



PAUL HINDEMITH

TREINAMENTO ELEMENTAR
PARA MÚSICOS

RICORDI

Treinamento Elementar para Músicos

DE
PAUL HINDEMITH

4.ª EDIÇÃO

1988

Editores originais

Associated Music Publishers em New York e Schott & Co. Ltd. em Londres

RICORDI BRASILEIRA S/A

Rua Conselheiro Nébias, 1136
C.P. 8131 - Fone: 220-6766 (Sequencial)
CEP 01203 - São Paulo
Endereço Telegráfico "RICORDIBRASIL"

Título original da obra
ELEMENTARY TRAINING FOR MUSICIANS
(II.^a Edição revista pelo autor em 1949)

Tradução de
M. CAMARGO GUARNIERI

- © Copyright 1946 by Associated Music Publisher, Inc., New York
Com permissão de B. Schott's Sohne, Mainz - Rep. Fed. da Alemanha
- © Copyright 1970 by RICORDI BRASILEIRA S.A. - São Paulo
Únicos editores legalmente autorizados para o Brasil
All rights reserved - Printed in Brazil

RICORDI BRASILEIRA

Í N D I C E

	Pág.
PREFÁCIO	VII
 CAPÍTULO I:	
Semínimas, mínimas e semibreves (e suas pausas)	3
Sons agudos, médios e graves	6
 CAPÍTULO II:	
Compassos 2/4 e 4/4	9
Clave de sol e as notas fá, sol, lá e si	12
 CAPÍTULO III:	
Colcheias e semicolcheias	17
As notas mi e dó	23
 CAPÍTULO IV:	
Compasso 3/4, mínimas pontuadas, ligaduras de prolongamento	30
As notas ré e dó, a oitava, linhas suplementares, oitavas 1 e 2	36
Ligadura de expressão, divisão silábica, anacruse, acentos dinâmicos	37
 CAPÍTULO V:	
Semínimas e colcheias pontuadas (e suas pausas)	45
Oitava — 1, escala maior, # e b, semitonos diatônicos e cromáticos, armação de clave	51
 CAPÍTULO VI:	
Fórmulas de compassos simples, que levam como denominador 1, 2, 8 e 16; indicações para andamentos lentos e moderados, breve e semibreve pontuada	62
Oitavas 2 e 3, o b	66
 CAPÍTULO VII:	
Notas com duplo ponto de aumento (e suas pausas), fusas e semifusas, indicações para andamentos rápidos	77
Clave de Fá, oitava — 2, intervalos, quintas e quartas justas, inversões	82
 CAPÍTULO VIII:	
Acentos métricos, compasso e ritmo, esquemas gráficos para marcar o compasso, sincopa, compassos compostos	93
Oitavas — 3 e — 4, terças e sextas maiores e menores; transposição	106

CAPÍTULO IX:	Pág.
Tercinas e outras divisões não compreendidas nas fórmulas de compasso	115
Segundas e sétimas maiores e menores	125
Indicações para mudança de andamento	131
 CAPÍTULO X:	
Compassos cujo numerador é 5, 7, etc., e esquemas correspondentes para marcá-los	138
Clave de Dó na 3. ^a linha (de contralto); intervalos aumentados e diminuídos, primeira ou uníssono, e, transcrição enarmônica, círculo de quintas, círculo de quartas	144
Têrmos para indicar dinâmica e expressão	157
 CAPÍTULO XI:	
Forma musical	159
Clave de Dó na 4. ^a linha (de tenor), intervalos subdiminuídos e superaumentados, escala menor (em todas as suas formas), Modos Eclesiásticos, escalas relativas maiores e menores, armação de clave nos modos menores	161
Abreviações, pausas cujo valor é maior que o compasso, ornamentos, indicação de articulação, escalas cromáticas	170
 PREFÁCIO DA SEGUNDA PARTE	183
 DITADOS:	
Para o Capítulo I	187
Para o Capítulo II	191
Para o Capítulo III	196
Para o Capítulo IV	201
Para o Capítulo V	207
(Discussão sobre o "ouvido absoluto")	208
Para o Capítulo VI	210
Para o Capítulo VII	214
Para o Capítulo VIII	219
Para o Capítulo IX	222
Para o Capítulo X	226
Para o Capítulo XI	230

