a linha.

Cada clave dá seu nome à nota escrita em sua linha.

Nos espaços e nas linhas subsequentes, ascendentes ou descendentes, as notas vão sendo nomeadas sucessivamente, de acordo com a ordem já referida.

Notas na clave de sol

Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si etc
Sol Fá Mi Ré Dó etc

Notas na clave de fá na 4.^a linha

Fá Sol Lá Si Dó Fá Mi Ré Dó Si Lá Sol Fá Mi
Dó Si Lá Dó Si Lá etc

Notas na clave de dó na 1.^a linha

Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si Dó Ré Mi Fá etc
Dó Si Lá Dó Si Lá etc

Notas na clave de dó na 3.^a linha

Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si Dó Si Lá Sol Fá Mi Ré Dó Si etc
Dó Si Lá Dó Si Lá etc

Notas na clave de dó na 4.^a linha

Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si Dó Si Lá Sol Fá Mi Ré Dó Si etc
Dó Si Lá Dó Si Lá etc

Notas na clave de dó na 2.^a linha

Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si Dó Ré etc
Dó Si Lá Sol Fá etc

Notas na clave de fá na 3.^a linha

Fá Sol Lá Si Dó Ré Mi etc
Fá Mi Ré Dó Si Lá Sol

As duas claves mais usadas são a de sol e a de fá na 4.^a linha. São essas as claves empregadas para todas as vozes, bem como para a maior parte dos instrumentos, inclusive o mais comum dentre todos — o piano.

QUESTIONARIO II

- 1 — Que é clave?
- 2 — Quantas formas têm as claves?
- 3 — Em qué linha da pauta se escreve a clave de sol?
- 4 — E a de fá?
- 5 — E a de dó?
- 6 — Quantas são as claves?
- 7 — Porque deixou de ser usada a clave de sol escrita na 1.^a linha?
- 8 — Para que servem os pontos colocados ao lado de cada clave?
- 9 — Qual a clave que dispensa os pontos? Porque?
- 10 — Quais são as claves mais usadas?

EXERCICIOS

- 1 — Escrever o nome das seguintes notas:

Sol

2 — Escrever o nome das notas e assinalar as que estiverem escritas em linhas e espaços suplementares.

3 — Escrever o nome das notas.

Fá Mi

4 — Escrever o nome das notas e assinalar as que estiverem escritas em linhas e espaços suplementares.

Fá
Ré

3 — Valores

Nem todas as notas têm a mesma duração.

Para representar as várias durações dos sons musicais as notas são escritas sob formas diferentes.

Essas diversas formas das notas são chamadas **figuras ou valores**. São essas as figuras mais usadas;

semibreve minima seminima colcheta semicolcheta fusa semifusa



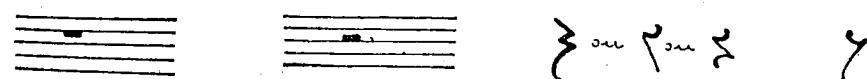
Essas figuras representam os sons; são chamadas **valores** ou ainda, **figuras de som**.

Pausas são figuras que indicam duração de silêncio entre os sons. Alguns tratadistas dão às pausas a denominação de **figuras negativas** ou **valores negativos**. Não concordamos. As pausas têm função rítmica e função estética definidas no sentido musical. Logo, não podem ser consideradas como **figuras negativas**, o que vem dar sentido de **ausência de valor**. A figura da pausa é, na construção musical, tão importante e significativa quanto a figura do som.

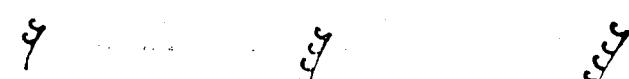
Cada figura de som tem sua respectiva pausa que lhe corresponde ao tempo de duração.

Vejamos:

Pausa da o Pausa da d Pausa da .! Pausa da !



Pausa da ♫ Pausa da ♭ Pausa da ♪



Há ainda uma figura empregada com menos freqüência que as demais; é a quartifusa (também chamada tremifusa)



Figura de som e pausa da quartifusa

Havia antigamente 3 figuras que pouco a pouco, foram deixando de ser usadas, até desaparecerem completamente da grafia musical: a máxima, a longa e a breve.

Figuras de som e pausas da

máxima	longa	breve

Essas figuras só aparecem em trechos de autores antigos, pois os modernos não as usam mais.

QUESTIONARIO III

- 1 — Todas as notas têm a mesma duração?
- 2 — Que são *figuras*?
- 3 — Que outro nome têm as *figuras*?
- 4 — Como se chamam as *figuras* mais usadas?
- 5 — Que são *figuras de som*?
- 6 — Que são *pausas*?
- 7 — Em que linhas se escrevem as pausas de semibreves e de mínima?
- 8 — Que outro nome tem a quartifusa?
- 9 — Quantas e quais são as figuras que não se usam mais?

I I I

DIVISAO PROPORCIONAL DOS VALORES

A semibreve é a figura de maior duração e tomada como unidade na divisão proporcional dos valores; assim sendo, a semibreve é a única figura que compreende todas as demais.

Vejamos:

Quando se escrevem duas ou mais colcheias, semicolcheias, fusas ou semifusas consecutivas, usa-se também substituir os colchetes por barras horizontais, ficando as notas unidas em grupos.



QUESTIONARIO IV

- 1 — Qual a figura que pode conter na sua divisão todas as outras figuras?
 2 — Quantas colcheias vale uma semibreve? 3 — Quantas colcheias vale uma mínima? 4 — Quantas fusas vale uma colcheia? 5 — Quantas fusas vale uma semibreve? 6 — Quantas semínimas vale uma mínima? 7 — Quantas semifusas vale uma semicolcheia? 8 — Quantas fusas vale uma semínima? 9 — Quantas semicolcheias vale uma mínima? 10 — Quantas semifusas vale uma fusa?

EXERCICIO

Substituir o sinal de interrogação pelo número de figuras convenientes.

modelo

I V

LIGADURA — PONTO DE AUMENTO

1 — Ligadura

A ligadura é uma linha curva (—), que se estiver colocada sobre ou sob dois ou mais sons da mesma entonação, indica que os sons ligados não devem ser repetidos; isto é, somente o primeiro som é emitido, os demais serão apenas uma prolongação do primeiro.

Esta prolongação terá a duração das figuras ligadas.



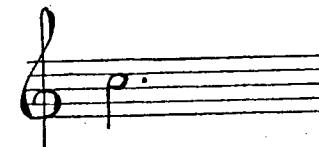
Quando a ligadura vem colocada por cima ou por baixo de sons de entonação diferente, seu efeito é meramente de execução instrumental ou vocal, determinando que entre o primeiro e o último som compreendidos dentro da ligadura não deve haver interrupção e sim, que tais sons se executam ligadamente (conforme demonstração do professor).



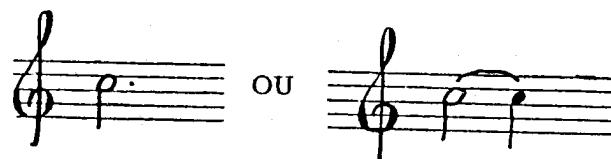
2 — Ponto de aumento

Um ponto colocado à direita de uma figura serve para aumentar a metade do valor de duração dessa figura.

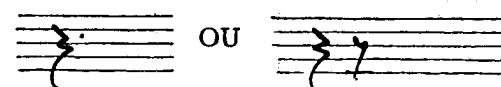
É por isso chamado ponto de aumento.



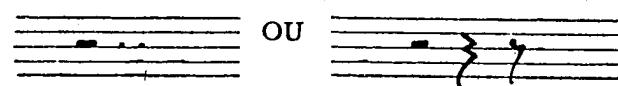
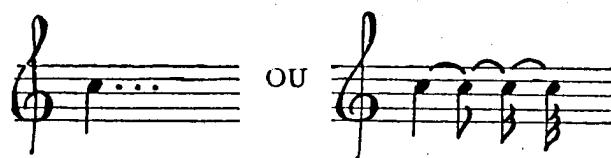
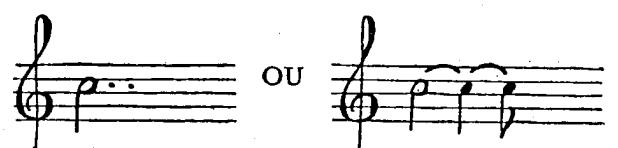
No exemplo abaixo a mínima pontuada está valendo uma mínima e mais uma semínima (metade da mínima), uma vez que o ponto serve para aumentar a metade do valor da figura. Logo,



As pausas também podem ser pontuadas.



Dois ou mais pontos podem ser colocados à direita da nota ou da pausa, tendo neste caso, o primeiro, o valor já conhecido e os seguintes, cada qual a metade do valor do antecedente.



Os valores positivos pontuados podem ser substituídos por valores ligados, como vimos nos exemplos precedentes.

QUESTIONARIO V

- 1 — Que é ligadura?
- 2 — Qual a função da ligadura se vier colocada sobre sons da mesma entoação?
- 3 — Para que serve a ligadura se vier colocada sobre sons de entoação diferente?
- 4 — Para que serve o ponto de aumento?
- 5 — Onde se coloca o ponto de aumento?
- 6 — As pausas também podem ser pontuadas?
- 7 — É possível colocar na mesma nota mais de um ponto de aumento?
- 8 — Qual o valor do 2.º ponto?
- 9 — Qual o valor do 3.º ponto?
- 10 — Há diferença de duração entre a minima pontuada e a mínima ligada a uma semínima?

EXERCICIOS

Substituir as figuras pontuadas por figuras ligadas e as figuras ligadas por figuras pontuadas.

V

C O M P A S S O S

GENERALIDADES — COMPASSOS SIMPLES

1 — Generalidades

As figuras que representam o valor das notas têm duração indeterminada, isto é, não têm valor fixo.

Para que as figuras tenham um valor determinado na duração do som esse valor é previamente convencionado, e é a esse espaço de duração que se dá o nome de **tempo**.

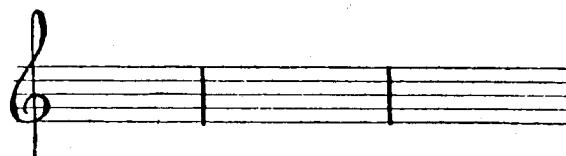
Assim, se estabelecermos que a semínima (J) tem a duração de 1 tempo, veremos que a mínima (j) valerá 2 tempos, visto o seu valor ser o dobro da semínima; a semibreve (O) valerá 4 tempos, uma vez que precisamos de quatro semínimas para formar uma semibreve; a colcheia (J) valerá apenas meio tempo, pois são precisas duas colcheias para a formação de uma semínima; e assim por diante.

Os tempos são agrupados em porções iguais, de dois em dois, de três em três ou de quatro em quatro, constituindo unidades métricas às quais se dá o nome de **compasso**.

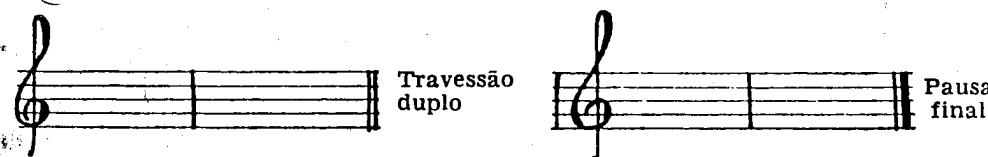
Os compassos de 2 tempos são chamados **binários**.

"	"	"	3	"	"	"	ternários
"	"	"	4	"	"	"	quaternários.

Cada grupo de tempos, isto é, cada compasso, é separado do seguinte por uma linha vertical travessão.



Na terminação de um trecho musical usa-se colocar dois travessões denominados: **travessão duplo** (ou **travessão dobrado**) ou **pausa final** (se a terminação for absoluta, isto é na finalização do trecho).



Em qualquer compasso a figura que preenche um tempo chama-se **unidade de tempo**; e a figura que preenche um compasso chama-se **unidade de compasso**.

Os compassos se dividem em duas categorias: **simples** e **compostos**. São representados por uma fração ordinária colocada no princípio da pauta, depois da clave.

QUESTIONÁRIO VI

- 1 — Que é **tempo** de duração de uma nota? 2 — Se a mínima vale 1 tempo, quanto vale a semínima? 3 — Se a semínima vale 1 tempo, quanto vale a mínima? E a colcheia? E a semicolcheia? 4 — Que é **compasso**? 5 — Como se chamam os compassos de 2, 3 e 4 tempos? 6 — Que é **travessão**? 7 — Como se chamam os travessões colocados no fim de um trecho? 8 — Que é **unidade de tempo**? E **unidade de compasso**? 9 — Em quantas categorias se dividem os compassos? 10 — Como são representados os compassos?

2 — Compassos simples

Compassos simples são aquêles cuja unidade de tempo é representada por uma figura divisível por 2.

Tais figuras são chamadas **simples**, isto é, são figuras não pontuadas.

Vejamos por exemplo, um **compasso** qualquer (binário, ternário ou quaternário) no qual a unidade de tempo seja a semínima (J) ou a colcheia (J). A semínima (J) vale 2 colcheias (J), e a colcheia (J) vale 2 semicolcheias (J), logo, ambas são divisíveis por 2; por conseguinte os compassos que tiverem a semínima (J) ou a colcheia (J) como **unidade de tempo** serão **compassos simples**.

Unidade de tempo



Unidade de tempo



Analisemos os termos das frações que representam os compassos simples.

O numerador determina o número de tempos do compasso. Os algarismos que servem para numerador dos compassos simples são: 2 (para o binário), 3 (para o ternário) e 4 (para o quaternário).

O denominador indica a figura que representa a unidade de tempo.

Os números que servem como denominador são os seguintes:

1 —	representando a semibreve	(considerada como unidade)
2 —	" " mínima	(metade da semibreve)
4 —	" " semínima	(4. ^a parte da semibreve)
8 —	" " colcheia	(8. ^a parte da semibreve)
16 —	" " semicolcheia	(16. ^a parte da semibreve)
32 —	" " fusa	(32. ^a parte da semibreve)
64 —	" " semifusa	(64. ^a parte da semibreve)

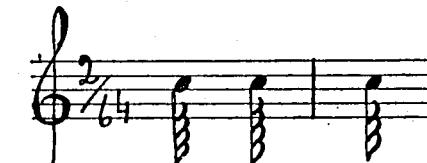
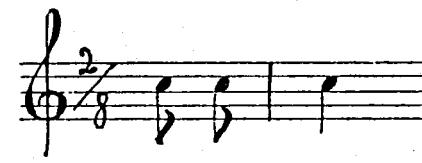
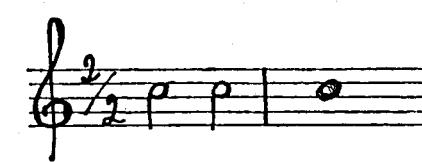
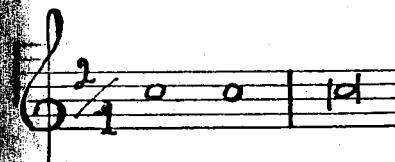
Vejamos um compasso indicado da seguinte forma: $\frac{2}{4}$.

Deduz-se o seguinte: — nesta fração $2/4$ o numerador (2) indica o número de tempos, logo, trata-se de um compasso de 2 tempos, isto é, binário. O denominador (4) determina para unidade de tempo a figura que representa a 4.^a parte da semibreve, ou seja, a semínima (J).

QUADRO DE TODOS OS COMPASSOS SIMPLES COM SUAS UNIDADES DE TEMPO E COMPASSO

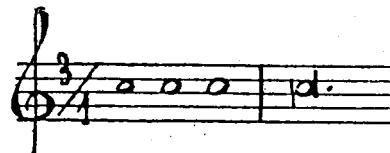
COMPASSOS BINÁRIOS

Unid. de tempo Unid. de comp. Unid. de tempo Unid. de comp.

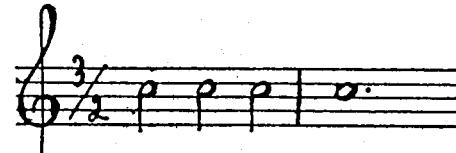


COMPASSOS TERNÁRIOS

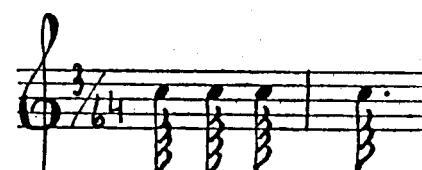
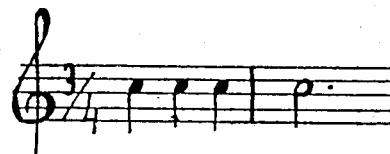
Unid. de tempo Unid. de comp.



Unid. de tempo

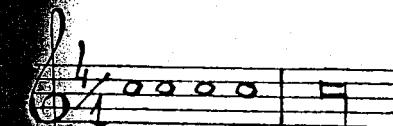


Unid. de comp.

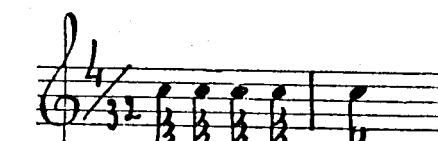
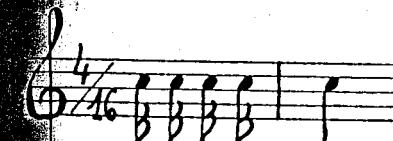
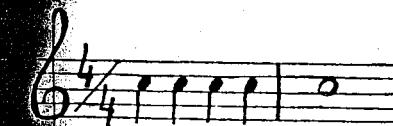
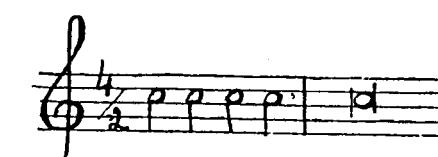


COMPASSOS QUATERNÁRIOS

Unid. de tempo Unid. de comp.



Unid. de tempo



Os compassos 4/4, 3/4 e 2/2 também podem ser assim representados:

4/4	C. ou 4.
3/4	ou 3.
2/2	C. ou 2.

Atualmente se encontra, em trechos de autores modernos, a indicação dos compassos da seguinte forma:

$$\begin{matrix} 2 \\ \text{j} \end{matrix} \text{ representando } \frac{2}{4}$$

$$\begin{matrix} 2 \\ \text{j} \end{matrix} \text{ representando } \frac{2}{8}$$

$$\begin{matrix} 3 \\ \text{j} \end{matrix} \text{ representando } \frac{3}{4}$$

$$\begin{matrix} 3 \\ \text{j} \end{matrix} \text{ representando } \frac{3}{8}$$

$$\begin{matrix} 3 \\ \text{j} \end{matrix} \text{ representando } \frac{3}{16}$$

$$\begin{matrix} 4 \\ \text{j} \end{matrix} \text{ representando } \frac{4}{4}$$

$$\begin{matrix} 4 \\ \text{j} \end{matrix} \text{ representando } \frac{4}{8}$$

$$\begin{matrix} 4 \\ \text{j} \end{matrix} \text{ representando } \frac{4}{16} \text{ e etc.}$$

Os compassos simples mais usados são aquêles cujas frações têm para denominador os números 4 e 8 ($2/4$, $3/4$, $4/4$, $2/8$, $3/8$ e $4/8$).

Os compassos que têm para denominador os algarismos 1 e 2 ($2/1$, $3/1$, $4/1$, $3/2$ e $4/2$), isto é, aquêles que têm como unidade de compasso figura de maior duração que a semibreve (O) deixaram de ser usados na música moderna, com exceção do compasso $2/2$ (cuja unidade de compasso é igual a O), que é ainda usado, principalmente em trechos de ritmo característico.

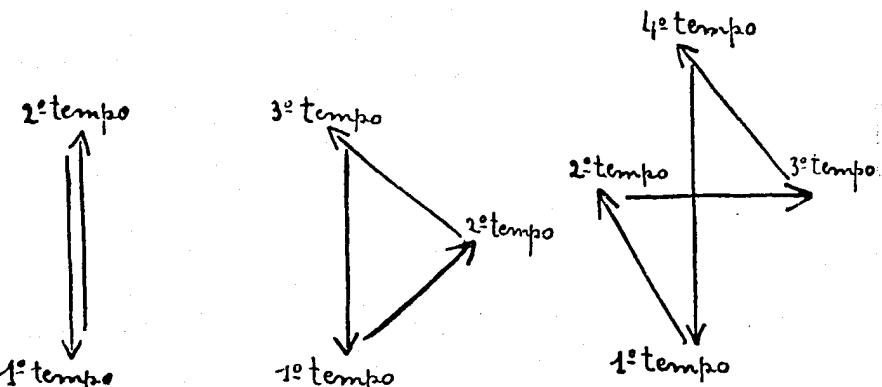
Também os compassos cujas unidades de tempo forem preenchidas por figuras menores que a colcheia (J) são usados menos freqüentemente. Esses compassos são os que têm para denominador os números 16, 32 e 64.

Marcar um compasso é indicar a divisão dos tempos por meio de movimentos executados, geralmente, com as mãos.

Compasso binário

Compasso ternário

Compasso quaternário



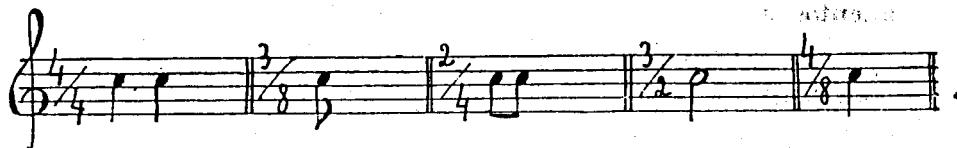
QUESTIONÁRIO VII

- 1 — Quando é que uma figura é simples? 2 — Que são compassos simples?
- 3 — Nos compassos simples o que determina o numerador da fração? 4 — Quais os números que servem como numerador das frações dos compassos simples?
- 5 — Que determina o denominador? 6 — Quais os números que servem como denominador das frações que indicam os compassos? 7 — No compasso $2/4$ que indica o numerador? E o denominador? 8 — Qual a sua unidade de tempo? E a unidade de compasso? 9 — No compasso $3/2$ que indica o numerador? E o denominador? 10 — Qual a sua unidade de tempo? E a unidade de compasso? 11 — No compasso $4/8$ que indica o numerador? E o denominador? 12 — Qual a sua unidade de tempo? E a unidade de compasso? 13 — Quais são os compassos simples que têm para unidade de tempo a semínima? 14 — Quais são as outras formas de representar o compasso $4/4$? E o $3/4$? E o $2/2$? 15 — Represente os compassos $2/8$, $4/16$, $3/4$ e $2/2$ de acordo com a indicação moderna. 16 — Quais são os compassos simples mais usados? 17 — Quais são os compassos que deixaram de ser usados? 18 — O compasso $2/2$ também deixou de ser usado? 19 — Quais são os compassos menos usados? 20 — Que significa marcar o compasso?

EXERCÍCIOS

- 1 — Determinar as unidades de tempo e compasso de todos os compassos simples.

2 — Completar os seguintes compassos com figuras de som e pausas:



3 — Separar os compassos:



4 — Determinar as seguintes figuras:

- a unidade de tempo do compasso 3/2;
- o valor de 2 tempos no compasso 4/8;
- o valor de meio tempo no compasso C;
- o valor de 3 tempos no compasso 4/16;
- o valor de 1 tempo e meio no compasso 2/4;
- o valor de 1 tempo e meio no compasso 3/8;
- o valor de 2 tempos no compasso 3/4.