PREFACIO

O estudante que faz, pela primeira vez, um curso de harmonia, está, em geral, insuficientemente preparado no que diz respeito aos princípios básicos que regem o ritmo, o compasso, os intervalos, as escalas, a notação e sua correta aplicação. O professor de harmonia, em todas as fases do seu ensino, tem que enfrentar o fato de que seus alunos não têm bases sólidas sobre as quais se possa construir. Não há dúvida de que, salvo poucos casos excepcionais, os métodos empregados para ensinar esses princípios básicos são deploráveis. Muitos músicos, escolhem, ao acaso, o que sabem, de conhecimentos mais "práticos". Outros fazem cursos de Ensino Elementar, mas, em geral, esses cursos não fornecem muito mais que uma certa informação casual e, mesmo que se faça um débil esforço, em alguns cursos subsequentes de Ditado, para preencher os claros deixados no início, dificilmente se conseguirá qualquer conhecimento real do ensino fundamental por meio de método tão deficiente.

Este livro pretende oferecer uma série de exercícios que — se aplicados corretamente — deve proporcionar, infalivelmente, fundamental conhecimento teórico. Esta não é, absolutamente, a primeira vez que se faz uma tentativa dessa natureza para discutir o material elementar. Nem mesmo se pretende apresentá-lo de maneira original. Seu conteúdo já foi antes exposto e explicado inúmeras vezes e há, até, alguns livros excelentes, em várias línguas, sobre esse assunto. Mas, para se poder compreendê-los e fazer deles uso proveitoso, é necessário ser um músico muito adiantado. Tal músico encontrará neles um excelente resumo do material básico, mas um principiante somente poderá assimilar com dificuldade a variedade de exemplos e métodos apresentados, ou selecionar o que lhe possa ser útil.

Por outro lado, não faltam obras confusas, mais especializadas, cheias de exercícios para principiantes. Mas a falha desses livros, que procuram dar uma instrução teórica geral, consiste no fato de serem, não só antiquados em suas opiniões e métodos, como também, insuficientes para uma educação profissional. Na maioria dos casos, os exercícios parecem elaborados para satisfação do autor e sua auto-afirmação, em lugar de visarem o aproveitamento do estudante; ou são tão áridos, que até o aluno mais dócil não consegue perceber sua relação com a música.

Há inúmeros livros, altamente especializados, sobre Ditado, Canto e Leitura à primeira vista, Treinamento Auditivo, Leitura de Claves e outras subdivisões da nossa matéria. Mas, quem deseja acumular conhecimentos, catando-os grão por grão, em livros escritos sobre temas relativamente secundários, terá que passar anos nessa parte da educação musical — que, além de tudo, não é mais que uma preparação para conhecimentos mais profundos.

Um músico formado pelo método de Solfejo, como se pratica em Países sob influência da cultura musical francesa ou italiana, provavelmente negará que haja outro método melhor. E como se conhece o alto aproveitamento alcançado pelos estudantes desse método, na leitura à primeira vista de exemplos melódicos e rítmicos (principalmente na pronúncia rápida de sílabas!), tende-se a concordar com isso. Mas, as desvantagens desse método aparecem no decorrer dos estudos: é extremamente difícil levar os estudantes assim treinados a um conceito mais elevado da harmonia, e conduzi-los a uma certa independência em seu trabalho criador. Eles não conseguem se afastar de sua limitada concepção de tonalidade (que, pela nomenclatura uniforme para um som musical e todas as suas derivações,

está distorcida até quase ao ponto em que o racional se transforma em absurdo) ou caem, mais facilmente que outros, no que pretende ser uma nova liberdade: desordem total e incoerência.

Há, ainda, outros métodos que procuram remediar a insuficiência do Solfejo, expressando, por meio de toda sorte de sinais (escritos, falados e gesticulados), o significado dos sons da escala. Estes abrangem, desde a informação primária para amadores até os métodos "funcionais" mais desenvolvidos. A primeira categoria não serve para o músico profissional — a menos que ele deseje se especializar no ensino de amadores — já que não o leva além dos primeiros passos no conceito espacial (altura do som) e temporal (duração do som) da música. A segunda categoria, ao lado de (ou em vez de) nossos exercícios diários elementares, inventa outros sistemas teóricos, cuja assimilação exige mais tempo e esforço do que um músico não especializado em teoria pode dispender.

Nenhum compêndio, por melhores que sejam as intenções do autor, e seja qual for a qualidade de seu plano e conteúdo, estará livre de críticas. Imagino, facilmente, as objeções que serão feitas ao presente livro.

Será dito que é demasiadamente amplo para ser utilizado por todos; que o estudante que procura apenas uma informação superficial não deseja aprender tantas coisas desinteressantes; que não se espera, do músico altamente especializado de nossos dias, profundo conhecedor do assunto de sua atividade especial, que saiba tudo; que, por útil que seja alguma experiência na leitura das diversas claves a um futuro diretor de orquestra, seria pura perda de tempo para um pianista preocupar-se com problemas tão específicos; que, cantar as notas afinadas, no tempo certo, poderá ser proveitoso para um cantor, mas, quando um violinista precisará fazer tal coisa?; que o violinista, entretanto, deve aprender a ler com rapidez as notas agudas, com várias linhas suplementares, enquanto que tal fluência não será útil a um timpanista; que os requisitos essenciais de um músico de orquestra serão completamente insignificantes para um virtuose, assim como o aumento de conhecimentos teóricos não melhorará a execução de um violoncelista; que a experiência musical prática não é, necessariamente, critério de julgamento para a qualidade de um compositor ou as idéias de um teórico.

Há apenas uma resposta a tais objeções: são infundadas. Antes de tudo, os exercícios deste livro não foram escritos para a informação superficial de amadores (se bem que uma obra desta natureza não pode prejudicá-los, se estiverem interessados nela). As palavras "para músicos" no título deste livro definem claramente seu propósito. Por outro lado, as objeções a um treinamento elementar completo para músicos — tal como foi planejado neste livro — somente podem ser expressadas por aqueles que se alegram com o deterioramento da educação musical atual.

Parece haver passado o tempo em que ninguém era considerado bom músico se não possuísse além da habilidade vocal ou instrumental específica, um conhecimento completo dos sutis mecanismos da música. A maioria dos grandes virtuosos de hoje poderia suportar a comparação de seus conhecimentos teóricos com os de Liszt, Rubinstein ou Joachim? Não se lamentarão amargamente, muitos deles, por terem sido excessivamente exercitados em suas especialidades, durante a juventude, e não o suficiente em outras matérias musicais? Os conhecimentos teóricos, certamente, não melhoram diretamente a técnica do dedilhado de um violinista, mas, não poderá ampliar seu horizonte musical e influenciar sua habilidade de interpretar uma composição? Se nossos executantes — instrumentistas, cantores e, também, regentes possuísem um conhecimento mais profundo da essência das obras musicais, não nos defrontaríamos com o que parece haver se convertido em regra nas execuções superficialmente envernizadas de hoje em dia, isto é: a repetição de uma obra musical sem nenhuma

articulação lógica, nem ao menos a profunda penetração em seu caráter, andamento, expressão, significação e efeito, ou a distorção super-individualista das idéias expressas pela obra de um compositor.