5 — Completar os seguintes compassos com figuras de som e pausas:



V I

TONS E SEMITONS NATURAIS

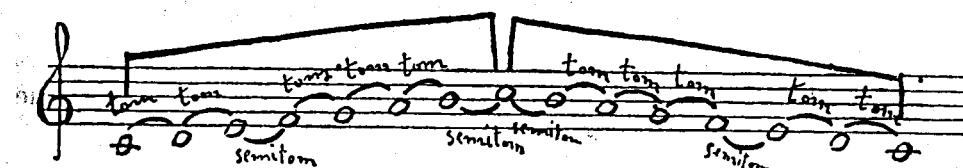
(ESCALA DIATÔNICA DE DÓ — SUA FORMAÇÃO E SEUS GRAUS)

Semitom é menor intervalo, entre dois sons, que o ouvido pode perceber e classificar.

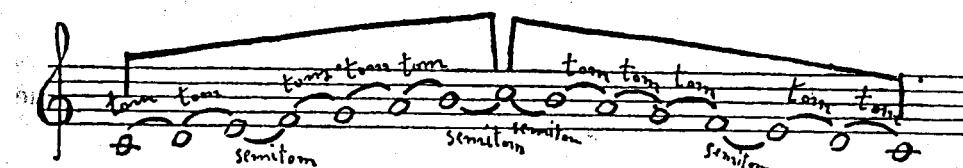
Tom é o intervalo, entre dois sons, formado por dois semitons.

Escala diatônica é a sucessão de 8 sons conjuntos guardando de um para outro intervalo de tom ou de semitom.

Escala ascendente



Escala descendente



Os tons e semitons contidos na escala diatônica são chamados naturais.

A cada uma das notas da escala, de acordo com a sua função na própria escala, dá-se o nome de grau.

Tem a escala diatônica, por conseguinte, 8 graus, sendo o VIII grau a repetição do I.

Os graus da escala são assim denominados.

- I grau — tônica
- II grau — supertônica
- III grau — mediante
- IV grau — subdominante
- V grau — dominante
- VI grau — superdominante
- VII grau — sensível
- VIII grau — tônica.

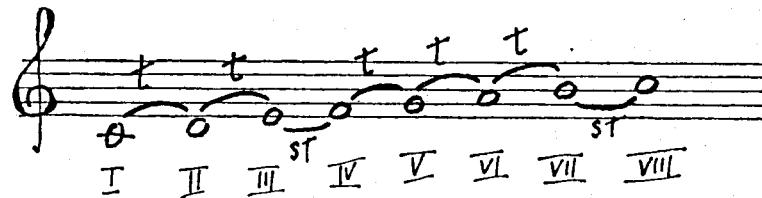
DECON

Tudo ponto

A escala diatônica é formada por 5 tons e 2 semitons.
Os semitons são encontrados:
Do III grau para o IV.
Do VII para o VIII.

Os tons são encontrados:

Do I grau para o II.
Do II grau para o III
Do IV grau para o V
Do V grau para o VI
Do VI grau para o VII.



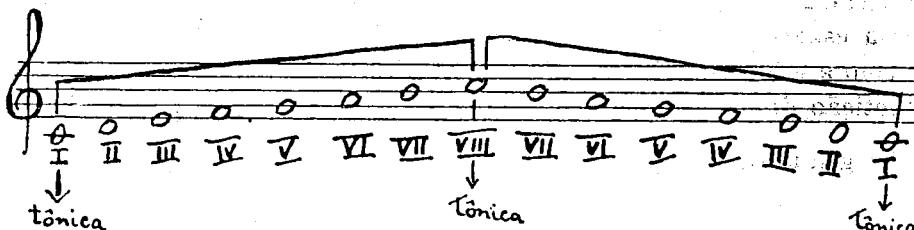
O I grau (tônica) é o mais importante da escala.

Todos os demais graus têm com êle afinidade absoluta.

É o I grau (tônica) que dá seu nome à escala e que a termina de um modo completo, sem nada deixar a desejar.

Vejamos a seguinte escala:

Escala ascendente



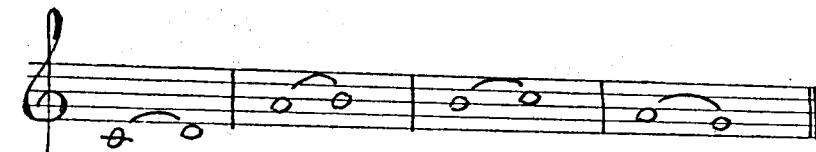
Escala descendente

Temos aí a nota Dó em função de tônica. Esta escala é, portanto, chamada escala de Dó, ou ainda escala no tom de Dó.

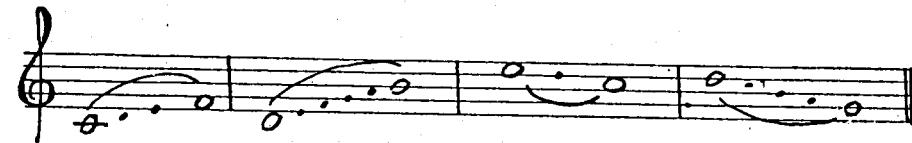
Depois da tônica, as notas de maior importância são a dominante (V grau) e a subdominante (IV grau).

Os graus da escala também se classificam como conjuntos ou disjuntos.

São conjuntos quando sucessivos, de acordo com sua relação de altura.



São disjuntos quando entre ambos vem intercalado um ou mais graus.



QUESTIONÁRIO VIII

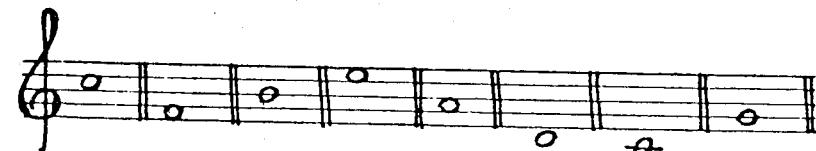
- 1 — Que é semitom?
- 2 — Que é tom?
- 3 — Que é escala diatônica?
- 4 — Como se chamam os tons e semitons da escala diatônica?
- 5 — Que é grau?
- 6 — Quantos graus tem uma escala?
- 7 — Como se chamam os graus da escala?
- 8 — Quantos tons e semitons contém a escala diatônica?
- 9 — Quais os graus separados por tons?
- 10 — Quais os graus separados por semitom?
- 11 — Qual o grau mais importante?
- 12 — Porque?
- 13 — Depois dêste, quais os graus mais importantes?
- 14 — Que são graus conjuntos?
- 15 — Que são graus disjuntos?

EXERCÍCIOS

- 1 — Dizer como se chamam e qual o número correspondente a estes graus, na escala de Dó:



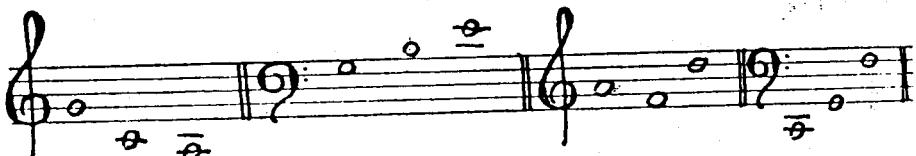
- 2 — Formar 2 graus conjuntos e 3 graus disjuntos com cada nota:



RECAPITULAÇÃO

EXERCÍCIOS

1 — Escrever o nome das notas:



2 — Colocar as claves que dêm às notas os seguintes nomes:

Fá RE' sol FA' do sol RE' si do mi sol

3 — Escrever as pausas de: semibreve, semicolcheia e minima.

4 — Substituir as figuras ligadas por figuras pontuadas e vice-versa.



5 — Determinar os compassos simples que tenham como unidade de tempo as figuras: colcheia, minima, fusa e semiminima.

6 — Determinar os compassos simples que tenham como unidade de compasso as figuras, semiminima, minima pontuada, semibreve, colcheia e colcheia pontuada.

7 — Dividir os compassos:



8 — Completar os compassos:



VII

ACENTO MÉTRICO

Os tempos dos compassos obedecem a diversas acentuações, isto é, umas fortes, outras fracas.

Essas acentuações constituem o acento métrico.

É por meio do acento métrico que podemos reconhecer pelo ouvido, se o compasso é binário, ternário ou quaternário.

O acento métrico obedece à seguinte ordem:

Compasso binário

1.º tempo — forte

2.º tempo — fraco



Compasso ternário

1.º tempo — forte

2.º tempo — fraco

3.º tempo — fraco



Compasso quaternário

1.º tempo — forte

2.º tempo — fraco

3.º tempo — fraco

4.º tempo — fraco



Alguns autores usam para o compasso quaternário o seguinte acento métrico:

1.º tempo — forte

2.º tempo — fraco

3.º tempo — meio-forte

4.º tempo — fraco



Dando-se, entretanto, no compasso quaternário uma acentuação ao 3.^º tempo, mais forte que à do 2.^º e à do 4.^º tempo, têmo-lo subdividido em 2 compassos de 2 tempos cada, isto é, dois compassos binários, desaparecendo assim o compasso quaternário. Consideramos, portanto, defeituosa a acentuação meio-forte do 3.^º tempo do compasso quaternário, uma vez que tal acentuação desvirtua o caráter do compasso de 4 tempos. Este, como os demais compassos, tem a sua feição própria, bastando para isto, dar acentuação forte ao 1.^º tempo e fraca aos tempos subsequentes.

Exemplo:



Os tempos também se dividem em partes fortes e fracas.

Como vimos, nos compassos simples os tempos se dividem em 2 partes, sendo forte a 1.^a parte e fraca a 2.^a parte (em qualquer tempo).

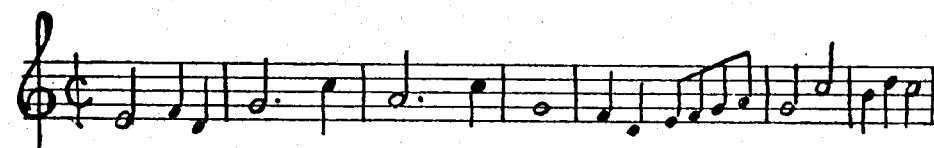


QUESTIONARIO IX

- 1 — Que é acento métrico? 2 — Para que serve o acento métrico? 3 — Como se faz o acento métrico no compasso binário? 4 — E no ternário? 5 — E no compasso quaternário? 6 — Porque razão não se deve fazer acentuação meio-forte no 3.^º tempo do compasso quaternário? 7 — Como se faz o acento métrico das partes de tempo dos compassos simples?

EXERCICIOS

- 1 — Marcar o acento métrico dos tempos e das partes de tempo nas melodias seguintes:



-2	-1	0	1	2
$\flat\flat$	\flat	\natural	\sharp	$\ddot{\times}$

V I I I

ALTERAÇÕES

Dá-se o nome de alteração ao sinal que se coloca antes de uma nota e serve para modificar-lhe a entoação.

A entoação das notas, conforme o sinal de alteração, poderá ser elevada ou abaixada um ou dois semitons.

São estes os sinais de alteração:

\sharp (sustenido), \flat (bemol), $\ddot{\times}$ (dobrado-sustenido),
 $\ddot{\flat}$ (dobrado-bemol) e \natural (bequadro).

Nas notas naturais a função das alterações é a seguinte:

\sharp eleva um semiton

$\ddot{\times}$ eleva dois semitons

\flat abaixa um semiton

$\ddot{\flat}$ abaixa dois semitons

\natural anula o efeito de qualquer um dos sinais precedentes, fazendo a nota voltar à entoação natural. O bequadro pode elevar ou abaixar a entoação das notas.

Nas notas sustenizadas o dobrado-sustenido eleva um semiton, e nas notas bemolizadas o dobrado-bemol abaixa um semiton.

Elevação de 1 semiton

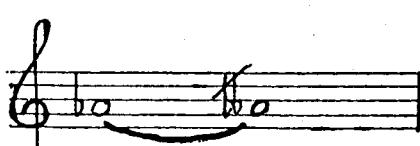


O sustenido (\sharp) e o dobrado-sustenido ($\ddot{\times}$) são consideradas alterações ascendentes.

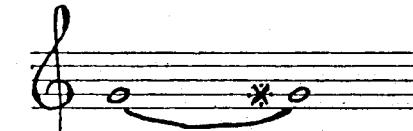
Elevação de 1 semiton



Abaixamento de 1 semiton

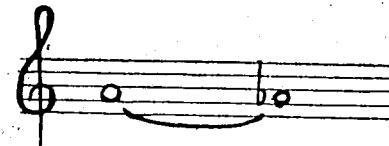


Elevação de 2 semitons



O bemol (\flat) e o dobrado-bemol ($\ddot{\flat}$) são considerados alterações descendentes.

Abaixamento de 1 semiton



Abaixamento de 2 semitons



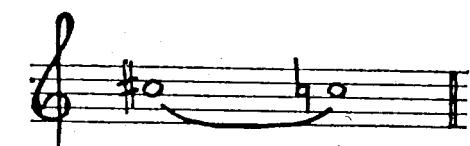
O bequadro (\natural) é uma alteração de duplo efeito.

Ora é ascendente, quando modifica a entoação de uma nota bemolizada; ora é descendente, quando modifica a entoação de uma nota sostenizada.

alt. asc.

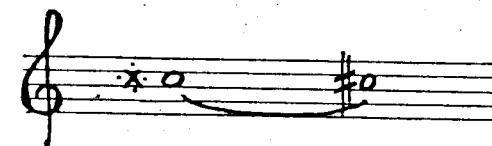


alt. desc.



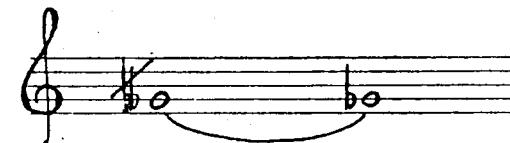
Observação: se o sustenido (\sharp) modificar a entoação de uma nota alterada por um dobrado-sustenido ($\ddot{\times}$) terá efeito descendente.

alt. desc.



Se o bemol (\flat) modificar a entoação de uma nota alterada por um dobrado-bemol ($\ddot{\flat}$) terá efeito ascendente.

alt. asc.



A única alteração cujo efeito é sempre ascendente é o dobrado-sustenido ($\ddot{\times}$). Também a única alteração cujo efeito é sempre descendente é o dobrado-bemol ($\ddot{\flat}$).

QUESTIONARIO X

- 1 — Que é alteração? 2 — Que espécie de modificação sofre a entonação das notas alteradas? 3 — Como se chamam os sinais de alteração? 4 — Qual a função das alterações nas notas naturais? 5 — Como age o dobrado-sustentido numa nota sustenizada? 6 — Como age o dobrado-bemol numa nota bemolizada? 7 — Quais as alterações consideradas ascendentes? 8 — Quais as alterações consideradas descendentes? 9 — Qual a função do bequadro? 10 — Quando é que o sustenido tem efeito de alteração descendente? 11 — Quando é que o bemol tem efeito de alteração ascendente? 12 — Quais as alterações cujo efeito é sempre ascendente ou descendente?

EXERCICIOS

- 1 — Colocar as alterações convenientes:

elevar 1 st. abaixar 1 st. elevar 1 st. abaix. 1 st.

modelo

abaix. 1 st. elev. 1 st. abaix. 2 st. elev. 1 st. abaix. 1 st.

abaix. 1 st. abaix. 1 st. abaix. 1 st. elev. 1 st. elev. 1 st.

elev. 2 st. abaix. 1 st. elev. 1 st. abaix. 2 st. elev. 2 st.

- 2 — Determinar a função das alterações:

abaixou 1 st.

modelo

IX

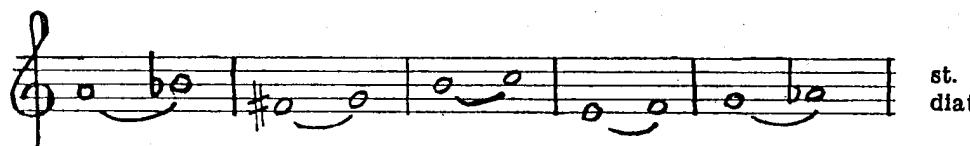
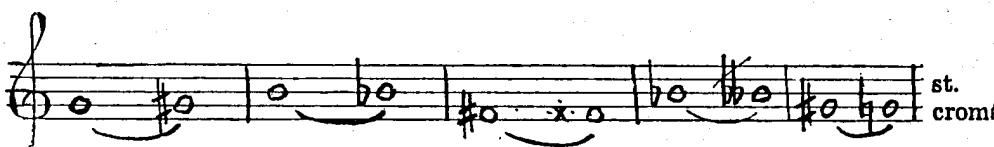
SEMITOM CROMATICO E DIATONICO

(FORMAÇÃO DO TOM)

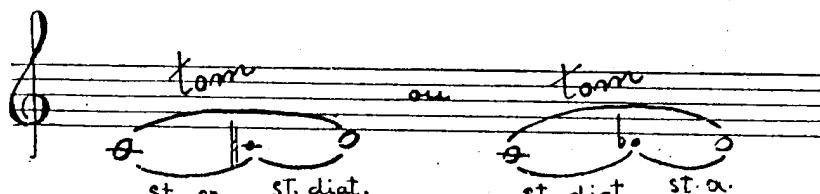
Há 2 espécies de semitom:

semitom

- cromático — quando formado por 2 notas do mesmo nome (entonação diferente)
- diatônico — quando formado por 2 notas diferentes (sons sucessivos)



Já sabemos que o tom é formado de 2 semitons. Observa-se que, na formação do tom, um dos semitons é cromático e o outro é diatônico.

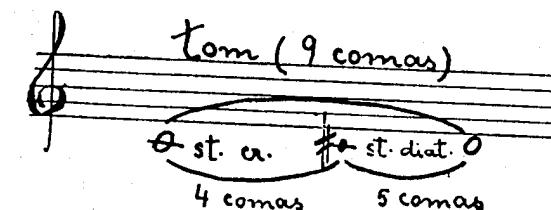


Teóricamente, sabemos que o intervalo de tom se divide em 9 pequeníssimas partes chamadas comas, sendo que o semitom diatônico e o cromático diferem entre si por uma coma.

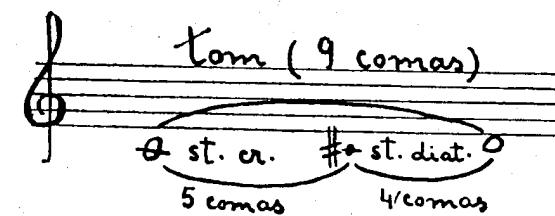
É quase impossível ao nosso ouvido a percepção de uma coma; entretanto, baseados em cálculos matemáticos, e por meio de aparelhos de acústica, provam os físicos a diferença de uma coma existente entre os dois semitons — diatônico e cromático.

Durante muito tempo discordaram os físicos e os músicos no número de comas de que se compõe o semitom cromático e o diatônico.

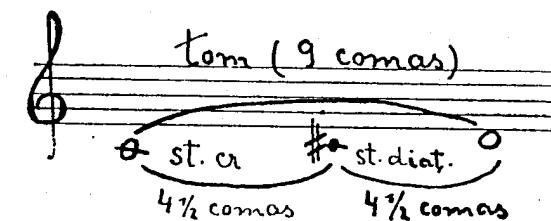
Segundo os físicos:



Segundo os músicos:



Para anular esta pequeníssima diferença — uma coma — foi estabelecido um sistema que, sem prejuízo algum para a audição, iguala os dois semitons (diatônico e cromático) em partes perfeitamente iguais, isto é, ficando cada um com $4\frac{1}{2}$ comas.



Este sistema é chamado temperamento (ou sistema temperado) e é por meio dele que temos em certos instrumentos, o dó ♯ igual a ré b, e mi b igual a ré ♯, etc..

Esses instrumentos são classificados como instrumentos temperados ou de som fixo, entre os quais se encontram: o piano, o órgão, o harmônio, a harpa, etc..

Os instrumentos que não têm som fixo são classificados como instrumentos não temperados, tais como o violino, o violoncelo, e outros.

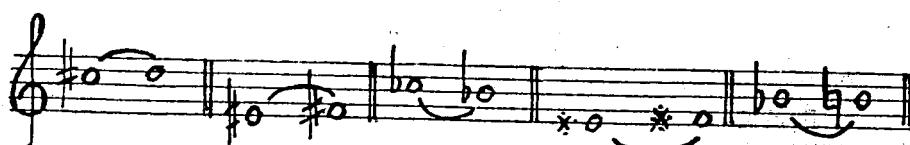
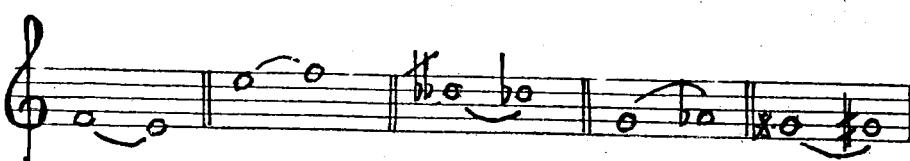
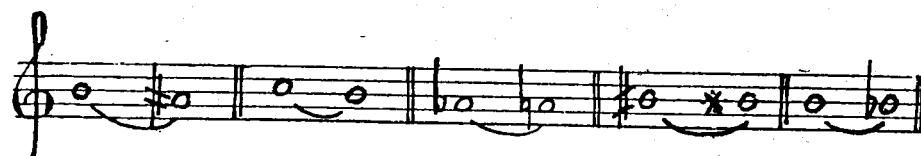
QUESTIONARIO XI

1 — Quantas são as espécies de semitons? 2 — Qual a diferença entre o semiton cromático e o diatônico? 3 — De que espécie são os semitons que formam o tom? 4 — Que são comas? 5 — Como se prova que o semiton cromático e o diatônico têm a diferença de uma coma? 6 — De acordo com os físicos qual o número de comas dos semitons? 7 — E de acordo com os músicos? 8 — Como se chama o sistema estabelecido para anular a diferença dos semitons? 9 — Por meio deste sistema com quantas comas fica cada um dos semitons? 10 — Que é instrumento temperado? 11 — Que outro nome têm êsses instrumentos? 12 — Dê o nome de um instrumento temperado. 13 — Que é um instrumento não temperado? 14 — Dê o nome de um instrumento não temperado.

EXERCÍCIOS

1 — Classificar os semitons'

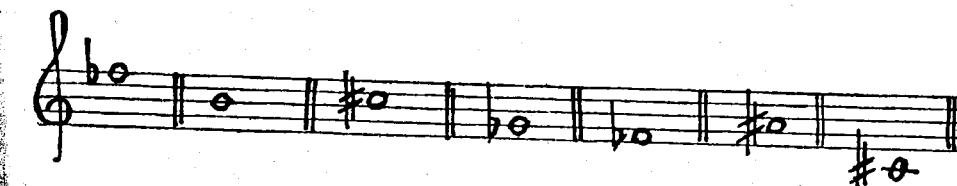
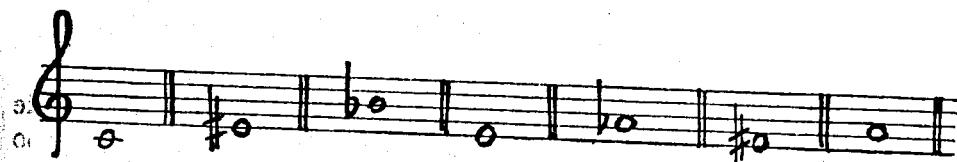
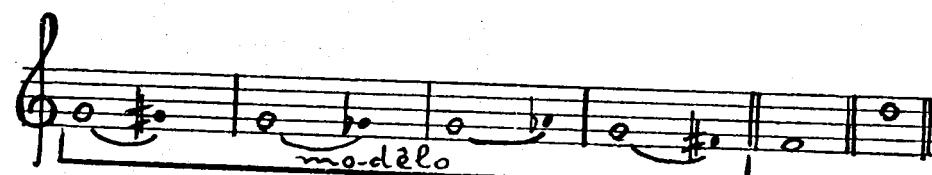
st. cr. ascend.



2 — Formar os semitons diatônicos e cromáticos (ascendentes e descendentes) com as seguintes notas:

st. cr. asc.

st. cr. desc. st. diat. asc. st. diat. desc.



FUNÇÃO EXERCÍCIO

X

FERMATA — LINHA DE 8.^a — “LEGATO” E “STACCATO”

1 — Fermata

A fermata ($\text{—} \text{—}$) é um sinal que, colocado acima ou abaixo de uma nota, indica que se deve prolongar a duração do som mais tempo do que o seu valor estabelecido.



A fermata não tem duração determinada, isto é, varia de acordo com a interpretação do executante.

Pode-se ainda acrescentar sobre a fermata as palavras longa ou curta, indicando uma sustentação maior ou menor do som.

Curta



Longa



Também se pode colocar a fermata sobre uma pausa. Neste caso a fermata passa a chamar-se suspensão.

curta longa



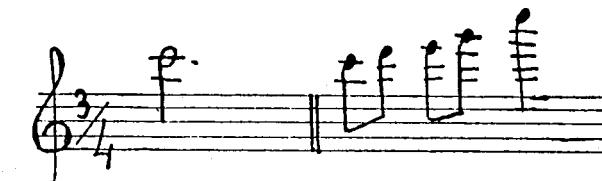
2 — Linha de 8.^a

A linha de 8.^a (8.^a -----), quando colocada acima ou abaixo de uma nota ou de um grupo de notas, indica que as mesmas devem ser executadas respectivamente uma 8.^a acima ou abaixo.

Notação



Execução



Notação



Execução



A linha de 8.^a tem por fim facilitar a leitura das notas escritas em linhas e espaços suplementares, sendo por esse motivo empregada com freqüência.

3 — “Legato” e “Staccato”

O “legato” e o “staccato” são sinais que determinam a articulação dos sons.

Articulação é o modo de atacar os sons.

O “legato”, palavra italiana cuja significação é — ligado, determina que se passe de uma nota a outra (tocando ou cantando) sem interrupção de som.

É indicado por dois modos:

- a) pela ligadura — linha curva sobre ou sob as notas que desejamos ligar.



- b) pela palavra "legato" — escrita acima ou abaixo do grupo de notas que desejamos ligar.



O "staccato" (palavra italiano significando — destacado) indica que os sons devem ser articulados de modo seco, destacado.

Há três formas de representar o "staccato", tendo cada uma execução diferente. Vejamos:

- a) um ponto colocado acima das notas. É chamado "staccato" simples.

Notação

Execução

- b) Combinado o ponto e a ligadura. É chamado "meio-staccato" ou "staccato" brando.

Notação



Execução



- c) Um ponto alongado colocado acima das notas.

Este staccato" é chamado grande "staccato" ou "staccato" seco ou martelado.

Notação



Execução



O ponto que indica o "staccato" é chamado ponto de diminuição, pois na execução faz com que a nota perca parte do seu valor. Convém notar que a parte que o "staccato" tira do valor da nota, não é valor rigorosamente matemático. Assim sendo, a execução indicada é apenas uma execução aproximada.

QUESTIONÁRIO XII

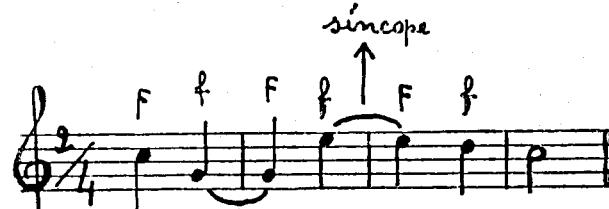
- 1 — Que é *fermata*? 2 — A fermata tem duração determinada? 3 — Que significam as palavras *longa* e *curta* sobre a fermata? 4 — Que é *suspensão*? 5 — Onde se coloca a linha de 8.ª? 6 — Qual é a utilidade da linha de 8.ª? 7 — Que é *articulação dos sons*? 8 — Como se chamam os sinais que determinam a *articulação dos sons*? 9 — Que significa a palavra "legato"? 10 — Como é indicado o "legato"? 11 — Que significa a palavra "staccato"? 12 — Como se chamam as formas de representar o "staccato"? 13 — Como é representado o "staccato" simples? 14 — E o meio—"staccato"? 15 — E o grande "staccato"? 16 — Por que razão dá-se ao ponto que indica o "staccato" o nome de *ponto de diminuição*?

X I

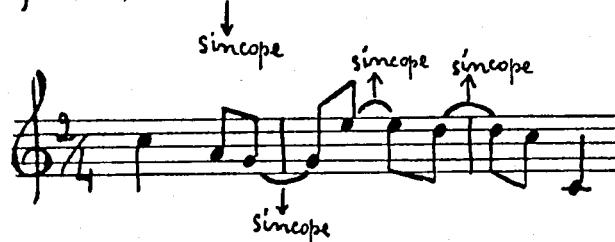
SINCOPE — CONTRATEMPO

1 — Síncope

Se uma nota executada em tempo fraco ou parte fraca de tempo for prolongada ao tempo forte ou parte forte do tempo seguinte, teremos o que se chama — síncope.



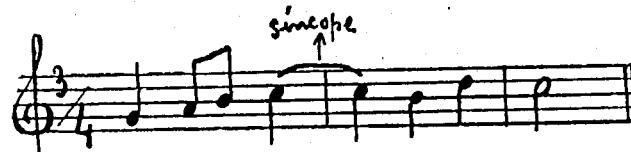
Notas em tempo fraco prolongadas ao tempo forte seguinte.



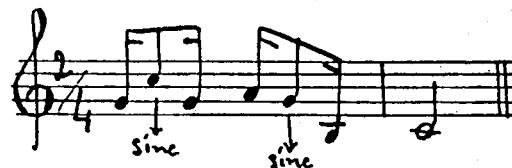
Notas em parte fraca de tempo prolongadas à parte forte do tempo seguinte.

A síncope produz efeito de deslocamento das acentuações naturais. A síncope pode ser regular ou irregular.

É regular quando as notas que a formam têm a mesma duração.



São muito freqüentes as síncopes regulares de quarto de tempo.



É irregular quando as notas que a compõem não têm a mesma duração.



2 — Contratempo

Dá-se o nome de **contratempo** às notas executadas em tempo fraco ou parte fraca de tempo, ficando os tempos fortes ou partes fortes dos tempos preenchidos por pausas.



O contratempo também provoca efeito de deslocamento da acentuação natural, porquanto o tempo sobre o qual deveria recair a acentuação é preenchido por silêncio — pausa.

QUESTIONARIO XIII

- 1 — Que é *síncope*?
- 2 — Qual o efeito da *síncope*?
- 3 — Quando é que a *síncope* é *regular*?
- 4 — Quando é que a *síncope* é *irregular*?
- 5 — Que é *contratempo*?
- 6 — Qual o efeito provocado pelo *contratempo*? Porque?

EXERCICIOS

- 1 — Assinale as síncopes:



2 — Dê exemplo de sincope regular no compasso 3/8.

3 — Dê exemplo de sincope irregular no compasso 3/4.

4 — Assinale os contratempos:



XII

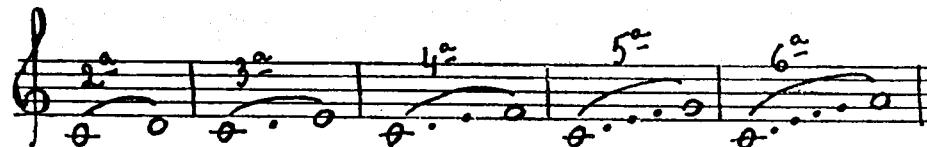
INTERVALOS

(SIMPLES E COMPOSTO — HARMÔNICO E MELÓDICO
— ASCENDENTE E DESCENDENTE — CONSONANTE E
DISSONANTE — INVERSÃO DOS INTERVALOS)

Intervalo é a diferença de altura entre dois sons.

Conforme o número de sons que abrange o intervalo pode ser de:

2.^a, 3.^a, 4.^a, 5.^a, etc..



O intervalo pode ser:

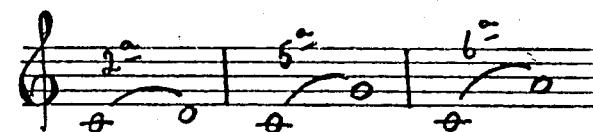
Intervalo

simples — quando se acha contido dentro
de uma 8.^a.

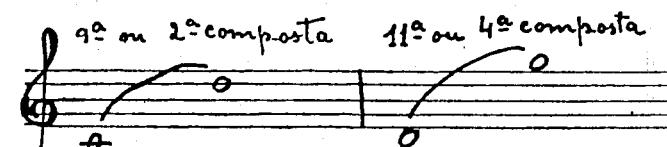
 composto — quando ultrapassa a 8.^a.

Exemplo:

Intervalo
simples



Intervalo
composto



- Intervalo** {
- Melódico — quando as notas são ouvidas sucessivamente
 - Harmônico — quando as notas são ouvidas simultaneamente

Os intervalos melódicos também se classificam como ascendentes (quando a primeira nota é mais grave que a segunda) ou descendentes (quando a primeira nota é mais aguda que a segunda).



De acordo com o número de tons e semitons que compõem o intervalo ele pode ser classificado como: maior, menor, justo, aumentado e diminuto.

Intervalos de 2.^a, 3.^a, 6.^a e 7.^a {

- maior
- menor
- aumentado
- diminuto

Intervalos de 4.^a, 5.^a, e 8.^a {

- justo
- aumentado
- diminuto

QUADRO DOS INTERVALOS

<p>2^{as}</p>	<p>2^{as}</p>
<p>3^{as}</p>	<p>4^{as}</p>

Handwritten musical notation on five-line staves. It shows pairs of intervals for each degree of the scale.

- 6^{as}**: 6^a maior (4 tons e 1 semit.) and 6^a menor (4 tons).
- 7^{as}**: 6^a aument. (5 tons) and 6^a dimin. (3 tons e 1 semit.).
- 7^{as}**: 7^a maior (5 tons e 1 semit.) and 7^a menor (5 tons).
- 7^{as}**: 7^a aument. (6 tons) and 7^a dimin. (4 tons e 1 semit.).
- 8^{as}**: 8^a justa (6 tons), 8^a aument. (6 tons e 1 semit.), and 8^a dimin. (5 tons e 1 semit.).

Os intervalos aumentados acrescidos de 1 semitom são chamados super-aumentados; e, se subtrairmos 1 semitom dos intervalos diminutos, elas tomarão o nome de subdiminutos. Esses intervalos, porém, na prática não são usados, isto é, são simplesmente teóricos.

Nos instrumentos temperados o intervalo de 2.^a diminuta é nulo, ou seja, as duas notas que o formam têm o mesmo som, não havendo, por conseguinte, intervalo, isto é, diferença de altura entre dois sons.

INTERVALOS FORMADOS COM AS NOTAS NATURAIS

2.^{as} — são todas maiores (dó-ré, ré-mi, etc.), com exceção de mi-fá e si-dó que são menores.

- 3.^{as} — todas as que contiverem intercalado um dos semitonos, mi-fá ou si-dó, são menores (ré-fá, mi-sol, etc.); aquelas que não contiverem o semitom intercalado são maiores (dó-mi, etc.).
- 4.^{as} — são todas justas (dó-fá, ré-sol, etc.), com exceção de fá-si que é aumentada.
- 5.^{as} — são todas justas (dó-sol, ré-lá, etc.), com exceção de si-fá que é diminuta.
- 6.^{as} — todas as que contiverem intercalado um dos semitonos, mi-fá e ou si-dó, são maiores (dó-lá, dó-si, etc.); aquelas que contiverem ambos os semitonos são menores (mi-dó, mi-ré, etc.).
- 7.^{as} — são todas justas.

Esses intervalos chamam-se naturais e são encontrados na escala diatônica de dó.

Quando ambas as notas de um intervalo têm alteração da mesma espécie o intervalo recebe classificação idêntica àquele formado com as mesmas notas naturais.

Handwritten musical notation on two staves. It shows intervals with alterations (accidentals). The first staff shows a major 4th interval with one sharp. The second staff shows another major 4th interval with one sharp.

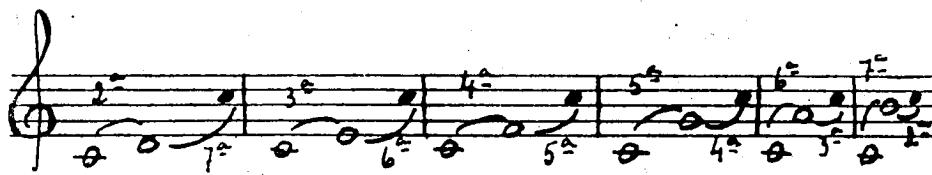
Inverter um intervalo consiste em transportar sua nota mais grave uma 8.^a acima ou sua nota mais aguda uma 8.^a abaixo.

Handwritten musical notation on two staves. It shows an inverted interval where the original interval of a fifth (5^a) is inverted, becoming a diminished 7th (7^a diminut.). The original notes are shown with a line and the inverted notes are shown with a dashed line.

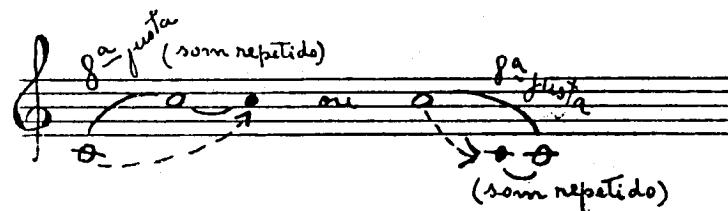
Sómente os intervalos simples podem ser invertidos. Os intervalos compostos não podem ser invertidos, pois colocando a nota mais grave uma 8.^a acima ou a nota mais aguda uma 8.^a abaixo, perdem sua característica de intervalos compostos (aqueles que ultrapassam o intervalo de 8.^a) e transformam-se em intervalos simples (compreendidos dentro de uma 8.^a).

Na inversão dos intervalos observa-se o seguinte:

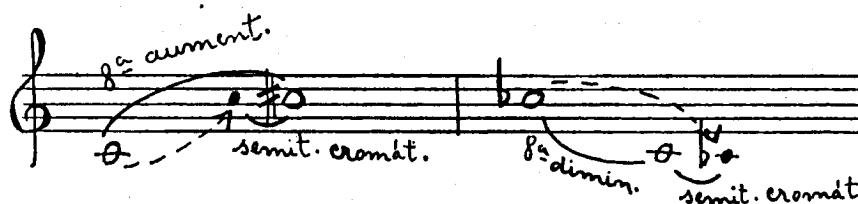
a 2. ^a depois de invertida passa a ser 7. ^a	a 5. ^a depois de invertida passa a ser 4. ^a
a 3. ^a " " " " " " 6. ^a	a 6. ^a " " " " " " 3. ^a
a 4. ^a " " " " " " 5. ^a	a 7. ^a " " " " " " 2. ^a



A 8.^a justa quando invertida, deixa de formar intervalo; transforma-se apenas na repetição de um som



A 8.^a aumentada e a 8.^a diminuta invertidas passam a ser um intervalo de semitom cromático.



Observa-se ainda na inversão dos intervalos que:

os maiores	tornam-se	menores	depois de invertidos
" menores	"	maiores	" "
" aumentados	"	diminutos	" "
" diminutos	"	aumentados	" "
" justos	conservam-se	justos	" "

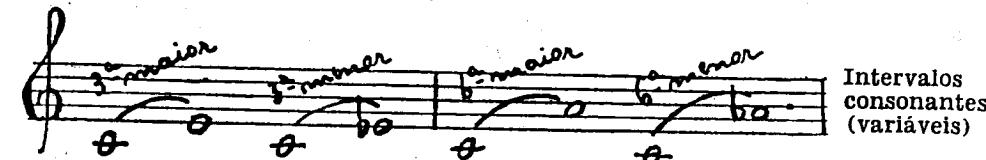
Os intervalos também podem ser **consonantes** ou **dissonantes**.

São **consonantes** aquêles que não pedem resolução sobre outro intervalo.

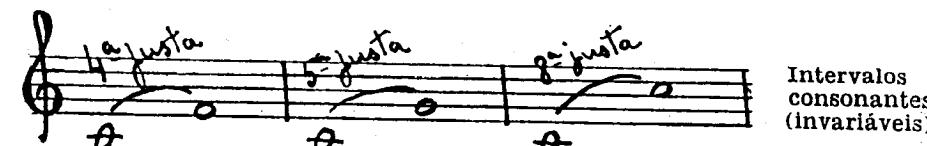
Intervalos consonantes

- | |
|--|
| 3. ^{as} e 6. ^{as} maiores e menores (consonantes variáveis ou imperfeitos) |
| 4. ^{as} , 5. ^{as} e 8. ^{as} justas (consonantes invariáveis ou perfeitos) |

Os intervalos de 3.^{as} e 6.^{as} maiores e menores, também são chamados variáveis (ou imperfeitos) porque podem variar a classificação e continuam consonantes, isto é, sejam maiores ou menos são consonantes.

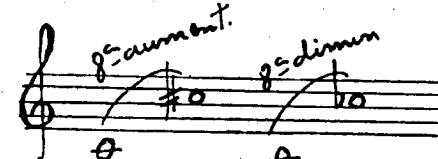


Os intervalos de 4.^{as}, 5.^{as} e 8.^{as} justas também são chamados consonantes invariáveis (ou perfeitos) porque não podem variar a classificação e continuar consonantes, isto é, se deixarem de ser justos passam a ser dissonantes.



São dissonantes aquêles que pedem resolução sobre um intervalo consonante.

- | | | |
|------------------------|---|---|
| Intervalos dissonantes | { | 2. ^{as} e 7. ^{as} maiores e menores e todos os intervalos aumentados e diminutos. |
|------------------------|---|---|



QUESTIONARIO XIV

- 1 — Que é *intervalo*? 2 — O que diferencia um intervalo de 2.^a de um intervalo de 6.^a? 3 — Quando é que um intervalo é *simples*? 4 — E quando é *composto*? 5 — Qual a diferença entre os intervalos *melódicos* e *harmônicos*? 6 — Conforme o número de tons e semitonos como se classificam os intervalos? 7 — Como podem ser classificados os intervalos de 2.^a, 3.^a, 6.^a e 7.^a? 8 — Como se classificam os de 4.^a, 5.^a e 8.^a? 9 — Quantos tons tem o intervalo de 2.^a maior? E o de 2.^a aumentada? 10 — Por que razão se diz que o intervalo de 2.^a diminuta é nulo nos instrumentos temperados? 11 — Quantos tons e semitonos tem a 3.^a maior? 12 — E a 4.^a justa? 13 — E a 5.^a justa? 14 — E a 6.^a maior? 15 — E a 7.^a maior? 16 — E a 8.^a justa? 17 — Onde se encontram os *intervalos naturais*? 18 — Como se classificam as 2.^{as} formadas com as notas naturais? 19 — E as 3.^{as}? 20 — E as 4.^{as}? 21 — E as 5.^{as}? 22 — E as 6.^{as}? 23 — E as 7.^{as}? 24 — E as 8.^{as}? 25 — Em que consiste a inversão de um intervalo? 26 — Os intervalos compostos podem ser invertidos? 27 — Qual o número correspondente aos intervalos de 2.^a, 3.^a, 4.^a, 5.^a, 6.^a e 7.^a depois de *invertidos*? 28 — A 8.^a justa invertida forma um intervalo? Porque? 29 — A 8.^a aumentada e a 8.^a diminuta invertidas que intervalo passam a ser? 30 — Como se classificam os intervalos maiores, menores, aumentados, diminutos e justos, depois de invertidos? 31 — Quando é que um intervalo é *consonante*? 32 — Quais são os intervalos consonantes? 33 — Como se classificam os intervalos consonantes? Porque? 34 — Quando é que o intervalo é *dissonante*? 35 — Quais são os intervalos dissonantes?

EXERCÍCIOS

- 1 — Determinar o número correspondente a cada intervalo e dizer se é: simples ou composto, melódico ou harmônico:

- 2 — Formar tôdas as 2.^{as} ascendentes e descendentes com as seguintes notas:

- 3 — Formar tôdas as 3.^{as}, 4.^{as} e 5.^{as} ascendentes e descendentes com as notas:

- 4 — Formar tôdas as 6.^{as}, 7.^{as} e 8.^a ascendentes e descendentes com as notas:

5 — Classificar os intervalos de acôrdo com o número de tons e semitonos:

5º justa

6 — Completar os intervalos pedidos:

3º menor 2º maior 4º dim.
sup. inf. 4º justa 5º aum. 3º maior
sup. inf. sup. sup. sup. inf. sup.

3º aum. 5º dim. 6º menor 8º justa 7º dim. 2º maior 2º maior
sup. sup. sup. sup. inf. sup. sup. sup.

7 — Classificar e determinar os intervalos consonantes e dissonantes:

5º justa
consonante
invariável

8 — Analisar os intervalos:

6º menor simblos
inf. melad. ascend. inversão:
correspondente variável
já maior modelo

X III

MODOS DA ESCALA: MAIOR E MENOR

(GRAUS MODAIS — GRAUS TONAIOS — ESCALAS DO MODO MAIOR — ESCALAS DO MODO MENOR: HARMÓNICAS E MELÓDICAS — ESCALAS RELATIVAS — ESCALAS HOMÔNIMAS — INTERVALOS NOS GRAUS DAS ESCALAS MAIORES E MENORES — INTERVALOS DIATÔNICOS E CROMÁTICOS)

1 — Modos da escala: maior e menor.

Já sabemos que a escala diatônica é constituída por uma sucessão de tons e semitons diatônicos.

Os tons e semitons na escala diatônica podem ser dispostos de duas maneiras diferentes. E é a êsses dois modos de dispor os tons e semitons na escala que se dá, genéricamente, o nome de — modos da escala.

Há, portanto, dois modos, denominados: modo maior e modo menor. Cada modo tem a sua feição própria, o seu caráter particular, podendo ser perfeitamente distinguido pela simples audição da escala.

Eis a disposição dos tons e semitons nos dois modos:

Modo Maior	semitons — do III para o IV; do VII para o VIII.
	tons — do I para o II; do II para o III; do IV para o V; do V para o VI; do VI para o VII.

Escala de Dó maior

Como vemos, a escala diatônica que já estudamos detalhadamente é a escala de Dó maior, ou escala no tom de Dó maior.

Chama-se tom de uma escala, ao conjunto de sons presos por laços de afinidade mais ou menos direta para com o de maior ponderância dentre êles — a tônica (1 grau).

Modo Menor	semitons — do II para o III; do V para o VI; do VII para o VIII.
	tons — do I para o II; do III para o IV; do IV para o V.

O intervalo encontrado do VI para o VII grau será tratado oportunamente.

Escala de Dó menor

2 — Graus modais

No modo maior há entre o I grau e o III e entre o I grau e o VI, respectivamente, intervalo de 3.^a maior e 6.^a maior.

Escala de Dó maior ou tom de Dó maior

No modo menor há entre o I grau e o III, e entre o I grau e o VI, respectivamente, intervalo de 3.^a menor e 6.^a menor.

Escala de Dó menor ou tom de Dó menor

O III grau (mediante) e o VI grau (superdominante) são chamados graus modais, pois caracterizam o modo.

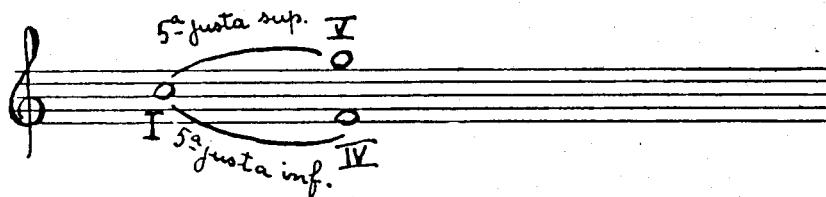
3 — Graus tonais

O I grau (tônica), o IV grau (subdominante) e o V grau (dominante) são chamados graus tonais, pois são eles, como já estudamos, os graus mais importantes da escala, ou seja, aquêles que caracterizam o tom da escala.



Escala de Dó maior (graus tonais)

Observe-se pois, que os graus tonais são: a tônica (I grau) e os graus que com ela formam intervalo de 5.^a justa superior (V grau) e 5.^a justa inferior (IV grau).



QUESTIONÁRIO XV

- 1 — Como é constituída a escala diatônica?
- 2 — De quantas maneiras podem ser distribuídos os tons e semitonos na escala diatônica?
- 3 — Que quer dizer *modo* de uma escala?
- 4 — Quantos são os *modos* e como se chamam?
- 5 — Onde se encontram os tons e semitonos no *modo maior*?
- 6 — Que é *tom de uma escala*?
- 7 — Onde se encontram os tons e semitonos no *modo menor*?
- 8 — No *modo maior* quais os intervalos formados pelo I e III graus e pelo I e VI graus?
- 9 — No *modo menor* quais os intervalos formados pelos mesmos graus?
- 10 — Quais são os *graus modais*?
- 11 — Por que razão se chamam *modais* esses graus?
- 12 — Quais são os *graus tonais*?
- 13 — Por que se chamam *tonais* esses graus?
- 14 — Qual o intervalo que com a tônica, formam os outros dois *graus tonais*?

EXERCÍCIOS

- 1 — Determinar o nome da escala e procurar os *graus modais* de acordo com as tónicas e os modos dados:

Salmaior gr. modais maior menor maior menor maior

maior maior menor maior menor menor

- 2 — Determinar o nome da escala e procurar os *graus tonais* de acordo com as tónicas e os modos dados:

Mi maior graus tonais maior menor maior menor

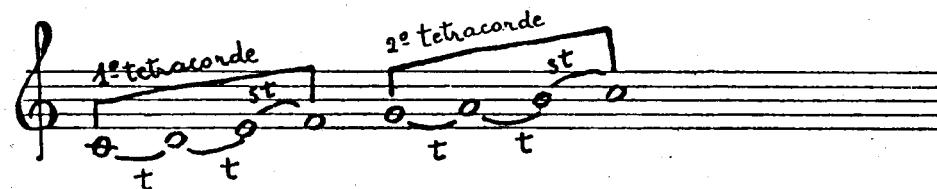
menor menor maior maior menor menor maior

4 — Escalas do modo maior

A escala de Dó maior é modelo das escalas do modo maior. Convém lembrar que nesta escala os intervalos de semitom são encontrados do III grau para o IV e do VII para o VIII.

Esta escala se divide em dois grupos de 4 sons.

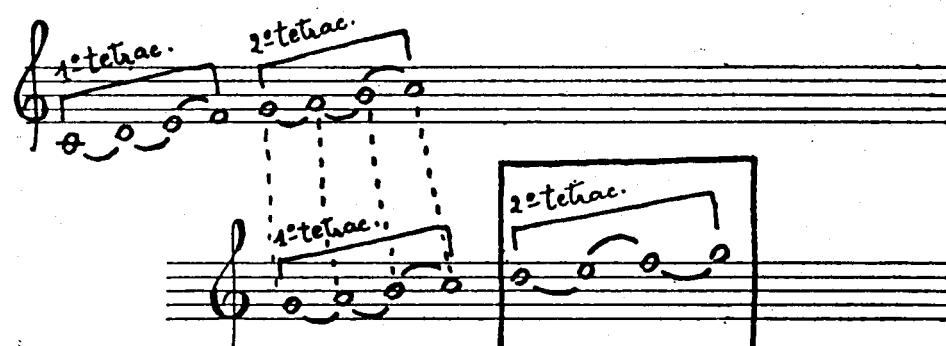
A cada grupo dá-se o nome de tetracorde; cada tetracorde é formado de 2 tons e 1 semitom diatônico.



O primeiro tetracorde é separado do segundo tetracorde por intervalo de tom.

As demais escalas do modo maior têm na distribuição dos tons e semitonos formação idêntica à de Dó maior (modelo), e são formadas por meio do seguinte processo:

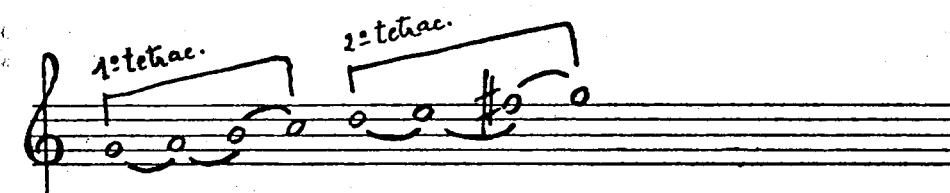
- divide-se a escala modelo (Dó maior) em 2 tetracordes.
- converte-se o 2º tetracorde da escala de Dó maior em 1º tetracorde de uma nova escala. Teremos, assim, uma escala cujo I grau será a nota sol, logo, como a tônica é que dá nome à escala, será essa a escala de Sol maior.



Notemos, entretanto, que o semitom do 2º tetracorde desta escala não obedece fielmente à mesma posição que se observa na escala modelo. O semitom que deve figurar do VII grau para o VIII, aparece aí do VI grau para o VII.

Para corrigir essa imperfeição elevamos a nota fá um semitom (fá #), e assim fica perfeitamente constituída a escala de Sol maior, uma vez que no 2º tetracorde o semitom passa a ser encontrado do VII grau para o VIII.

Vejamos:



Escala de Sol maior (ou tom de Sol maior)

Aparece, assim, a escala em cuja formação entra 1 sustenido (na nota fá), o primeiro da série dos sustenidos.

Continuando o mesmo processo, obtém-se da escala de Sol maior o tom seguinte, isto é, Ré maior, com 2 sustenidos (nas notas fá e dó). O # na nota dó aparece em consequência da mesma irregularidade encontrada na escala anterior.



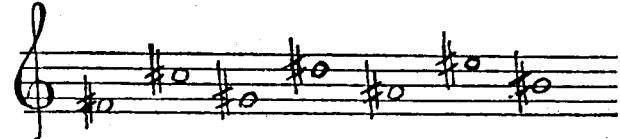
Escala de Ré maior (ou tom de Ré maior)

E assim, pelo mesmo sistema, encontraremos as demais escalas maiores formadas com #. Convém notar também que essas escalas são reproduzidas por 5.ª justas ascendentes, a partir da escala de Dó maior.

Vejamos:

Do	maior	— escala modelo
Sol	maior	— (com 1 # — fá)
Ré	maior	— (com 2 # — fá-dó)
Lá	maior	— (com 3 # — fá-dó-sol)
Mi	maior	— (com 4 # — fá-dó-sol-ré)
Si	maior	— (com 5 # — fá-dó-sol-ré-lá)
Fá #	maior	— (com 6 # — fá-dó-sol-ré-lá-mi)
Dó #	maior	— (com 7 # — fá-dó-sol-ré-lá-mi-si)

Observa-se que, também os sustenidos aparecem (a começar na nota fá) por intervalos de 5.^{as} ascendentes. Contudo, para colocá-los na pauta, como não há possibilidade de escrevê-los todos, do primeiro ao último, em ordem ascendente, sua disposição se faz por 5.^{as} ascendentes e 4.^{as} descendentes.



Usa-se agrupar, logo após a clave, os sinais de alteração que entram na formação das escalas. Dá-se às alterações assim agrupadas a denominação de armadura da clave.

As alterações da armadura da clave agem sobre todas as notas daquele nome e que aparecem no trecho. Essas alterações são também chamadas alterações fixas.

ARMADURAS DA CLAVE DAS ESCALAS MAIORES COM

Sol maior Ré maior Lá maior

Mi maior Si maior

Fá # maior

Do # maior

ESCALAS MAIORES COM ARMADURAS DE

1: tetrac. *2: tetrac.*

Sol maior

Ré maior

Lá maior

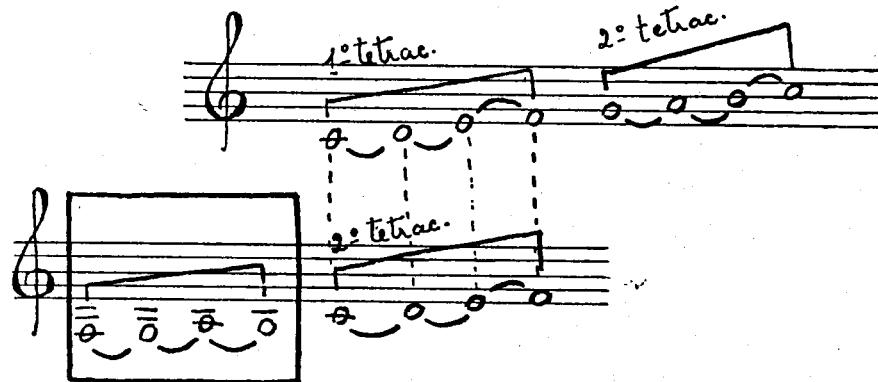
Mi maior

Si maior

Fá # maior

Do # maior

Tomemos agora o 1.^º tetracorde da escala de Dó maior (modelo) e transformemo-lo em 2.^º tetracorde de uma outra escala.



Encontramos a escala maior cujo 1 grau é a nota fá; logo, temos aí a escala de fá maior.

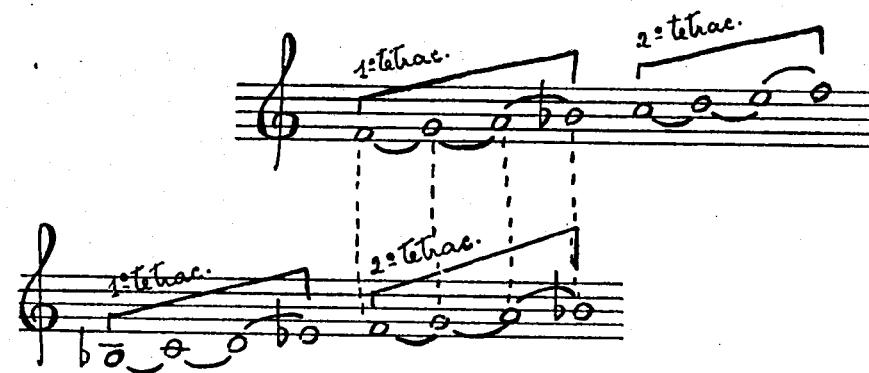
Nota-se entretanto que nesta escala, o 1.^º tetracorde não está correto, pois se acha desprovido do semitom que, conforme a escala modelo (Dó maior), deve figurar do III para o IV grau.

Para corrigir esta falha abaixamos a nota Si um semitom, isto é, colocamos na nota si, 1 b, e assim fica corretamente formada a escala de Fá maior, uma vez que no 1.^º tetracorde o semitom passa a ser encontrado no seu devido lugar, quer dizer, do III grau para o IV grau.

Temos então a escala em cuja formação entre 1 bemol (na nota si); e é este o primeiro da série dos bemóis.

Da escala de Fá maior deriva-se, pelo mesmo processo, a escala de Si b maior, com dois bemóis (nas notas si e mi).

O b na nota mi surge também, como na escala anterior, para corrigir a posição do semitom no 1.^º tetracorde.

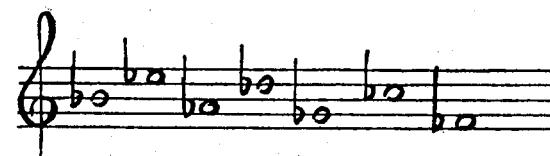


Seguindo o mesmo sistema encontraremos as demais escalas maiores formadas com b. Essas escalas são encontradas por 5.^{as} justas descendentes.

Ei-las:

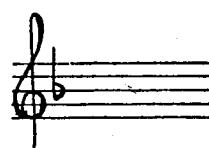
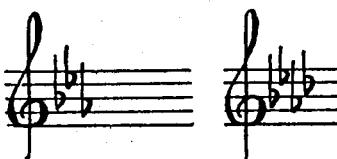
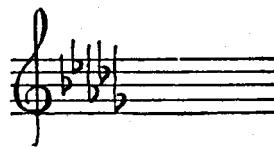
- Dó maior — (escala modelo)
- Fá maior — (com 1 b — si)
- Si b maior — (com 2 b — si-mi)
- Mi b maior — (com 3 b — si-mi-lá)
- Lá b maior — (com 4 b — si-mi-lá-ré)
- Ré b maior — (com 5 b — si-mi-lá-ré-sol)
- Sol b maior — (com 6 b — si-mi-lá-ré-sol-dó)
- Dó b maior — (com 7 b — si-mi-lá-ré-sol-dó-fá)

Os bemóis aparecem (a começar da nota si) por intervalos de 5.^{as} descendentes.

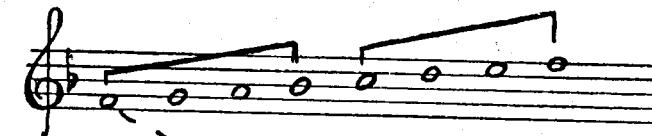
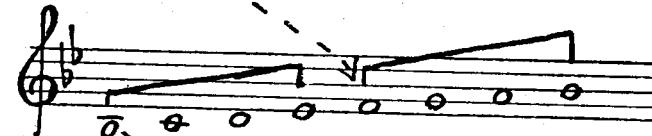
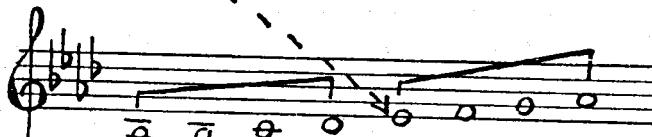
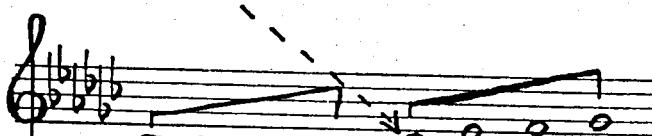


ARMADURAS DA CLAVE DAS ESCALAS MAIORES COM \flat

Fá maior

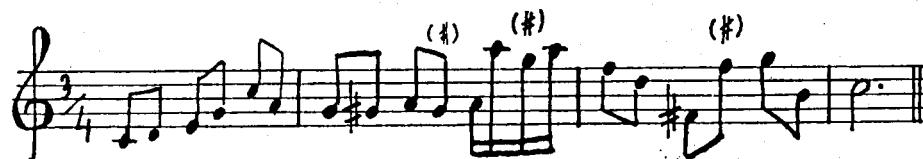
Si \flat maiorMi \flat maior Lá \flat maiorRé \flat maiorSol \flat maiorDó \flat maiorESCALAS MAIORES COM ARMADURAS DE \flat

Fá maior

Si \flat maiorMi \flat maiorLá \flat maiorRé \flat maiorSol \flat maiorDó \flat maior

Eis aí, os 15 tons que constituem o modo maior: a escala modelo (Dó maior), 7 tons formados com \sharp e 7 tons formados com \flat .

Nota: — As alterações que aparecem no decorrer do trecho e não figuram na armadura da clave são chamadas **accidentais**. Essas alterações afetam apenas as notas do mesmo nome que estiverem dentro de um compasso depois do seu aparecimento.



Contudo, não só para maior clareza na leitura, mas também para facilitar a execução, usa-se repetir os sinais de alteração acidental quando as mesmas notas mudam de lugar na pauta.



Quando as notas que levam alteração acidental voltam, no compasso seguinte, ao som primitivo, usa-se colocar entre parêntesis as alterações que tiram o efeito das alterações acidentais. A essas alterações dá-se o nome de **alterações de prevenção**.



QUESTIONARIO XVI.

- Qual é a escala modelo do modo maior?
- Onde se encontram os semitons na escala modelo?
- Em quantos grupos de sons se divide a escala de Dó maior?
- Como é formado cada tetracorde?
- Os tetracordes são separados por intervalo de tom ou semitom?
- Explique como se formam as escalas maiores de \sharp ?
- Por que razão a escala de Sol maior tem 1 sustenido?
- Em que nota da escala de Sol maior deve ser colocado o sustenido?
- Quantos sustenidos tem a escala de Ré maior? Em que notas são colocados?
- Quais são as escalas maiores formadas com sustenidos?
- Dê a série dos \flat .

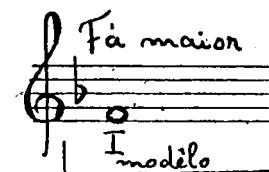
- dos \sharp na devida ordem.
- Que é **armadura da clave**?
- Como agem as alterações da **armadura**?
- Quais as **armaduras das escalas maiores** formadas com \sharp ?
- Explique como se formam as **escalas maiores de bemóis**?
- Por que razão a escala de Fá maior tem 1 \flat ? E em que nota deve ser colocado?
- Qual a escala derivada do tom de Fá maior?
- Quantos **bemóis** tem essa escala e em que notas devem ser colocadas?
- Dê a série dos \flat .
- Quais as **armaduras das escalas maiores de bemóis**?
- De quantas escalas é formado o modo maior?
- Como se chamam as alterações que aparecem no decorrer do trecho e não figuram na **armadura**?
- Que são **alterações de prevenção**?

EXERCICIOS

- Colocar a armadura dos tons pedidos e os graus onde se encontram os semitons: Sol maior; Ré maior; Fá maior; Lá maior; Fá \sharp maior; Mi \flat maior; Si maior; Mi maior; Si \flat maior; Lá \flat maior.



- Coloque as armaduras e dê os seguintes graus (marcando os números correspondentes): **tônica** — Fá maior; **dominante** — Lá maior; **sensível** — Ré maior; **sensível** — Ré \flat maior; **mediente** — Do \sharp maior; **subdominante** — Fá maior; **superdominante** — Sol maior; **supertônica** — Dó maior.



- Faça as escalas pedidas, marcando os tons, os semitons, os tetracordes e os graus tonais: Ré maior; Lá maior; Fá maior; Sol maior; Si \flat maior; Lá \flat maior; Dó \sharp maior.



- Faça as escalas pedidas, marcando os semitons, os tetracordes e os graus modais. Fá maior; Mi maior; Mi \flat maior; Si maior; Ré \flat maior; Dó \sharp maior; e Sol \flat maior.

5 — Determine as escalas maiores onde se encontram os seguintes graus:

5 — Escalas do modo menor (harmônicas e melódicas)

A escala de Lá menor é modelo das escalas do modo menor.

A forma primitiva da escala de Lá menor é a seguinte:

Esta forma foi porém, modificada pela seguinte razão: o VII grau separado do VIII por intervalo do tom não caracteriza a nota sensível.

A modificação introduzida foi a alteração ascendente do VII grau, formando assim intervalo de semitom do VII grau para o VIII. Esta alteração produz um intervalo de 2.^a aumentada do VI para o VII. Dá-se a esta forma da escala menor o nome de **harmônica**.

Nesta escala os semitons são encontrados do II grau para o III, do V grau para o VI e do VII grau para o VIII; os intervalos de tom

encontram-se do I grau para o II, do III grau para o IV e do IV grau para o V; do VI grau para o VII há intervalo de 2.^a aumentada.

Entretanto, para evitar esse mesmo intervalo de 2.^a aumentada, considerado como de difícil entoação, usa-se uma outra forma com as seguintes modificações: na subida da escala coloca-se alteração ascendente no VI e VII graus; na descida, a escala conserva as mesmas notas da forma primitiva.

Esta forma da escala menor é chamada **melódica**.

Na descida da forma melódica o VII grau passa a chamar-se **sub tônica**, porquanto desaparece o intervalo de semitom do VIII grau para o VII, intervalo este que caracteriza a atração entre esses dois graus e que dá ao VII grau o nome de **sensível**.

Vimos então que as escalas menores, segundo a escala modelo (Lá menor), são praticadas sob 2 formas:

1.^{a)} **harmônica** — com alteração ascendente no VII grau. É a forma que melhor caracteriza o modo menor, por causa do intervalo de 2.^a aumentada do VI para o VII grau.

2.^{a)} **melódica** — com alteração ascendente no VI e VII graus na subida e guardando a forma primitiva na descida.

As escalas menores são também reproduzidas de maneira idêntica às do modo maior, isto é, partindo do tom de Lá menor (modelo)

encontram-se por 5.^{as} justas ascendentes aquelas cujas armaduras são formadas por ♯; encontram-se por 5.^{as} justas descendentes aquelas cujas armaduras são formadas por ♭.

As escalas do modo menor com armaduras de ♯ são:

Mi menor — 1 ♯



Sí menor — 2 ♯



Fá ♯ menor — 3 ♯



Dó ♯ menor — 4 ♯



Sol ♯ menor — 5 ♯



Ré ♯ menor — 6 ♯



Lá ♯ menor — 7 ♯



As escalas do modo menor com armaduras de ♭ são:

Ré menor — 1 ♭



Sol menor — 2 ♭



Dó menor — 3 ♭



Fá menor — 4 ♭



Sí ♭ menor — 5 ♭



Mi ♭ menor — 6 ♭



Lá ♭ menor — 7 ♭



Vejamos agora tôdas as escalas menores, nas duas formas — harmônica e melódica.

(harmônica)

Lá menor
(modelo)

(melódica)

Escalas menores com armadura de #.

(harmônica)

Mi menor

(melódica)

(harmônica)

(harmônica)

Si menor

(melódica)

VII

Fá # menor

VI VII

(melódica)

VII

(harmônica)

VI VII

(melódica)

VII

(harmônica)

VI VII

Sol # menor

VII

(harmônica)

VI VII

Ré # menor

(melódica)

(harmônica)

VII

(harmônica)

VII

(melódica)

VI VII

Lá ♯ menor

Escalas menores com armaduras de b.

(harmônica)

VII

(harmônica)

VII

(melódica)

(melódica)

VII

(harmônica)

VII

(harmônica)

(melódica)

Sol menor

VII

(harmônica)

(harmônica)

VII

(melódica)

Dó menor

VII

(harmônica)

(harmônica)

VII

(melódica)

(melódica)

VII

(harmônica)

VII

(harmônica)

VII

(melódica)

VI VII

(melódica)

VII

(harmônica)

VII

(harmônica)

VII

(melódica)

VI VII

(melódica)

VII

(harmônica)

VII

(harmônica)

VII

(melódica)

VI VII

(melódica)

VII

(melódica)

VII

(melódica)

VII

(melódica)

VII

(melódica)

VII

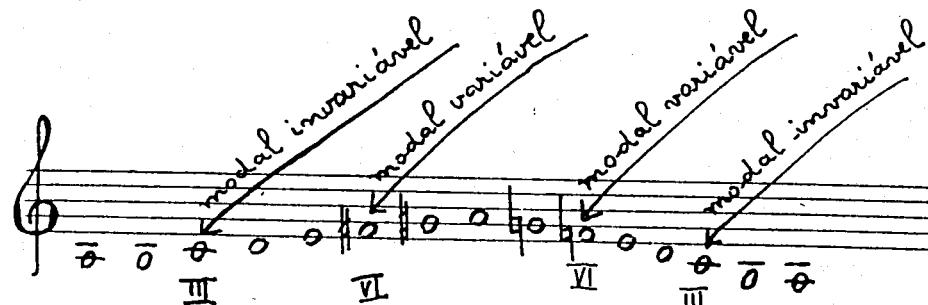
(melódica)

VII

Temos então os 15 tons que compõem o modo menor: a escala modelo (Lá menor), 7 tons com armaduras de \sharp e 7 tons com armaduras de \flat :

Observação: Nas escalas do modo menor na forma melódica o VI grau sobe com alteração ascendente e desce com a nota natural de acordo com a armadura da clave. Por esse motivo o VI grau chama-se grau modal variável ou grau modal móvel.

O III grau, como não sofre modificação de espécie alguma, seja qual for a escala, chama-se grau modal invariável ou grau modal fixo.

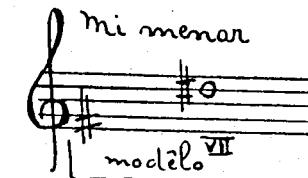


QUESTIONARIO XVII

- 1 — Qual a escala modelo do modo menor?
- 2 — Dê o nome das notas que formam a primitiva escala modelo do modo menor.
- 3 — Porque foi modificada a forma primitiva do tom de Lá menor?
- 4 — Qual a modificação introduzida nesta escala?
- 5 — Além de formar o semiton de VII para o VIII grau, qual o outro intervalo produzido por esta alteração?
- 6 — Como se chama esta forma de escala menor?
- 7 — Onde se encontram os semitons na escala menor harmônica?
- 8 — E os intervalos de tom?
- 9 — E o de 2.^a aumentada?
- 10 — Por que razão foi constituída a 2.^a forma da escala menor?
- 11 — Quais as modificações introduzidas na escala primitiva para constituir a 2.^a forma de escala menor?
- 12 — Como se chama a 2.^a forma da escala menor?
- 13 — Quando é que o VII grau passa a chamar-se subtônica?
- 14 — Porque?
- 15 — Dessa duas formas, harmônica e metódica, qual é a que melhor caracteriza o modo menor?
- 16 — Porque?
- 17 — Partindo da escala modelo (Lá menor) como fazemos para encontrar as demais escalas menores?
- 18 — Quais são as escalas menores com armaduras de \sharp ?
- 19 — Quais são as escalas menores com armaduras de \flat ?
- 20 — De quantos tons é composto o grupo das escalas menores?
- 21 — Por que razão o VI grau se chama modal variável ou móvel?
- 22 — Qual o nome dado ao III grau? Porque?

EXERCICIOS

- 1 — Colocar a armadura dos tons pedidos e a nota correspondente à sensível: Mi menor; Ré menor; Sol menor; Fá \sharp menor; Sol \sharp menor; Fá menor; Si menor; Dó menor; Ré \sharp menor.



- 2 — Colocar armaduras e os graus que formam o intervalo de 2.^a aumentada: Sol menor; Mi menor; Dó menor; Ré menor; Fá \sharp menor; Fá menor; Si \flat menor; Lá \flat menor; Dó \sharp menor.

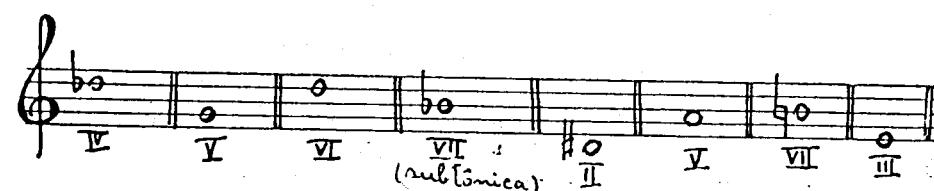
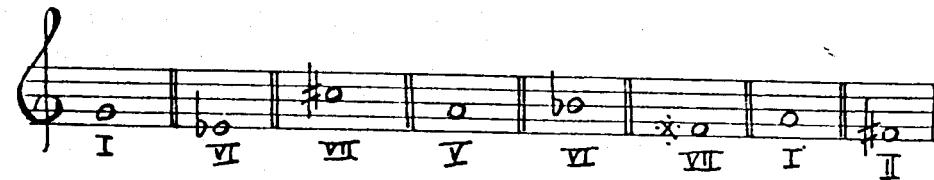


- 3 — Dê os seguintes graus (marcando o número correspondente): sensível — Lá menor; dominante — Ré menor; mediante — Sol menor; sensível — Sol \sharp menor; tônica — Do \sharp menor; subdominante — Fá \sharp menor; supertônica — Mi menor; superdominante — Si \flat menor; subtônica — Ré menor; dominante — Si menor; subtônica — Ré \sharp menor.

- 4 — Faça as escalas pedidas marcando os semitons, o intervalo de 2.^a aumentada e os graus modais: Dó menor; Fá \sharp menor; Ré menor; Si menor.

- 5 — Faça as escalas marcando os intervalos de tom, de 2.^a aumentada e os graus tonais: Mi menor; Sol menor; Dó \sharp menor; Si \flat menor.

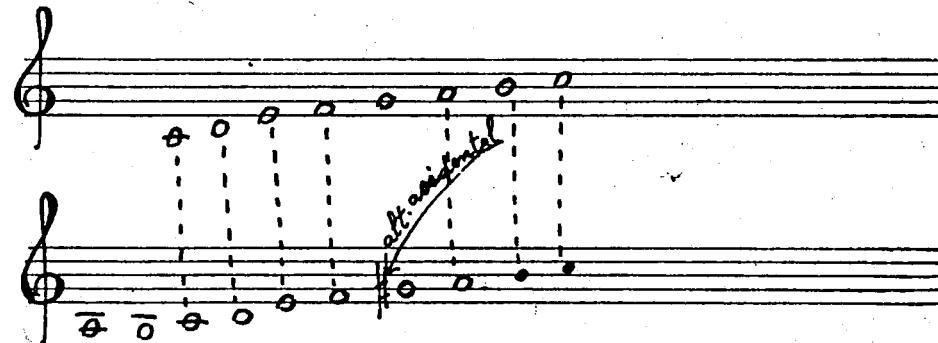
- 6 — Determine as escalas menores onde se encontram os seguintes graus:



6 — Escalas relativas

Chamam-se escalas relativas aquelas que têm a mesma armadura de clave e modos diferentes. Exemplo: Sol maior (1 ♯) e Mi menor (1 ♯); Mi ♫ maior (3 ♫) e Dó menor (3 ♫).

As notas que formam as duas escalas relativas são as mesmas, com exceção do VII grau do modo menor que tem alteração acidental.



Cada tom maior tem o seu tom relativo menor, e vice-versa. Para se achar a relativa de uma escala maior procura-se o intervalo de 3.^a menor inferior da tônica, e acha-se a tônica da relativa menor.



Para se achar a relativa de uma escala menor pratica-se operação inversa: procura-se a 3.^a menor superior da tônica, e acha-se a tônica da relativa maior.



7 — Escalas homônimas.

Chamam-se homônimas duas escalas que têm a mesma tônica e pertencem a modos diferentes, como por exemplo, Dó maior e Dó menor; Fá ♫ maior e Fá ♫ menor; etc..

As armaduras das escalas homônimas diferem por três alterações. Vejamos: a) nas escalas modelo e naquelas em que as homônimas têm, na armadura, alterações da mesma espécie, a diferença é de três alterações a mais ou a menos.

Exemplo:

Dó maior (sem armadura)	Dó menor (3 ♫)
Lá menor (sem armadura)	Lá maior (3 ♭)
Si menor (2 ♭)	Si maior (5 ♭) etc..
Fá maior (1 ♫)	Fá menor (4 ♫)

b) nas escalas em que as homônimas têm na armadura alteração de espécie diferente, somam-se as alterações das duas armaduras e o total será sempre 3.

Exemplo:

Re maior — (2 ♭)	— Ré menor — (1 ♫)
Sol maior — (1 ♭)	— Sol menor — (2 ♭)

QUESTIONARIO XVIII

1 — Quando é que duas escalas são *relativas*? 2 — Cite 3 exemplos de escalas relativas. 3 — Nas *relativas* qual é a nota que não é igual em ambas as escalas? 4 — Como se acha a relativa de uma escala maior? 5 — Quais as relativas de: Sol maior, Fá maior, Lá maior, Si ♫ maior; Fá ♭ maior, e Ré ♫ maior? 6 — Como se acha a relativa de uma escala menor? 7 — Quais as relativas de: Mi menor, Sol menor, Si menor, Dó menor, Dó ♭ menor e Fá menor? 8 — Quando é que duas escalas são *homônimas*? 9 — Quais são as homônimas de: Ré maior, Lá ♫ maior, Sol menor, Fá ♭ menor, Dó ♭ maior e Si ♫ menor? 10 — Quando as *escalas homônimas* têm as armaduras formadas com alterações da mesma espécie, qual é a diferença no número de alterações de ambas as armaduras? 11 — E nas *homônimas* das escalas modelos, qual é a diferença? 12 — E nas homônimas das escalas de armaduras de alterações de espécies diferentes?

EXERCÍCIOS

- 1 — Determinar as *relativas* de todas as escalas maiores com ♭ na armadura. Modélo: Sol maior — Mi menor.

- 2 — Determinar as *relativas* de todas as escalas menores com \flat na armadura. Modelo: Ré menor — Fá maior.
- 3 — Fazer as escalas pedidas e a sua relativas, assinalando nas maiores a *dominante* e nas menores (forma harmônica), a *sensível*: Ré maior, Sol menor, Mi \flat maior, Lá maior, Si \flat menor e Sol \sharp menor.
- 4 — Fazer as escalas pedidas e a sua homônimas, assinalando em ambas os graus modais: Dó \sharp maior, Sol maior, Fá menor, Ré menor, Mi \flat maior e Fá \sharp menor.

7 — Intervalos nos graus das escalas maiores e menores — intervalos diatônicos e cromáticos.

Os intervalos nas escalas maiores são encontrados nos seguintes graus:

- | | |
|------------------|--|
| 2. ^{as} | maiores — I, II, IV, V, VI graus |
| | menores — III e VII graus |
| 3. ^{as} | maiores — I, IV e V graus |
| | menores — II, III, VI e VII graus |
| 4. ^{as} | justas — I, II, III, V, VI e VII graus |
| | aumentada — IV grau |
| 5. ^{as} | justas — I, II, III, IV, V e VI graus |
| | diminuta — VII grau |
| 6. ^{as} | maiores — I, II, IV e V graus |
| | menores — III, VI e VII graus |
| 7. ^{as} | maiores — I e IV graus |
| | menores — II, III, V, VI e VII graus |
| 8. ^{as} | justas — em todos os graus. |

Os intervalos nas escalas menores (harmônicas), são encontrados nos seguintes graus:

- | | |
|------------------|-----------------------------|
| 2. ^{as} | maiores — I, III e IV graus |
| | menores — II, V e VII graus |
| | aumentada — VI grau |

- | | |
|------------------|----------------------------------|
| 3. ^{as} | maiores — III, V e VI graus |
| | menores — I, II, IV e VII graus |
| 4. ^{as} | justas — I, II, III e V graus |
| | aumentadas — IV e VI graus |
| | diminuta — VII grau |
| 5. ^{as} | justas — I, IV, V e VI graus |
| | aumentada — III grau |
| | diminutas — II e VII graus |
| 6. ^{as} | maiores — II, III, IV e VI graus |
| | menores — I, V e VII graus |
| 7. ^{as} | maiores — I, III e VI graus |
| | menores — II, IV e V graus |
| | diminuta — VII grau |
| 8. ^{as} | justas — em todos os graus. |

8 — Intervalos diatônicos e cromáticos

Os intervalos formados com as notas da escala diatônica são classificados como intervalos diatônicos ou naturais.



Os intervalos que contêm uma ou ambas as notas alteradas, isto é, os que contêm alterações que não fazem parte da armadura, são classificados como intervalos cromáticos ou alterados.



QUESTIONÁRIO XIX

1 — Em que graus das escalas maiores são encontradas as 2.^as maiores e menores? 2 — E as 3.^as maiores e menores? 3 — E as 4.^as justas? E a 4.^a aumentada? 4 — E as 5.^as justas? E a 5.^a diminuta? 5 — E as 6.^as maiores e menores? 6 — E as 7.^as maiores e menores? 7 — E as 8.^as justas? 8 — Nas escalas menores onde se encontram as 2.^as maiores e menores? E o intervalo da 2.^a aumentada? 9 — E as 3.^as maiores e menores? 10 — E as 4.^as justas? E as 4.^as aumentadas e diminutas? 11 — E as 5.^as justas? E as 5.^as aumentadas e diminutas? 12 — E as 6.^as maiores e menores? 13 — E as 7.^as maiores e menores? E a 7.^a diminuta? 14 — E as 8.^as justas? 15 — Quando é que os intervalos são classificados como *diatônicos*? 16 — Que outro nome têm êsses intervalos? 17 — Quando é que os intervalos se classificam como *cromáticos*? 18 — Que outro nome têm êsses intervalos?

EXERCÍCIOS

1 — Dê dois intervalos diatônicos e dois cromáticos em cada um dos seguintes tons: Ré maior, Si ♫ maior, Fá menor, Mi maior e Fá ♫ menor.

Ré maior

interv. diat. interv. cromát.

môdelo

2 — Classificar os seguintes intervalos como *diatônicos* ou *cromáticos*:

Si ♫ maior.

Sol menor.

Fá maior

Fá ♫ menor

X I V

MEIOS DE CONHECER O TOM DE UM TRECHO

Para reconhecermos o tom em que está escrito um trecho de música devemos atentar no seguinte:

- 1.º) na armadura da clave.
- 2.º) na alteração acidental (do VII grau) que caracteriza o modo menor.
- 3.º) na última nota da melodia.

O 1.º caso — a armadura da clave — focaliza imediatamente 2 tons (um, maior, e o outro, o seu relativo menor) dentre os 30 tons que formam o nosso sistema tonal.

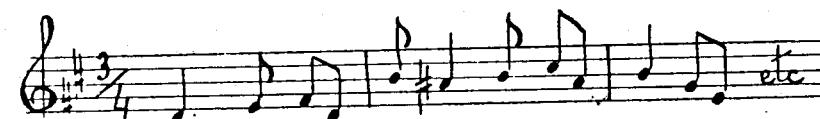
Por exemplo, se o trecho tiver para armadura de clave 2 ♫, pertencerá forçosamente, a um desses 2 tons: Ré maior ou, seu relativo, Si menor, pois são êsses os tons cujas armaduras têm 2 ♫.

Ré maior
ou Si menor

No 2.º caso, depois de observada a armadura, procura-se verificar se aparece, nos primeiros ou nos últimos compassos do trecho, a alteração acidental que caracteriza o modo menor, e determina-se assim, precisamente, o tom em que está escrita a composição.

Por exemplo, admitindo-se que o trecho esteja em Ré maior ou Si menor (orientação dada pela armadura) procura-se observar se a nota Lá aparece natural ou sustenizada, uma vez que no tom de Si menor esta nota sofre alteração acidental (♯), pelo fato de ser a sensível.

Logo, se o Lá for natural, o trecho estará escrito em Ré maior; se acharmos Lá ♯ o trecho estará, indubitavelmente, em Si menor.

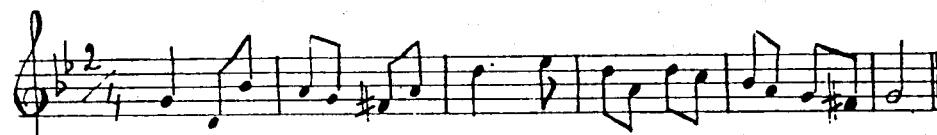


O 3.º caso auxilia-nos da seguinte forma: nas melodias simples escolares, observa-se que a última nota é, geralmente, a tônica do tom em que está escrito o trecho.

Este caso, entretanto, não é absoluto, porquanto não é regra obrigatória terminar a melodia com a tônica.

Contudo, como dissemos, esta terminação é bastante freqüente nas melodias escolares.

Exemplo:



Observando as regras dadas, procuraremos da seguinte forma o tom da melodia acima:

- 1.º) armadura da clave — 2 ♫ — pertence a Si ♫ maior ou Sol menor.
 - 2.º) a alteração acidental que caracteriza o tom de Sol menor (Fá ♯) aparece no decorrer do trecho.
 - 3.º) a última nota é Sol, tônica de Sol menor.
- Logo, a melodia está em Sol menor.

Frizamos, todavia, que o sentido musical das frases e a harmonização do trecho é que podem esclarecer com absoluta precisão, o tom em que está escrita a composição musical, por mais transcendente que seja ela. Mas, para isso, é preciso adquirir conhecimentos mais aprofundados da matéria, os quais, oportunamente, o estudante alcançará.

QUESTIONARIO XX

1 — De que meios dispomos para reconhecer o tom de um trecho? 2 — Explique de que forma utilizamo-nos desses meios. 3 — Todas as melodias devem, obrigatoriamente, terminar com a tônica? 4 — Quais são os meios usados para reconhecer, com precisão, o tom de um trecho?

EXERCICIOS

1 — Reconhecer o tom das seguintes melodias:



X V

COMPASSOS COMPOSTOS — COMPASSOS CORRESPONDENTES ANALISE DE COMPASSO

1 — Compassos Compostos.

Chamam-se compassos compostos aqueles cujos tempos têm divisão ternária, isto é, a unidade de tempo é preenchida por uma figura pontuada.

u.T.



As frações que representam os compassos compostos têm como numerador: 6, 9 e 12.

O numerador indica aí a quantidade de terços de tempo que entram em cada compasso. Logo, para achar-se o número de seus tempos divide-se o numerador por 3 (porque cada tempo se divide em 3 partes — nota pontuada).

Assim, o compasso binário composto é aquêle que tem para numerador o n.º 6 ($6 \div 3 = 2$); o ternário composto, o n.º 9 ($9 \div 3 = 3$); e o quaternário composto o n.º 12 ($12 \div 3 = 4$).

Os denominadores são os mesmos que servem para os compassos simples, e indicam, nos compassos compostos, a figura que vale um terço de tempo.

Vejamos por exemplo:

$6/8$ — o numerador indica que o compasso é binário ($6 \div 3 = 2$) e o denominador indica que a $\text{j}.$ (oitava parte da o.) vale um terço de tempo assim sendo, um tempo vale 3 $\text{j}.$ (ou seja, a $\text{J}.$).

Esses compassos têm para unidade de tempo e para unidade de compasso uma figura pontuada.

Exemplo:

$$\frac{6}{8} \left\{ \begin{array}{l} \text{unidade de tempo} - \text{j}. \\ \text{unidade de compasso} - \text{d}. \end{array} \right.$$

Uma particularidade se nota nos compassos ternários compostos: esses compassos têm apenas unidade de tempo, isto é, não têm unidade de compasso.

Examinemos por exemplo, o compasso $9/8$:

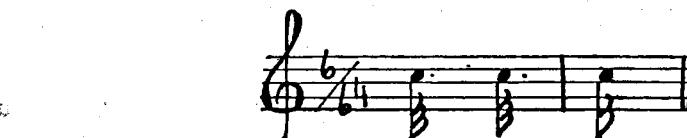
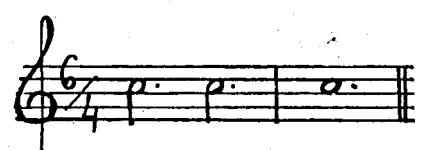
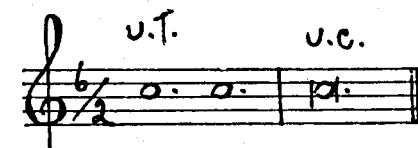
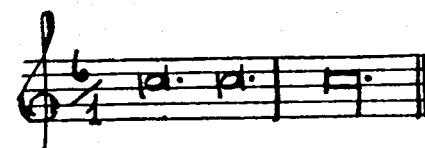
Entram na sua formação, 9 $\text{j}.$, sendo 3 para cada tempo.

Sendo a unidade de compasso a figura única que preenche todo o compasso, verifica-se que não há figura única que reúna as 9 $\text{j}.$ que preenchem todo o compasso $9/8$. Uma determinada nota só poderá ter tal duração se lhe dermos a forma de 2 figuras diferentes, cujo som seja prolongado por meio da ligadura. Teremos nesse caso, um som com a duração de 9 $\text{j}.$ (unidade de som) mas não uma unidade de compasso, pois a unidade só poderá ser representada por uma figura única.

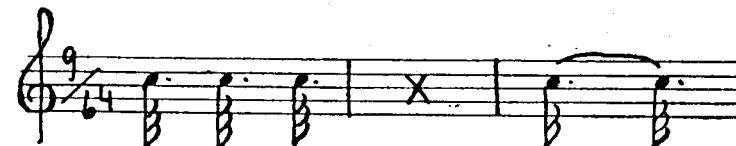
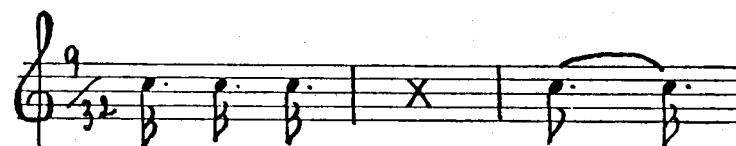
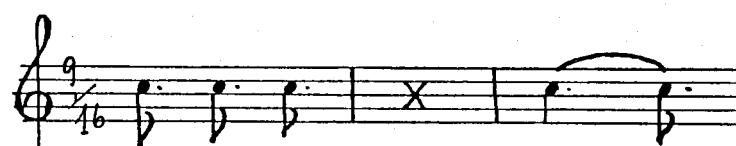
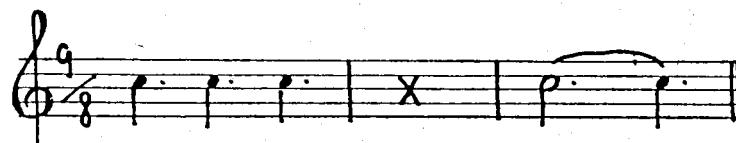
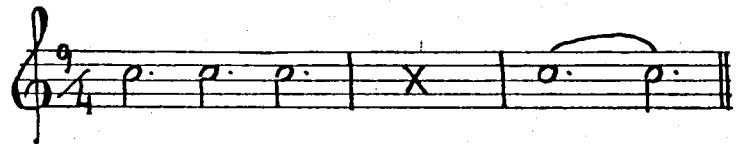
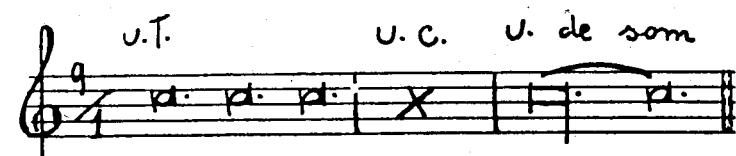


QUADRO DE TODOS OS COMPASSOS COMPOSTOS
COM SUAS UNIDADES DE TEMPO E COMPASSO

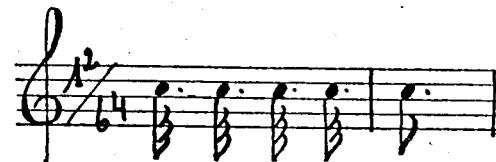
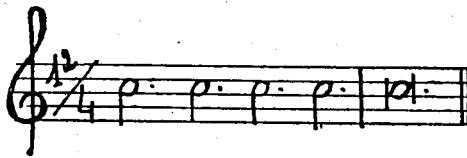
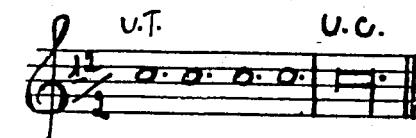
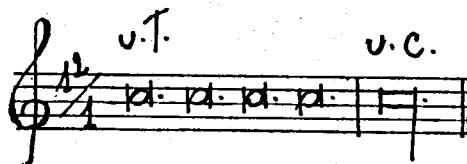
Compassos binários



Compassos ternários



Compassos quaternários



Outra forma de representar os compassos compostos:

$$\frac{6}{8} = \frac{2}{4}$$

$$\frac{9}{4} = \frac{3}{4}$$

$$\frac{12}{16} = \frac{4}{4}$$

etc.

Os compassos compostos mais usados são os que têm para denominador os números 8 e 16.

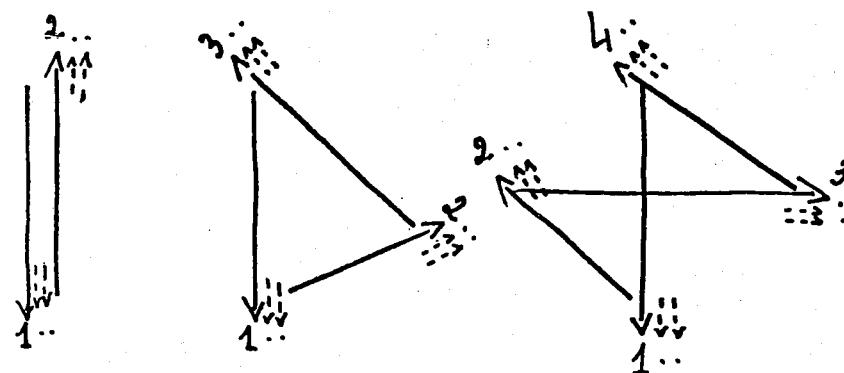
Nos compassos compostos o acento métrico dos tempos é idêntico ao dos compassos simples.

As acentuações das partes dos tempos são:

1.^a parte — Forte, 2.^a parte — Fraca, 3.^a parte — Fraca.



A marcação dos tempos dos compassos compostos é idêntica à dos compassos simples, entretanto, em andamentos lentos, pode ser facilitada marcando-se também os térços de tempo.



2 — Compassos Correspondentes.

Comparando os tempos dos compassos simples com os dos compassos compostos observa-se que diferem únicamente, no fato de serem as unidades de tempo, respectivamente, representadas por figuras simples e figuras pontuadas.

Exemplo:

Compasso simples — unidade tempo — j

Compasso composto — unidade tempo — $\text{j}..$

Se temos, por exemplo, um compasso binário simples cuja unidade de tempo é a j , isto é, o compasso $2/4$, temos também um compasso binário composto cuja unidade de tempo é a $\text{j}..$ ou seja, o compasso $6/8$.

Vemos assim, que os compassos simples e os compassos compostos se correspondem entre si.

São, por conseguinte, correspondentes, 2 compassos (um simples e outro composto), quando têm o mesmo número de tempos e para unidade de tempo a mesma figura, sendo esta, figura simples nos compassos simples e figura pontuada nos compassos compostos.

Correspondentes	$\left\{ \begin{array}{l} 3/4 \text{ unidade de tempo} — \text{j} \\ 9/8 \text{ unidade de tempo} — \text{j}.. \end{array} \right.$
Correspondentes	$\left\{ \begin{array}{l} 2/8 \text{ unidade de tempo} — \text{j} \\ 6/16 \text{ unidade de tempo} — \text{j}.. \end{array} \right.$
Correspondentes	$\left\{ \begin{array}{l} 4/2 \text{ unidade de tempo} — \text{j} \\ 12/4 \text{ unidade de tempo} — \text{j}.. \end{array} \right.$

Para se achar o correspondente composto de um compasso simples, multiplica-se o numerador por 3 e o denominador por 2.

Exemplo:

$\frac{3}{8}$	$\times \frac{3}{2} =$	$\frac{9}{16}$
SIMPLES		COMPOSTO

unidade de tempo j

unidade de tempo $\text{j}..$

Para se achar o correspondente simples de um compasso composto faz-se a operação inversa, divide-se o numerador por 3 e o denominador por 2.

Exemplo:

$\frac{9}{8}$	$\div \frac{3}{2} =$	$\frac{3}{4}$
COMPOSTO		SIMPLES

unidade de tempo $\text{j}..$

unidade de tempo j

3 — Análise de Compassos.

12/8 — Compasso quaternário composto; unidade de tempo J.: unidade de compasso — 0.; correspondente simples — 4/4 (unidade de tempo J); muito usado; acento métrico dos tempos: 1.^º tempo-forte, 2.^º, 3.^º e 4.^º tempos-fracos; acento métrico das partes dos tempos — 1.^a parte-forte, 2.^a e 3.^a partes-fracas; outra forma de representá-lo 4 J.

QUESTIONARIO XXI

1 — Quando é que um compasso é *composto*? 2 — Quais os numeradores dos compassos compostos? 3 — Que indica o numerador dos compassos compostos? 4 — Conhecendo-se o numerador, como se faz para saber o número de tempos do compasso? 5 — Qual o numerador correspondente aos compassos: binário, ternário e quaternário composto? 6 — Quais são os números que servem como *denominador* desses compassos? 7 — No compasso 6/8, o que indicam o numerador e o denominador da fração? 8 — Como são representadas as unidades de tempo e compassos dos compassos compostos? 9 — Quais são os compassos compostos que não têm unidade de compasso? 10 — Porque? 11 — Que é *unidade de som*? 12 — Quais são os compassos compostos que têm para denominador os números 8 e 16? 13 — Represente os compassos 9/16, 6/4 e 12/8 de outra forma. 14 — Quais são os compassos compostos mais usados? 15 — Como se faz o *acento métrico*? 16 — E as acentuações das partes dos tempos? 17 — Qual a diferença entre as unidades de tempo dos compassos simples e dos compostos? 18 — Que são compassos *correspondentes*? 19 — Como se faz para achar o correspondente de um compasso simples? 20 — E para achar o correspondente de um compasso composto? 21 — Quais os correspondentes dos compassos: 9/8, 3/2, 4/16, 6/16, 4/4, 2/2, 12/8, 9/16; 6/32 e 3/8?

EXERCICIOS

1 — Completar os compassos com figuras positivas e negativas:

2 — Separar os compassos:

3 — Analisar os compassos: 6/8, 9/16, 12/16, 9/8 e 6/16.

4 — Determinar as seguintes figuras:

- unidade de compasso do compasso 6/2;
- o valor de 2 tempos no compasso 9/8;
- o valor de 1/3 de tempo no compasso 6/16;
- o valor 2/3 de tempo no compasso 12/8;
- o valor de 2 tempos no compasso 12/4;
- o valor de 2/3 de tempo no compasso 9/16.

5 — Analisar os compassos: 12/4, 6/32, 9/4, 12/32, 9/2 e 6/4.

X V I

SINAIS DE REPETIÇÃO — SINAIS DE ABREVIATURA

1 — Sinais de repetição.

Os principais sinais para determinar a repetição de um trecho de música são: o "Da capo", o "ritornello" e as expressões "1.^a e 2.^a vez".

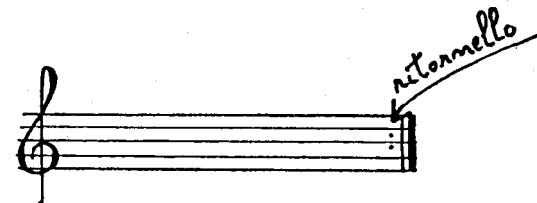
Da capo — É uma expressão italiana cuja significação é — do princípio. Indica que se deve voltar ao início do trecho ou ao lugar em que se inicia, D.C.

O **Da capo** só é usado para repetir um trecho mais ou menos longo. Também se usa o **Da capo** com as seguintes variantes:

"**Da capo al §**" (da capo al segno) — indicando que se deve voltar ao lugar onde se encontra o sinal §, e terminando onde estiver a palavra "Fim".

Temos ainda o sinal ♩ chamado "sinal de salto", quase sempre usado em combinação com o "**Da capo**".

Ritornello — Quando um trecho musical deve ser executado duas vezes usa-se o sinal chamado **ritornello** (palavra italiana).



O **ritornello** pode ser duplo, determinando repetição parcelada do trecho.



Expressões: 1.^a e 2.^a vez — Quando o trecho a repetir não deve terminar perfeitamente igual na 2.^a vez, usa-se colocar sobre os compassos que deverão ser modificadas as expressões 1.^a e 2.^a vez.



2 — Sinais de abreviatura.

Há vários sinais usados para representar a repetição de notas ou de desenhos melódicos. Esses sinais são chamados **abreviaturas**. As principais **abreviaturas** usadas são:

abreviaturas

Execução

abrev.

Exec.

Abbrev.

Exec.

QUESTIONÁRIO. XXII

- 1 — Quais são os principais sinal usados para determinar a repetição de um trecho de música? 2 — Que quer dizer "Da capo" e quando se usa esta expressão? 3 — Que quer dizer D. C.? 4 — Quais são as variantes da indicação do "Da capo"? 5 — Quando deve ser usado o "ritornello"? 6 — Quando deve ser usado o "ritornello duplo"? 7 — Que indicam as expressões "1.^a e 2.^a vez"? 8 — Para que servem as *abbreviaturas*?

EXERCÍCIOS

- 1 — Indicar a execução das *abbreviaturas*:

X V I I

QUIÁLTERAS

(GENERALIDADES — QUIÁLTERAS AUMENTATIVAS
E DIMINUTIVAS)

1 — Generalidades

Quando as unidades de tempo e de compasso são subdivididas em grupos de notas, e êsses grupos são alterados na quantidade de notas que os compõem, tomam o nome de: quiáteras.

Exemplo:

Usa-se colocar sobre o grupo de quiáteras o número de quantidade de figuras que compõem a divisão alterada. Sobre esse número é comum colocar-se uma chave abrangendo todo o grupo de notas ou uma pequena ligadura, não sendo, entretanto, imprescindível esse pormenor.

As quiáteras podem ser também constituídas por figuras de diferentes valores, ou ainda por valores de som e pausas entremeadas.

Exemplo:



Há duas espécies de quiáteras: aumentativas e diminutivas.

2 — Quiáteras aumentativas

São aquelas que alteram para mais a quantidade estabelecida pelo sinal do compasso. Ex.: $\text{J} = \text{JJ}$ (quiáteras).

As quiáteras aumentativas se subdividem em 2 grupos: quiáteras regulares e quiáteras irregulares.

São regulares as que contêm no grupo o número normal de figuras mais a metade. Será sempre um grupo de número par, com exceção do grupo de 3 quiáteras, que é ímpar e regular.

Exemplo:

São irregulares os grupos de número ímpar e os de número par que não preencham a divisão estabelecida no exemplo anterior.

Usam-se quiáteras aumentativas quando a figura que serve de unidade para preencher o número de quiáteras é uma figura simples (não pontuada).

3 — Quiáteras diminutivas

São aquelas que alteram para menos a divisão normal.

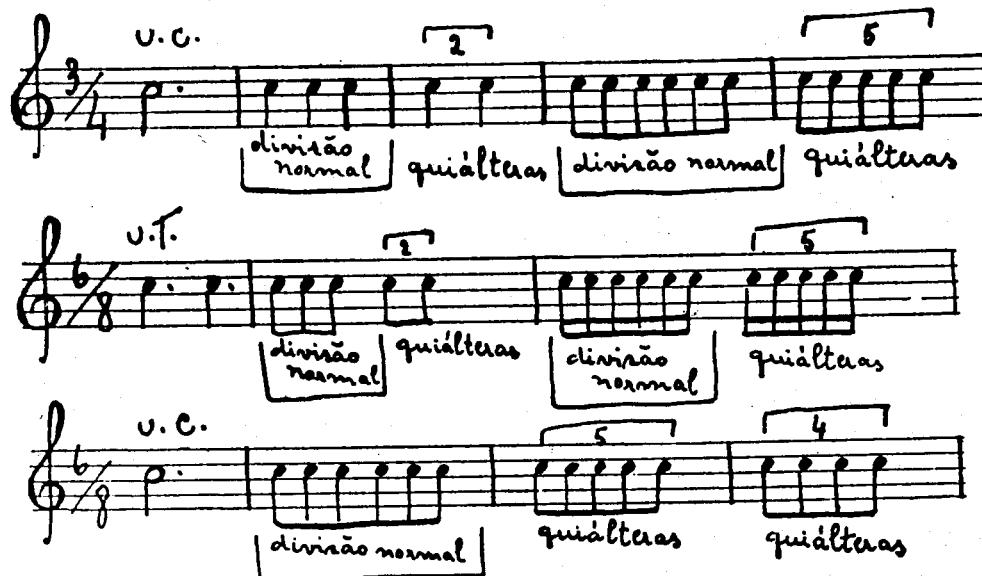
Exemplo:

As quiáteras diminutivas são usadas nas unidades ternárias (figuras pontuadas).

São unidades ternárias: a) unidades de compasso dos compassos ternários simples; b) unidades de tempo dos compassos compostos; c) unidades de compasso dos compassos compostos.

Exemplo:

Exemplos de quiáteras diminutivas:



QUESTIONÁRIO XXIII

1 — Que são *quiáteras*? 2 — Que representa o número colocado sobre as *quiáteras*? 3 — Que é que se usa colocar sobre esse número? 4 — Os grupos de *quiáteras* são sempre constituídos por figuras iguais? 5 — Quantas são as espécies que *quiáteras*? 6 — Quando é que as *quiáteras* são *aumentativas*? 7 — Em quantos grupos se subdividem as *quiáteras aumentativas*? 8 — Quando é que as *quiáteras* são *regulares*? 9 — E *irregulares*? 10 — Quando é que as *quiáteras* são *diminutivas*? 11 — Onde podem ser usadas as *quiáteras diminutivas*? 12 — Quais são as unidades ternárias? 13 — Onde podem ser empregadas as *quiáteras aumentativas*?

EXERCÍCIOS

Escreva os seguintes grupos de *quiáteras*:

- | | |
|---------------------------------|-------------------------------------|
| 1 — 3 notas em um tempo de 4/4 | 7 — 4 notas em um tempo de 6/8 |
| 2 — 5 notas em um tempo de 2/8 | 8 — 2 notas em um tempo de 9/8 |
| 3 — 9 notas em um tempo de 3/4 | 9 — 5 notas em um tempo de 6/16 |
| 4 — 6 notas em um tempo de 2/2 | 10 — 4 notas em um compasso 3/4 |
| 5 — 7 notas em um tempo de 3/8 | 11 — 3 notas em 1/2 tempo de 2/4 |
| 6 — 3 notas em um tempo de 3/16 | 12 — 3 notas em 1/3 de tempo de 6/8 |

X V I I I

ANDAMENTOS — METRÔNOMO — SINAIS DE INTENSIDADE

1 — Andamentos

Andamento é o movimento rápido ou lento dos sons, guardando sempre a precisão dos tempos do compasso.

Conforme a movimentação, mais ou menos rápida, consideram-se três tipos de andamento: lentos, moderados e rápidos.

Os andamentos são indicados por meio de palavras (geralmente italianas).

As palavras mais usadas são:

Andamentos lentos . . .	Largo — o mais lento Larghetto — um pouco menos lento que o anterior Lento — lento Adágio — um pouco mais movido que o precedente
-------------------------	--

Andamentos moderados	Andante — mais movido que o adágio Andantino — pouco mais rápido que o anterior Moderato — moderado Allegretto — mais rápido que o moderado
----------------------	--

Andamentos rápidos . . .	Allegro — rápido Vivace — ainda mais rápido Vivo — bastante movido Presto — muito rápido Prestissimo — o mais rápido de todos
--------------------------	---

Essas palavras aparecem, às vezes, modificadas por meio de outros vocábulos (também italianos), tais como: **assai** (bastante), **molto** (muito), **piu** (mais), **meno** (menos) **animato** (animado), etc..

2 — Metrônomo

Tais palavras, porém, têm sentido vago, impreciso, e não determinam, em absoluto, o andamento exato do trecho.

Para determinar com absoluta certeza a duração exata do tempo, os compositores e executantes usam um aparelho denominado — **metrônomo**.

O primeiro metrônomo foi imaginado por Loulié, em 1710, e aprovado pela "Academia de Ciências de Paris".

Depois desse foram surgindo outros, cada vez mais aperfeiçoados até aparecer aquêle que ainda hoje se usa — o **metrônomo de Maelzel**.

Este metrônomo que fixa matemáticamente o andamento, é uma caixa em forma de pirâmide. Dentro dela funciona um mecanismo de relojoaria que põe em oscilação um pêndulo fixo na parte de baixo. No pêndulo encontra-se um peso móvel que, sendo abaixado ou levantado, acelera ou retarda, o seu movimento. Logo à frente, no interior da caixa, há uma escala graduada indicando onde se deve colocar o peso para que o andamento corresponda ao grau de velocidade desejada.

As oscilações do pêndulo devem ser contadas por minuto e são isócronas.

As indicações metronômicas são indicadas no início da composição, podendo sofrer modificações no decorrer do trecho, se assim o determinar o autor.

O caráter e a expressão do trecho também são indicados muitas vezes por palavras italianas. Dizemos — muitas vezes porquanto já está em franco uso para esse fim, o emprêgo de palavras no próprio idioma do compositor.

Dessas palavras as mais usadas são:

affretando
accelerando { para apressar o andamento
stringendo

ritardando
ritenuto
allargando
rallentando { para retardar o andamento

rubato — para indicar certa liberdade no valor das figuras sem, contudo, alterar a divisão do compasso.

3 — Sinais de intensidade

A intensidade dos sons, isto é, a variação dos sons fortes e fracos, constitui o colorido da música.

Indica-se a intensidade dos sons, quase sempre, por palavras italianas (muitas vezes abreviadas) e também por sinais gráficos convencionados

Eis as palavras mais usadas (com as respectivas abreviaturas):

piano (p) — suave
pianíssimo (pp) — fraquíssimo
forte (f)
mezzo-forte (mf) — meio forte
mezzo-piano (mp) — meio suave
morendo — desaparecendo o som
diminuindo (dim.)
smorzando (smorz.) — extinguindo o som
rinforzando (rinf.) — reforçando o som
crescendo (cresc.) etc..

O crescendo também é indicado pelo sinal  e o diminuindo pelo sinal 

Para acentuar o som de uma determinada nota coloca-se sobre a mesma o sinal Λ , $>$ ou —.

Para sustentar o som de uma nota coloca-se sobre ela a abreviatura **ten.** (de **tenuta**).

QUESTIONÁRIO XXIV

- 1 — Que é **andamento**? 2 — Quais são os tipos de **andamento**? 3 — Como são indicados os **andamentos**? 4 — Quais são as palavras mais usadas para indicar os **andamentos lentos**? 5 — E para os **andamentos rápidos**? 6 — E para os **moderados**? 7 — Cite alguns vocábulos usados para modificar o sentido dessas palavras. 8 — Para que serve o **metrônomo**? 9 — Quem inventou o **metrônomo**? 10 — Onde aparecem as indicações metronômicas? 11 — Os andamentos indi-

cados pelo metrônomo podem ser modificados? 12 — Como são indicados o caráter e a expressão do trecho? 13 — Cite algumas palavras usadas para acelerar o andamento. 14 — Cite algumas palavras para retardar o andamento. 15 — Que quer dizer rubato? 16 — Em que consiste o colorido da música? 17 — Como é indicado o colorido? 18 — Quais são as palavras mais usadas para determinar o colorido? 19 — Quais são os sinais que indicam o crescendo e o diminuindo? 20 — Quais são os sinais usados para indicar a acentuação de determinada nota? 21 — Que significa a palavra Tenuta?

A P R E C I A Ç Ã O M U S I C A L

O CANTO ORFEÔNICO E O CANTO CORAL: SUA ORIGEM E FINALIDADE

Dá-se o nome de orfeão ao canto coletivo, isto é, entoado por muitas vozes, simultaneamente.

Orfeão é, pois, o mesmo que côro.

A palavra côro (do grego — Khoros) significava na antigüidade, reunião de pessoas que entoavam cantos em conjunto e, ao mesmo tempo, dançavam. Mais tarde, a palavra côro generalizou-se, e passou a designar únicamente o canto coletivo.

A prática do canto em conjunto vem de eras remotas.

Entre os antigos Egípcios, Assírios, Caldeus e Hebreus o canto desempenhava função importante não sómente nas cerimônias religiosas, mas também para animar as tropas nas batalhas.

O rei David, de Israel, notabilizou-se como compositor de salmos, cantos sacros. Reunindo o povo em praça pública, David formava coros de mais de mil pessoas, sendo esta, talvez, a origem das grandes concentrações orfeônicas, tão em moda nos tempos de hoje.

Segundo alguns autores a palavra orfeão designava, antigamente, as sociedades corais masculinas.

Este vocábulo — orfeão — é derivado de Orfeu, o deus da música, na mitologia grega. Reza a lenda que Orfeu manejava com tal sublimidade a lira que, sob a influência dos maravilhosos sons tirados do instrumento, tinha poder irresistível, encantando a todos, até mesmo os seres inanimados.

O canto coral é também modalidade do canto em conjunto. Surgiu no século XVI com Martinho Lutero, reformador religioso que, percebendo a importância da música no culto divino, restabeleceu a prática do canto coletivo nas cerimônias da igreja.

O canto coral difere bastante do canto orfeônico, porquanto exige certo aprimoramento da técnica vocal e maior soma de conhecimentos dos músicos cantores, uma vez que o repertório é, pelo seu estilo, bem mais difícil.

O canto coletivo nas escolas também não é novidade. As primeiras universidades já incluíam a música, e muito especialmente o canto, entre as matérias obrigatórias do seu currículo.

Foi Bocquillon Wilhem, diretor geral do canto nas escolas em Paris (1835), quem empregou pela primeira vez a palavra **Orfeão**, para designar o **côro** formado pelas crianças das escolas primárias.

Dessa data em diante tornou-se obrigatório o **canto coletivo** nas escolas da França, tomando o nome de **canto orfeônico**. E desde então generalizou-se o termo **orfeão** para todos os conjuntos vocais dessa espécie, em todos os países.

Nos Estados Unidos da América do Norte há cerca de 100.000 conjunto vocais orfeônicos, e sua prática é primorosamente cuidada em razão das vantagens a ele atribuídas no desenvolvimento da educação do caráter, da disciplina e do sentimento moral e cívico da criança.

Todos os povos civilizados cultivam, hoje em dia, o **canto orfeônico** como um dos principais fatores educativos.

O CANTO ORFEÔNICO NO BRASIL

Graças ao seu grande valor educativo o **canto orfeônico** é hoje disciplina obrigatória em todas as escolas brasileiras do 1.^º e do 2.^º grau.

O canto coletivo foi introduzido nas escolas de São Paulo por João Gomes Júnior, em 1912. Colaboraram mais tarde com João Gomes Júnior, Fabiano Lozano e João Batista Julião, concorrendo para o progresso do ensino da música nas escolas primárias do Estado de S. Paulo.

Imediatamente se fizeram sentir, nas escolas os resultados obtidos com a prática do canto em conjunto e em todos os Estados do Brasil, passou ele a ser cultivado, antes mesmo da sua oficialização, destacando-se os Estados de Pernambuco, Ceará, Bahia, Estado do Rio de Janeiro e Distrito Federal.

Devem-se, em grande parte, os excelentes resultados do ensino do canto orfeônico ao entusiasmo, dedicação e competência de seu principal orientador, o ilustre maestro Villa-Lobos.

Além de Villa-Lobos, citaremos também os nomes de Ceiaõ de Barros Barreto, Albuquerque da Costa, Barroso Netto, Euclides Novo, Gomes Cardim, Ernani Braga, e muitos outros que têm prestado sua valiosa contribuição ao progresso do ensino da música nas escolas do Brasil.

M A N O S S O L F A

Além da representação gráfica da música (notação musical), têm sido usados e experimentados vários outros sistemas com a finalidade de indicar a altura exata dos sons.

Já na Idade Média, o monge Guido D'Arezzo (um dos que mais contribuíram para o progresso da escrita musical) se utilizava de um sistema de solfejo, exprimindo os sons por meio de gestos. Esse sistema chamou-se "mão guidoneana" ou "mão musical". Segundo alguns autores, até o século XVIII, os portugueses chamavam "Mão de solfa", esse processo para solfejo.

Manossolfa é, pois, o solfejo realizado por meio de gestos praticados com as mãos.

Esse processo foi largamente empregado na Europa, tendo sido introduzido entre nós por João Gomes Júnior, em 1912, nas escolas do Estado de São Paulo.

No Distrito Federal, passou a ser adotado em 1932, nas escolas municipais, por iniciativa do Maestro Heitor Villa-Lobos, que lhe deu amplo desenvolvimento, dadas as vantagens que oferece para a prática do canto orfeônico.

O emprego do manossolfa facilita e auxilia o solfejo, principalmente em realizações coletivas, entretanto, o conhecimento da notação escrita é indispensável à perfeita educação musical.

Manossolfa e seus sons correspondentes:

NOTAS DA 8ª GRAVE

DÓ RÉ MI FA'

SOL LÁ SI

NOTAS DA 8ª CENTRAL (mais usadas)

DÓ RÉ MI FA'

SOL LÁ SI

NOTAS DA 8ª AGUDA

DÓ RÉ MI FA'

SOL LÁ SI

A MUSICA E OS INSTRUMENTOS DOS INDÍGENAS DO BRASIL

Os indígenas do Brasil tinham disposição bastante acentuada para a música, e, especialmente, para o canto.

A música instrumental era também largamente praticada e quase sempre associada à dança.

Tôdas as solenidades religiosas ou festivas eram acompanhadas de música. E os ferozes Tupinambás, que ocupavam grande parte do nosso litoral, dançavam num ritmo monótono e atordoante durante vinte e quatro horas consecutivas, nas cerimônias em que se sacrificavam os prisioneiros de guerra. Entretanto, se o prisioneiro sabia entoar "belos cantos", poupariam-lhe a vida.

As melodias indígenas não possuíam grande variedade de sons, o que as tornava excessivamente enfadonhas.

Os instrumentos dos nossos índios eram bem variados. Entre elês encontram-se: a cangüera, flauta fabricada com ossos de valentes guerreiros; o uatapu (ou atapu ou guatapi), usado na pesca, cujo som pensavam os índios, tinha o poder de atrair os peixes; a inúbia e o membitarará, buzinas de guerra; o mimê, usado pelos índios Guajarás (no Maranhão), era uma buzina fabricada com duas lascas de madeira da maçananduba, ajustadas com a resina da própria árvore; e muitos outros.

Possuíam também grande variedade de instrumentos de percussão, tais como: o naruai e mbapi, tambores feitos de troncos leves e ocos; o maracá (espécie de chocalho feito de cabaça e cheio de pedrinhas, cuja ruído imitava o chocalho da cascavel), era usado para evocar os bons espíritos; o curugu ou curuju, grande instrumentos de som fúnebre; e outros mais.

Na música dos índios do Brasil predominava o ritmo, caracteristicamente bárbaro. Imitavam o canto dos pássaros, o murmúrio das águas e o sussurro das folhas, dando à sua música um sabor agreste e rude.

Encontram-se no Museu Nacional vários cantos dos Parecis, coligidos pelo erudito Roquette Pinto e por ele recolhidos.

Segundo a opinião de estudiosos do assunto, atestada por observação visual, as tribos existentes nas selvas do Brasil conservam ainda intactos os costumes musicais dos seus antepassados.

INFLUÉNCIA DAS MÚSICAS: AMERÍNDIA, AFRICANA, PORTUGUESA, ESPANHOLA E OUTRAS, NA MÚSICA BRASILEIRA

A música brasileira recebeu a influência dos vários povos que concorreram para a sua formação e desenvolvimento.

Com a chegada dos jesuítas, a música tornou-se um dos elementos de ligação entre os colonizadores e os selvagens.

O canto estridente e monótono, próprio da música ameríndia, acompanhado quase sempre de instrumentos ruidosos, foi recebendo o influxo direto dos cânticos serenos, melodiosos e tão cheios de sentimento religioso, dos missionários jesuítas.

Entre os primeiros missionários destaca-se o padre Navarro, que traduzia para o tupi os cânticos e hinos religiosos, conseguindo seduzir e catequizar grande número de selvagens.

Os missionários atraiam primeiramente as crianças, ensinando-as a cantar e a orar. A medida que os pequenos índios iam tomando conhecimento dos cantos e dos ensinamentos da nova religião, realizavam os jesuítas, pequenas representações sacras (autos e mistérios), nas quais tomavam parte os selvagens catequizados.

Por este meio conseguiram também os padres jesuítas chamar a si os índios adultos, que, encantados com o papel saliente dos filhos nas representações se convertiam ao catolicismo.

Prestaram também sua valiosa colaboração neste sentido os Padres Anchieta e Nóbrega.

O Padre Fernão Cardim que, de 1583 a 1590, aqui permaneceu entre os índios, assim descreve as aldeias de índios catequizados: "Em tôdas estas aldeias há escolas de contar, cantar e tanger; tudo tomam bem e há já muitos que tangem flautas, violas, cravo, e oficiam missas em canto de órgão".

Ao mesmo tempo que a música religiosa, espalhava-se entre os indígenas e os colonizadores a música popular portuguesa. Esta, porém, tomou feição nova no Brasil. As saudades da pátria distante, uma série de obstáculos na tarefa de colonizar, e mais, a tristeza da solidão deram ao canto do português no Brasil um tom dolente e melancólico, cujas melodias comoviam e abalavam os indígenas produzindo-lhes emoções e sentimentos novos.

A vinda do negro africano para o Brasil, deu à nossa música outro caráter bem diferente. Os negros escravos misturavam a sua música com a nossa, que já tinha assimilado grande parte da música portuguesa.

Pelo trabalho rude e exaustivo, às torturas do cativeiro, à lembrança dolorosa da terra natal ou do lar distante, é claro que o canto do pobre negro não podia deixar de traduzir a angústia, a revolta, o desalento, a saudade.

Na sua música predominava o ritmo, e só usavam instrumentos de percussão. As melodias, embora uniformes, eram bastante expressivas.

Os negros reuniam-se nas senzalas cantando e dançando, procurando afogar nos seus cantos e danças, as suas mágoas e temores. Davam a essas reuniões o nome de batuques.

Era grande o número de danças dos negros africanos. Citaremos entre elas o lundu, de ritmo bastante cadenciado; o côco; maracatu; o samba, que no Estado do Rio de Janeiro era denominado chiba, em Minas Gerais chamava-se cateretê e nos Estados do sul era conhecido como fandango; o candomblé, dança fetichista, cujo ritmo tinha o poder de evocar os bons e maus espíritos.

E da reunião dessas três raças distintas — ameríndia, portuguesa e africana — moldou-se a música brasileira com características rítmicas melódicas e harmônicas inteiramente inéditas.

Convém salientar ainda a influência de outros povos, embora em muito menor proporção.

Os espanhóis deixaram-nos um pouco da sua música sugestiva, enquanto cantavam e dançavam seus boleros, fandangos, tiranas e habaneras, ao som das guitarras, que se transformaram ao nosso violão.

Os holandeses, durante a invasão de Pernambuco, segundo a opinião de vários autores, deixaram conosco, vestígios da sua música, especialmente no Nordeste.

Também os italianos e franceses exerceram certa influência na música brasileira durante o seu período de formação.

Vimos, portanto, que vários foram os povos, de origens, raças e sentimentos diversos, que concorreram para a formação da música brasileira.

Os instrumentos musicais se classificam em quatro categorias:

- 1.ª) instrumentos de cordas.
- 2.ª) instrumentos de sopro.
- 3.ª) instrumentos de percussão.
- 4.ª) instrumentos elétricos (ou eletrônicos)

1 — Os instrumentos de corda subdividem-se em quatro grupos:

- a) instrumentos de **cordas friccionadas** — violino, viola, violoncelo e contrabaixo.
- b) instrumentos de **cordas dedilhadas** — harpa e violão.
- c) instrumentos **tangidos** com o plectro (palheta com a qual são tangidas as cordas) — cavaquinho, guitarra, bandolim, banjo e outros menos usados.
- d) instrumentos de **cordas percutidas** — piano.

2 — Os instrumentos de sopro compreendem dois grupos — as **madeiras** e os **metais** — subdivididos em quatro grupos.

- a) instrumentos de **embocadura livre** — flauta e flautim (madeira).
- b) instrumentos de **palheta dupla** — oboé, corne-ingles, fagote e contrafagote (madeira).
- c) instrumentos de **palheta simples** — clarinetes (madeira ou metal) e saxofones (metal).
- d) instrumentos de **bocal** — trompa, "trompette", trombone, tuba e saxhorns (metal).

3 — Os instrumentos de percussão dividem-se em dois grupos:

- a) instrumentos de **som determinado** — carrilhão, xilofone, timpano e outros.
- b) instrumentos de **som indeterminado** — bombo, caixas (clara e surda) pratos, tantã, triângulo, pandeiro e castanholas.

4 — **instrumentos elétricos** (ou eletrônicos) são instrumentos musicais cujos princípios de formação do som se caracterizam pela ampliação elétrica de um som de débil intensidade, ou pela produção de uma corrente elétrica alternada que se converte em som.

Eis alguns **instrumentos elétricos**: o orgão Hammond, o solo vox (de teclado); violoncelo elétrico, contrabaixo elétrico (de arco); carrilhão elétrico (de percussão); o Theremin (que capta as ondas sonoras com as mãos); e outros mais.

Esses instrumentos elétricos começaram a surgir em 1920.

A palavra **banda** significa reunião, grupo. **Banda de música** (ou **banda de músicos**) era o nome dado, antigamente, aos grupos de músicos soldados que tocavam os seus instrumentos durante as cerimônias militares.

Há dois tipos de bandas de música:

- a) **banda marcial**, também chamada **banda de corneteiros**, na qual entram as cornetas e as caixas (surda e clara);
- b) **fanfarra**, compreendendo exclusivamente instrumentos de metal (trompas, trombetas, clarins, trombones, etc.). São as bandas que acompanham os cortejos religiosos ou festivos.

Há ainda um tipo moderno denominado **banda sinfônica**, onde figuram, além dos instrumentos próprios das bandas, os instrumentos de arco. Este tipo de banda é também chamado **banda de concerto**.

ORQUESTRA (ANTIGA — CLÁSSICA — MODERNA)

A orquestra surgiu com o teatro dramático.

A palavra **orquestra** designava, antigamente, a parte do teatro ocupada pelos músicos; mas tarde passou a designar o conjunto de músicos quando se reuniam para executar obras de grande envergadura, tais como óperas ou peças sinfônicas.

Tem a **orquestra** sofrido profundas transformações, dado o desejo dos compositores de aumentar-lhe o poder sonoro, enriquecendo-a com grande número de instrumentos de timbres bem diversos.

Vejamos como era constituída a **orquestra** empregada por Cláudio Monteverdi, em 1607, para acompanhar a sua peça "Orfeu", considerada a primeira grande obra dramática:

2 cravos	1 flauta
2 órgãos de madeira	2 cornetas
2 violinos	1 clarino (trombeta da qual se originou o "trompette")
10 violas	3 trombetas
2 contrabaixos	4 trombones
2 guitarras	1 regale (espécie de realejo)
1 harpa	

Observa-se nesta **orquestra antiga** a presença da guitarra. Outros instrumentos desse tipo eram também usados como, por exemplo, alaúdes e liras; tais instrumentos, de sonoridade muito seca e fraca, foram desaparecendo dos conjuntos orquestrais, reforçando-se no seu lugar o número de instrumentos de arco (violinos, violas, violoncelos, contrabaixos).

Para isso concorreram em grande parte Carissimi, na Itália, e Lully, na França.

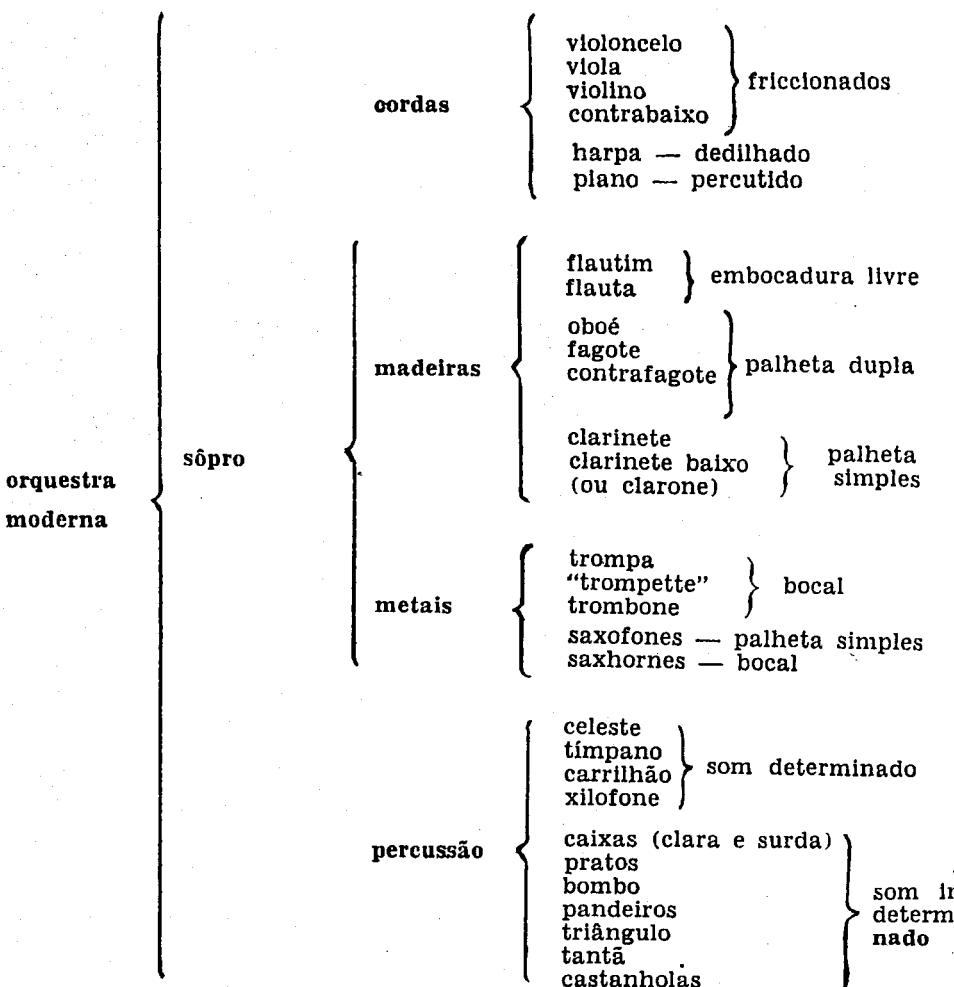
Em meados do século XVIII, muito mais desenvolvida, atingiu a **orquestra** o período chamado da **orquestra clássica**, que ficou assim constituída:

10 violinos (1.ºs)	2 oboés
8 violinos (2.ºs)	2 fagotes
6 violas	2 clarinetes
6 violoncelos	2 "trompettes"
4 contrabaixos	2 trompas
2 flautas	1 par de tímpanos

Nesse período destacam-se Emanuel Bach (filho de João Sebastião Bach), Glück (o criador da tragédia lírica), Haydn, Mozart e Beethoven.

Com o advento do **Romantismo**, no século XIX, foi-se a **orquestra** aperfeiçoando, crescendo o número dos instrumentos que a compunham, até alcançar o período denominado da **orquestra moderna**, com Berlioz, Wagner, Strauss e os contemporâneos Schönberg, Stravinski, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Camargo Guarneri e muitos outros.

Os instrumentos que compõem a grande **orquestra moderna** pertencem às três categorias: **cordas**, **sopro** (madeiras e metais) e de **percussão** (ou bateria).



A grandiosa e imponente massa orquestral assim constituída dá-se modernamente o nome de **orquestra sinfônica**.

Chama-se **regente** ou **chefe-de-orquestra** o músico que dirige a orquestra, levando-a com habilidade e inteligência a interpretar com absoluta fidelidade o pensamento expresso na partitura do autor da obra executada.

Entre os mais notáveis regentes contemporâneos encontram-se os nomes de **Serge Koussewitzsky** (russo), **Arturo Toscanini** (italiano), **Leopold Stokowski** (inglês), os brasileiros **Francisco Mignone**, **Eleazar de Carvalho**, **José Siqueira**, **Ênio de Freitas e Castro**, **Henrique Morelenbaum**, **Alceu Bocchino**, **Isaac Karabtchewski**, **Roberto Ricardo Duarte** e outros.

Entre os regentes brasileiros já desaparecidos destacam-se os nomes de **Francisco Braga**, **Heitor Villa-Lobos**, **Oscar Lorenzo Fernandez** e **Assis Repúblícano**.

Orquestração é a arte de reunir os vários instrumentos, combinando timbres e sonoridades diferentes, produzindo uma composição onde se encontram os mais variados matizes da expressão musical.

PRINCIPAIS FORMAS MUSICAIS

As composições musicais classificam-se em três grandes grupos:

Música	<div style="display: inline-block; vertical-align: middle; margin-right: 20px;"> instrumental (solos de instrumento ou duos, trios, quartetos, etc.; é chamada música de câmera) </div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;"> vocal — cantada </div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;"> mista — (instrumental e vocal) </div>
--------	--

Toda composição obedece a um plano de construção, isto é, a uma **forma**.

Na composição musical a forma é determinada por vários elementos (rítmicos, melódicos e harmônicos), que se congregam estabelecendo a estrutura uniforme do trecho.

Daremos a seguir algumas das principais formas musicais.

MINUETO ou **MINUETE** — Antiga dança francesa, muito em voga no século XVIII. Seu compasso é o 3/4 e a música deve ser cheia da graça cerimoniosa que esta dança representa. Andamento moderado.

MAZURCA — Dança de origem polaca. Andamento moderado, compasso 3/4. São lindíssimas e muito tocadas as Mazurcas de Chopin.

GAVOTA — Dança francesa. Compasso 2/2. Seus períodos e frases devem começar em tempo fraco. Andamento moderado.

SARABANDA — Dança de origem espanhola. Compasso ternário. Andamento grave. A melodia da Sarabanda é geralmente muito ornamentada.

CHULA — Dança regional portuguêsa. Compasso binário. Modo maior. Costumam cantar enquanto dançam, acompanhando o ritmo com estalos de dedos.

PAVANA — Dança de Pádua (Itália). Andamento grave. Compasso binário.

SUITE — Conjunto de danças antigas, no mesmo tom, de caráter diferente, executadas sucessivamente. A palavra Suite é francesa; para o mesmo fim os italianos usavam a palavra Partita.

J. S. Bach escreveu várias Suites, reunidas em dois álbuns — Suites franceses e Suites inglesas.

PRELÚDIO — Peça de forma livre. Não tem compasso nem andamento determinado. Serve muitas vezes como introdução a uma peça de maior vulto. É geralmente curto e tem caráter de improviso.

RAPSÓDIA — Peça instrumental baseada em canções folclóricas regionais. As Rapsódias mais conhecidas são as de Liszt, baseadas em temas de canções húngaras. As Rapsódias de Liszt foram escritas para piano, e a sua dificuldade técnica é transcendente.

SONATA — A forma musical mais elevada da música erudita. Divide-se em 3 ou 4 partes chamadas tempos ou movimentos. Os tempos da sonata devem ser de caracteres bem diferentes, e na Sonata Clássica obedecem à seguinte ordem:

- | | |
|--------|--|
| SONATA | 1. ^º — Allegro (no qual se desenvolvem os dois Temas principais. Sua estrutura deve seguir o plano estabelecido)
2. ^º — Andante
3. ^º — Minueto ou Scherzo
4. ^º — Rondo ou Final |
|--------|--|

Algumas Sonatas deixam de obedecer ao plano da Sonata Clássica, e são denominadas Sonatas-Fantasia, como por exemplo, a conhecida Sonata ao Luar, de Beethoven.

Quase todos os compositores têm escrito Sonatas para piano, violino, violoncelo, flauta, etc. Destacam-se, entretanto, as de Haydn, Mozart e Beethoven, para piano.

A Sonata, quando escrita para conjunto, toma o nome de: duo, trio, quarteto, etc.; porém a estrutura é sempre a mesma.

Quando escrita para orquestra, chama-se Sinfonia; e, ainda, quando um instrumento se destaca fazendo o solo, toma ela o nome de Concierto.

FUGA — Composição musical de estilo severo que reune arte e ciência. É a mais alta expressão da música polifônica. Consiste a fuga no desenvolvimento do tema principal (Sujeito), de acordo com certas e determinadas leis, e com a qual tudo mais, direta ou indire-

tamente se relaciona. Pelas entradas sucessivas do tema principal, sempre em vozes diferentes, tem-se a impressão de que as vozes procuram fugir e se perseguem umas às outras, vindo daí a origem da palavra — Fuga.

Os principais elementos da Fuga, são: Sujeito (tema principal), Resposta (imitação do Sujeito em outro tom), Contra-Sujeito (melodia contrapontada que acompanha sempre o Sujeito e a Resposta) e Stretto (palavra italiana cuja significação é cerrado). É nesta parte que, conforme indica o termo Stretto, os elementos de que se compõe a Fuga se vêm, pouco a pouco, acumular e estreitar, sendo ouvidos simultaneamente.

Quando a Fuga não obedece ao plano clássico (escolar), recebe o nome de Fuga livre ou Fugato.

MÚSICA RELIGIOSA — Neste gênero de música encontram-se composições de forma livre como Ave-Maria, Salutaris, Missa, etc., guardando caráter de religiosidade acentuada.

ÓPERA — É uma composição dramática; é a música de teatro. É uma representação cantada por vozes cultivadas acompanhadas de grande orquestra, coros e bailados. A ópera pode ser: séria ou cômica (ópera bufa). Vários foram os compositores que se dedicaram exclusivamente à ópera.

Dentre os principais citaremos Verdi, Rossini, Massenet, Puccini e Wagner. Entre os brasileiros citaremos também alguns compositores que trazem, na sua volumosa obra, várias óperas. São eles: Padre José Maurício ("Zemira"), Carlos Gomes ("O Guarani", "O Escravo", "Fosca", "Maria Tudor" e etc.); Alberto Nepomuceno ("Artemis" e "Abul"); Leopoldo Miguez ("Saldunes"); Henrique Oswald ("Il neo", "La croce d'oro" e "Le fate"); Francisco Braga ("Jupira", e "Anita Garibaldi"); Agnello França ("Parasitas" — ópera de costumes brasileiros e "Kismé" — opereta); Assis Repúblcano ("O Bandeirante", "A Vida de Jesus", "O ermitão da Glória", "Amazonas" e "Guararapes"). Esta última mereceu o prêmio do Congresso Nacional, na comemoração do 3.^º centenário da batalha de Guararapes); e muitos outros.

HINO NACIONAL BRASILEIRO

É o hino oficial da nossa pátria.

Autor da música: Francisco Manuel da Silva.

Autor da letra: Osório Duque Estrada.

Pequeno resumo histórico:

Há várias opiniões sobre a época em que foi composto o Hino Nacional.

Segundo alguns foi composto em 1831, quando se deu a abdicação de D. Pedro I. Segundo outros, foi composto em 1841, para a coroação de D. Pedro II. Entretanto, há quem afirme ter sido o nosso Hino Nacional composto em 1822, na proclamação da Independência. Foi, primeiramente, chamado, Marcha Triunfal, e logo depois Hino Nacional. Ao ser proclamada a República foi realizado um concurso para escolha de um novo hino, que substituisse o de Francisco Manuel. Alcançou o primeiro lugar o hino apresentado por Leopoldo Miguez. A opinião pública, porém, era de que fosse conservado o antigo Hino, considerando-o associado a um dos acontecimentos mais importantes de nossa história.

O governo resolveu atender ao povo e manteve o Hino de Francisco Manuel, que foi então oficializado Hino Nacional Brasileiro, por Decreto do Governo Provisório (decreto 171), a 2 de janeiro de 1890. Este decreto, entretanto, só se referia à música do Hino, pois nenhuma letra havia sido especialmente composta para él, e por isso diferentes versos eram-lhe adaptados, sempre com alusões à monarquia.

Sendo realizado concurso para a composição da letra, recaiu a escolha sobre os versos de Osório Duque Estrada.

Os versos de Osório Duque Estrada só foram, porém, oficializados em 6 de setembro de 1922 (véspera do centenário da Independência do Brasil).

DADOS BIOGRÁFICOS DE FRANCISCO MANUEL DA SILVA

Nasceu no Rio de Janeiro, a 21 de fevereiro de 1795 e morreu a 18 de dezembro de 1865. Teve como professores o Padre José Maurício Nunes Garcia e, após a morte deste, Sigismund Neukomm e Marcos Portugal.

Foi fundador da Sociedade Beneficente Musical e mestre da Capela Imperial. Fundou também a nossa primeira escola oficial de música, cuja instalação foi levada a efeito a 13 de agosto de 1848, com o nome de Imperial Conservatório de Música, passando posteriormente a chamar-se Instituto Nacional de Música, e hoje Escola Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (antiga Universidade do Brasil)).

Francisco Manuel dedicou-se mais ao magistério que, propriamente à composição. Deixou vários trabalhos didáticos, entre os quais se encontra um *Compêndio de Princípios Elementares de Música*. Entre seus trabalhos de composição encontram-se uma ópera, *O Prestígio da Lei*; o Hino Nacional Brasileiro; e várias músicas sacras (*Te-Deum*, *Matinas*, *Missa dos Mortos*, etc.).

DADOS BIOGRÁFICOS DE OSÓRIO DUQUE ESTRADA

Nasceu em Vassouras, no Estado do Rio de Janeiro, a 29 de abril de 1870 e morreu a 6 de fevereiro de 1927.

Foi poeta, prosador, historiador, professor e jornalista.

Dos seus trabalhos o que mais se destacou foi a letra do nosso Hino Nacional; deixou também entre outros mais: *A Arte de fazer versos*, *Flora de Maio*, *Noções da História do Brasil* e *Noções Elementares da Gramática Portuguesa*.

HINO A BANDEIRA NACIONAL

Autor da música: Francisco Braga.

Autor da letra: Olavo Bilac.

Pequeno resumo histórico: Achava-se Francisco Braga assistindo a uma solenidade na Escola Tiradentes, onde cantaram o Hino a Tiradentes, composição sua. Assistiam também à solenidade várias autoridades, inclusive o Prefeito, Dr. Pereira Passos e o Inspetor Escolar, poeta Olavo Bilac.

Encantado com a beleza do hino, o Prefeito pediu ao poeta Olavo Bilac e ao Maestro Francisco Braga que compusessem, respectivamente, a letra e a música para um hino que deveria ser cantado pelos alunos das escolas municipais, quando fosse içada a Bandeira Nacional.

Este fato foi narrado pelo próprio Maestro Francisco Braga à Professora Ceiaço de Barros Barreto, que o reproduziu, com as textuais palavras do Maestro, no seu magnífico "Estudo sobre Hinos e Bandeiras do Brasil".

Disse ainda Francisco Braga que "o Hino à Bandeira passou a ser entoado não sómente nas escolas do Distrito Federal, como executado pelas bandas de música da Marinha e Exército, difundindo-se por todo o Brasil, tornando-se apenas pela tradição o hino oficial à Bandeira Nacional".

DADOS BIOGRÁFICOS DE FRANCISCO BRAGA

Nasceu a 15 de abril de 1868, no Rio de Janeiro, e morreu a 14 de março de 1945.

Filho de pais paupérrimos, foi com 8 anos, recolhido ao Asilo de Meninos Desvalidos (atual Instituto Profissional João Alfredo). Ai começou seus estudos de música, tomando parte na banda de alunos como clarinetista e, mais tarde, como regente da mesma. Enfrentando grandes dificuldades matriculou-se no Imperial Conservatório de Música, onde estudou harmonia com Carlos de Mesquita.

Ao ser realizado o concurso para a composição de um Hino à República, Francisco Braga, que contava então 21 anos de idade, nêle tomou parte. Seu trabalho foi considerado um dos melhores, tendo sido classificado em 2º lugar (o 1º prêmio coube a Leopoldo Miguez), concedendo-lhe o governo, como prêmio, para aperfeiçoamento de seus estudos, uma viagem à Europa.

Estudou no Conservatório de Música de Paris (com Massenet), onde ingressou por concurso, tendo alcançado o 1º lugar. Estudou também na Itália e na Alemanha.

Voltando ao Brasil foi nomeado professor de Composição e Regência no Instituto Nacional de Música e professor do Instituto João Alfredo.

É um dos nossos mais destacados compositores, salientando-se em sua obra riqueza de harmonia e técnica de orquestração invulgares.

Da sua obra vastíssima destacamos: Cauchemar e Marabá (poemas sinfônicos), Jupira e Anita Garibaldi (óperas).

DADOS BIOGRÁFICOS DE OLAVO BILAC

Nasceu a 16 de dezembro de 1865 e morreu a 28 de dezembro de 1918.

Colaborou em vários jornais e revistas do Rio de Janeiro, defendendo a política democrática e publicando crônicas literárias.

Sua obra principal é o livro "Poesias", que se compõe de três partes — Panóplias, Via-Láctea e Sarças de Fogo.

Deixou considerável bagagem literária. Citaremos algumas de suas obras mais conhecidas: *Contos Pátrios*, *Poesias Infantis*, *Crônicas e Novelas*, *Tarde* (publicado após a sua morte), etc..

Olavo Bilac é considerado o príncipe dos poetas brasileiros.

HINO DA INDEPENDÊNCIA

Autor da música: D. Pedro I.

Autor da letra: Evarista da Veiga.

Pequeno resumo histórico:

Corria o ano de 1822. A idéia de que o Brasil estaria em breve liberto de Portugal, deixava transparecer em todos um sentimento misto de alegria e exaltação. Evaristo da Veiga, influenciado pelos acontecimentos da época, escreveu os seus Hinos Patrióticos, versos entre os quais se encontrava o Hino da Independência.

D. Pedro I, que sabia música, compôs linda melodia para o Hino da Independência, de Evaristo da Veiga.

Na noite de 7 de setembro de 1822, dia em que, definitivamente, com o grito de "Independência ou Morte", ficamos separados de Portugal, foi realizado um espetáculo de gala, na Casa da Ópera (em São Paulo), em homenagem a D. Pedro I.

Nesta noite foi cantado pela primeira vez o Hino da Independência. Ao terminar a execução do Hino foi aclamado D. Pedro I, Imperador Constitucional e Defensor Perpétuo do Brasil.

DADOS BIOGRÁFICOS DE D. PEDRO I

Nasceu a 19 de outubro de 1798, em Lisboa. Aos 9 anos veio para o Brasil.

Morreu a 24 de setembro de 1834.

Entre outros estudos dedicou-se à música, para a qual sentia forte inclinação.

Teve como mestres de música o Padre José Maurício, Marcos Portugal e Sigismund Neukomn.

Tocava vários instrumentos (violino, violoncelo, flauta, fagote, clarineta e trombone) e estudou Teoria Musical, Harmonia, Contraponto e Composição.

Deixou várias composições, entre as quais se encontram o Hino da Independência, o Hino da Carta Constitucional de Portugal (seu

último trabalho), uma Sinfonia, uma Ópera (com o texto em português), Variações sobre uma melodia popular, e outras mais.

Faleceu em Portugal, tendo legado seu coração à cidade do Pôrto, onde se encontra guardado na Real Capela da Lapa.

DADOS BIOGRÁFICOS DE EVARISTO DA VEIGA

Nasceu no Rio de Janeiro a 8 de outubro de 1799, e morreu a 12 de maio de 1837.

Iniciou sua vida de trabalho negociando com livros, até estabelecer-se com uma livraria. Dedicando todo o tempo disponível ao estudo, cedo viu coroados os seus esforços, tornando-se brilhante jornalista.

Foi fundador da Aurora Fluminense, jornal onde, durante muitos anos, se discutiram os principais interesses políticos.

Escreveu Hino Patrióticos (onde se encontra o Hino à Independência) e várias obras inéditas, como Despedida, Ode à Grécia e outras.

HINO DA PROCLAMAÇÃO DA REPÚBLICA

Autor da música: Leopoldo Miguez.

Autor da letra: Medeiros e Albuquerque.

Pequeno resumo histórico:

Ao ser proclamada a República, a 15 de novembro de 1889, o governo fez realizar um concurso para que fosse escolhido oficialmente um novo Hino Nacional, uma vez que o Hino de Francisco Manuel havia sido composto na época da Independência.

Apresentaram-se cerca de 36 concorrentes, tendo sido classificado em 1º lugar o Hino de Leopoldo Miguez, com verso de Medeiros Albuquerque.

Contudo, para satisfazer a vontade do povo, que não desejava fosse substituído o tradicional Hino, foi conservado como Hino Nacional o antigo Hino de Francisco Manuel.

O belíssimo Hino de Leopoldo Miguez passou oficialmente a ser considerado, por Decreto do Governo Provisório, o Hino da Proclamação da República.

DADOS BIOGRÁFICOS DE LEOPOLDO MIGUEZ

Nasceu no Rio de Janeiro, no dia 9 de setembro de 1850 e morreu no dia 6 de julho de 1902.

Estudou desde pequeno na Europa, para onde o levou seu pai, que era espanhol.

Teve grandes mestres, entre eles o famoso César Franck.

Só aos 21 anos voltou ao Brasil, e aqui associou-se a Artur Napoleão em estabelecimento comercial de venda de pianos e músicas. Sua vocação entretanto não era o comércio e sim, a arte de tocar e escrever música. Seu instrumento foi o violino.

Tendo conquistado o 1º lugar no concurso para o Hino à Proclamação da República, recebeu como prêmio a quantia de vinte contos de réis. Miguez fez doação dessa quantia ao Instituto Nacional de Música (hoje Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro), do qual era diretor. Com essa quantia, o Instituto adquiriu um grande órgão, que foi colocado no salão nobre de concertos e estreado por Saint-Saens.

A esse salão foi dado o nome desse grande músico brasileiro: Leopoldo Miguez.

Algumas de suas obras principais: Os Saldunes (ópera), Ave libertas, Prometeus (poemas sinfônicos), Sinfonia em Si bemol, músicas para piano, canto, etc..

DADOS BIOGRAFICOS DE MEDEIROS E ALBUQUERQUE

Nasceu em Pernambuco (Recife), a 4 de setembro de 1867 e morreu, no Rio de Janeiro, a 9 de junho de 1934.

Foi um grande propagandista da república. Aliás, a ela se acha seu nome intimamente ligado como autor que é dos versos do Hino da Proclamação da República.

Colaborou em inúmeros jornais do Rio, São Paulo, Buenos Aires e Paris. Foi fundador e redator-chefe do Figaro. Pertenceu à Academia Brasileira de Letras.

Deixou volumosa obra literária: Poesias, Canções da Decadência, O Remorso, Mãe Tapuia, etc..

HINO À MÚSICA

Autor da música: Abdon Lyra.

Autor da letra: Olegário Mariano.

Pequeno resumo histórico:

A 13 de agosto de 1948 completou a Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil o 1º centenário da sua fundação.

Comemorando esta data várias solenidades foram realizadas.

A nossa Escola de Música oficial ainda não possuía o seu hino.

Realizou-se então um concurso para escolha do hino oficial da Escola, que, de acordo com a poesia escrita pelo poeta Olegário Mariano chamar-se-ia Hino à Música.

Conquistou o primeiro lugar o belo trabalho apresentado por Abdón Lyra, Professor da Escola.

O Hino à Música foi executado pela primeira vez no Salão Leopoldo Miguez, da Escola Nacional de Música, na noite em que, em sessão solene da congregação, foi comemorado o 1.º centenário da fundação da referida Escola.

DADOS BIOGRÁFICOS DE ABDON LYRA

Nasceu na cidade de També (interior de Pernambuco). Aos 14 anos de idade já dirigia a banda de música da sua terra natal.

No Instituto Pernambuco, em Recife, onde fêz o curso de humanidades, foi convidado pelo diretor para dirigir a banda de música do colégio.

Em 1908 veio para o Rio de Janeiro, ingressando nas orquestras tocando trombone, instrumento de sua profissão.

Fêz parte da Sociedade de Concertos Sinfônicos e da orquestra do Teatro Municipal. Foi professor catedrático, por concurso, da cadeira de trombone da Escola Nacional de Música.

Em junho de 1948, no concurso realizado para escolha do Hino à Música, conquistou o 1.º lugar.

DADOS BIOGRÁFICOS DE OLEGÁRIO MARIANO CARNEIRO DA CUNHA

Nasceu em Pernambuco, cidade do Recife, a 24 de março de 1889, e morreu a 28 de novembro de 1958.

Desempenhou várias funções públicas de destaque, tendo sido Embaixador em Portugal.

Foi um dos nossos poetas mais brilhantes. Pertenceu à Academia Brasileira de Letras. Foi eleito o "príncipe dos poetas brasileiros", sucedendo a Alberto de Oliveira.

Sua obra é vastíssima; dela citaremos: Angelus, Últimas Cigarras, Castelos na Areia, Cidade Maravilhosa, Destinos, Poesias escolhidas, Poemas do Amor e da Saudade, Quando vem baixando o crepúsculos..., etc..

HINO NACIONAL BRASILEIRO

Lítrada OSÓRIO DUQUE ESTRADA

Marcial

Música de FRANCISCO MANOEL DA SILVA

14



Brasil, de amor eterno seja símbolo
do eternamente em berço esplêndido
no mar e à luz do céu profundo,
o Brasil, florão da América
-Paz no futuro e glória no passado
-lado ao sol do Novo Mundo!

e a terra mais garrida,
risonhos, lindos campos têm mais flores:
os bosques têm mais vida"
a vida" no teu seio, "mais amores?"

O Patria amada
Idolatrada
Salve! Salve!

Mas, se ergues da justiça a clava forte,
verás que um filho teu não foge à luta,
Nem teme, quem te adora, a própria morte

Terra adorada
Entre outras mil,
Estu, Brasil,
O Patria amada!

Dos filhos desse solo
És mãe gentil
Pátria amada.
Brasil!

HINO À BANDEIRA NACIONAL

Letra de OLAVO BILAC

Tempo de marcha



Salve lin - do pendão da es-pe - rança! Salve



sím-bo-lo augusto da paz!.. Tu - a nobre presen - ça à lem-



- brança A gran - de - za da Pátria nos traz. Re -



- ce - bê o a. se - lo que se encerra em nosso peito ju - ve - nil, Que -



- ri - do. símbolo da terra Da a - mada terra do Bra - sil

II

*Em teu seio formoso retratas
Este céu de puríssimo azul
A verdura sem par destas matas,
E o esplendor do Cruzeiro do Sul*

Recebe o afeto que se encerra, etc

III

*Contemplando o teu oulho sagrado
Compreendemos o nosso dever
E o Brasil por seus filhos amado
Poderoso e feliz há de ser*

Recebe o afeto que se encerra, etc.

Música de FRANCISCO BRAGA

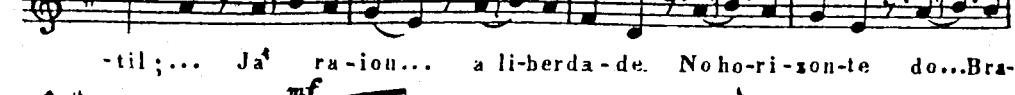
HIÑO DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL

Letra de EVARISTO F. DA VEIGA

Música de D. PEDRO I



Ja' po-deis da Pa-tria si - lhos Ver contente a mae-gegen-



- til;... Ja' rai-on... a li-berda-de. Nohori-zon-te do... Bra-



- sil... Ja' raiou a li - berdade, Ja' raiou a li-ber-



- da-de Nohori-zon-te do Bra - sil

Brava



gente bra - xi - lei - ral Louge va - temor ser - vil... Ou fi-



- car a Pa - tria li - vre Ou morrer.... pelo Bra-



- sil; ou fi - car a Pátria livre ou morrer pelo Bra - sil. - sil.

II.

*Os grilhões que nos forjava
Da perfídia astuto urdit
Houve mão mais poderosa
Zombou d'elos o Brasil*

Brava gente, etc.

III.

*Não temais ímpias falanges
Que apresentam face hostil
Vossos peitos, vossos braços
São muralhas do Brasil.*

Brava gente, etc.

IV.

*Parabens, ó Brasileiros!
Já com garbo juvenil,
Do universo entre as nações
Resplandece a do Brasil.*

Brava gente, etc.

*Sobre a imensa nação brasileira
Nos momentos de festa ou de dor
Pura sempre a sagrada bandeira
Pavilhão da justiça e do amor!*

Recebe o afeto que se encerra, etc.

HINO DA PROCLAMAÇÃO DA REPÚBLICA

138

Letra de MEDEIRO Se ALBUQUERQUE

Música de LEOPOLDO MIGUEZ

Alto maestoso di marcia

15

Se-ja um pálio de luz des do - bra - do sob a
larga amplidão destes céus... És - te canto rebel, que o passa - do vem re-
mir dos maitorpes la-béus! Se-ja um hi - no de glória que fa - le de es-pe-
ranças de um novo porvir! Com vi-sões de tri-unsos em - ba - le quem por
é - le lu-tan - do sur-gir! Li - berda - de! Li - berda - de! Abre as asas sobre
nós! Das lutas na tempestade da que ouçamos tua voz!

D.C.

II
Nós nem cremos que escravos outrora / Mensageiro de paz, paz queremos,
Tenha havido em tão nobre país... / É de amor nossa força e poder,
Hoje o rubro lampejo da aurora / Mas da guerra nos transes supremos
Ae ha irmãos, não tiranos hostis. / Heis de ver-nos lutar e vencer!
Somos todos iguais! Ao futuro
Saberemos unidos levar

Liberdade, Liberdade! etc.

Nosso augusto estandarte,
Que, puro, brilha ovante, da Pátria no altar!

Liberdade, Liberdade! etc.

III
Se é mistér que de peitos valentes
Haja sangue no nosso pendão,
Sangue vivo do herói Tiradentes
Batizou este audaz pavilhão!

Do Ipiranga é preciso que o brado
Seja um grito soberbo de fel
O Brasil já surgiu libertado
Sob as púrpuras régias de pé!
Eia pois, Brasileiros, avante!
Verdes louros colhamos louçãos
Seja o nosso país triunfante,
Livre terra de livres irmãos!

Liberdade, Liberdade! etc.

HINO À MÚSICA

139

Oficial da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Letra de OLEGÁRIO MARIANO

Música de ABDON LYRA

Tempo de marcha

Da ca - dai a sonho de Uni-
ver - so Dens cri - ou pa - ra anos - sa e - mo - ção Co - mó - um
poe - ta in - te - gra - do num ver - so O es - plen - dór mu - si - cal da cria -
ção Ma - nan - ci - al da e - xis - tê - ci - a
Glo - ria, es - pe - ran - ça tro - séu, É a hu - ma - na cor - res - pon -
- dê - ci - a Que en - tre - la - ção a ter - ra e o céu..

II.

A alma acorda aos primeiros compassos
Desabrocha nos ritmos seus
Melodia que vem dos espaços
E aproxima as criaturas de Deus.

Manancial da existência, etc.

III.

Cada nota é uma estréla que vibra
Ena sua expressão musical
Faz vibrar dentro em nós fibra a fibra
O milagre da vida imortal

Manancial da existência, etc.

IV.

Um soluço um lágrima, um beijo
Tempestade ou alvorada de luz
Um barulho de penas, um adejo
Tudo a música exprime e traduz

Manancial da existência, etc.

V.

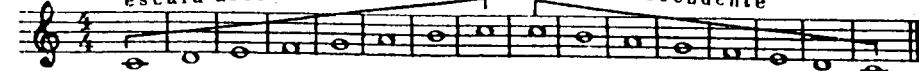
É da unção que nos vem das alturas
Que compomos um mundo interior
Porque a música orienta as criaturas
Para o bem, para a fé, para o amor.

Manancial da existência, etc.

SOLFEJOS

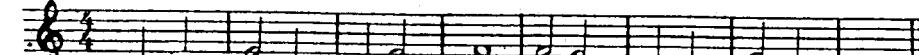
Todos os exercícios devem ser estudados,
primeiramente, como leitura métrica

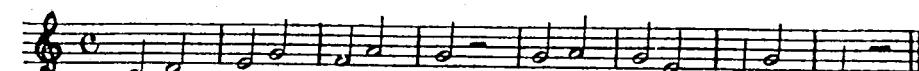
escala ascendente escala descendente

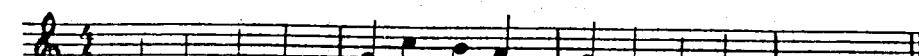
1 

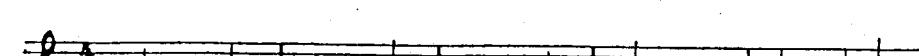
2 

3 

4 

5 

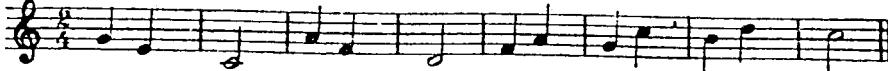
6 

7 

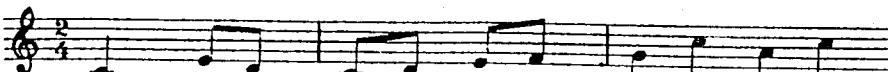
8 

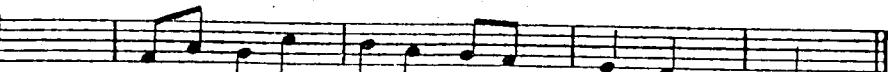
9 

10 

11 

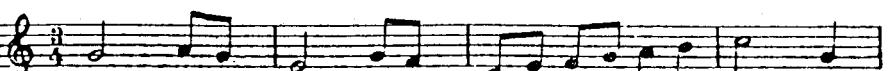
12 

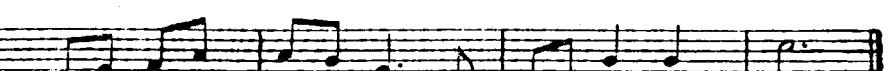
13 

14 

15 

16 

17 

18 

VIVA O BRASIL

M. L. Priolli

Vi - vao Bra - sill! Vi - vao Bra - sill!

Ter - ra a - do - ra - da Sal - ve o Bra - sill!

CÉU AZUL DA MINHA TERRA

M. L. Priolli

Céu a - zul da mi-nha ter-ra Céu a - zul da cõr do a-

-sil Ou-tru céu i-gual não há co-mô o céu do meu Bra - sil

O SOL E A LUA

M. L. Priolli

O sol se es-con - de da lu - a a

lu - a fo - ge do sol Quan - do a lu - a vai su -

-min - do sur - ge o sol no ar - re - bol Quan - do a

lu - a vai su - min - do sur - ge o sol no ar - re - bol

DIAGRAMAÇÃO . FOTOLITO DIGITAL
IMPRESSÃO . ACABAMENTOAv. Jansen de Mello, 403 - Niterói - Centro - RJ
Tel.: (21) 2620-2277 / 2620-2872 - Fax: (21) 2620-5619
zoomgraf-k@cruiser.com.br - zoomgraf_k@uol.com.br