Com relação aos cantores, ninguém nega que muitos deles têm êxito em suas carreiras, não por terem demonstrado um extraordinário talento musical, mas por terem sido apresentados com boas vozes. Sem contar com esta vantagem, um cantor, geralmente, está alheio a todos os conhecimentos musicais, exceto os mais primitivos, — conhecimentos esses, que qualquer cérebro normal poderia aprender em poucas semanas de esforço inteligente. É muito raro, hoje em dia, um cantor que possa fazer o que supomos ser a mais normal de todas as atividades de um músico cantor, isto é: entoar qualquer intervalo, sem o apoio de um acompanhamento, se não fizer parte de uma simples progressão por graus, ou de uma melodia baseada em acordes quebrados, facilmente captável. Não traria benefícios a um cantor, um curso severo de treinamento musical geral? Certamente não causaria nenhum dano à sua voz, a aquisição de um conhecimento adicional, o qual, mesmo que não lhe trouxesse progressos vocais imediatos, dar-lhe-ia, pelo menos, o mínimo que qualquer músico profissional é obrigado a conhecer.

Admitamos que um compositor possa ter magníficas idéias, mesmo sem um conhecimento teórico altamente desenvolvido. Mas, poderíamos admitir que, sem tais conhecimentos, teria sido capaz de apresentar suas idéias da forma mais correta e explorá-las em todas as suas possibilidades? Devido ao completo abandono de tal experiência, o compositor, antigamente venerado como um super-músico, hoje em dia ocupa uma das últimas fileiras no campo da música, no que diz respeito à profissão. São pouquíssimos os compositores atuais cuja bagagem musical foi baseada em suas atividades como instrumentistas ou cantores, atividades essas outrora consideradas como a única base sólida e estável para a composição! Com demasiada frequência, vemos jovens, que nem física nem intelectualmente estão suficientemente capacitados para qualquer trabalho instrumental ou vocal, encontrarem um lugar de destaque, confortável e incontestado, no campo da composição. Em muitos casos, a decisão de se dedicarem à composição baseia-se em nada mais do que o talento musical requerido para escutarem discos e virá-los no momento adequado (quando uma vitrola automática não elimina este último resíduo da "atividade musical"). Porque, então, estranharíamos que qualquer soprador de trompa, martelador de teclas, ou simples colegial amante de rádios e vitrolas, seja olhado com desprezo por seus colegas, se não tiver escrito sua primeira sinfonia antes de terminar seu primeiro ano de Harmonia?

Eu creio que, nessa situação, seria benvindo qualquer compêndio que procurasse preservar nossa nobre comunidade de compositores dos talentos minúsculos ou inexistentes. Nenhum futuro compositor ou professor de teoria que, depois de certa prática, seja incapaz de fazer integral e facilmente os exercícios do presente livro deveria ser admitido a estudos teóricos superiores e, num sentido mais amplo, deveria ser considerado inapto para exercer qualquer atividade musical profissional: esta atitude equivaleria à extirpação de ervas daninhas e somente poderia beneficiar toda a nossa cultura musical.

Para todos aqueles que, por sua inteligência e talento inato, podem ser considerados aptos a exercer qualquer ramo da atividade musical, este método será o alicerce que sustentará todo o seu desenvolvimento posterior. Eles encontrarão, neste livro, tudo o que um músico necessita como preparação para estudos superiores, teóricos e práticos, oferecido sem rodeios ou subterfúgios. Este livro não usa exercícios de solfejo silábico, pois confundem o aluno. Evita denominações especiais e símbolos fantasiosos, pois distraem a atenção do objeto principal; o conhecimento de todas as

convenções e fatos básicos da teoria musical e sua notação tradicional. Essa matéria é apresentada através da forma mais intensiva de trabalho: os exercícios. Grande número deles obriga o aluno a estudar com seriedade. Assim, será demonstrado que a Teoria Elementar não pode ser aprendida simplesmente por informação superficial, prolongada por um ou dois semestres, ou sem o exercício contínuo das faculdades intelectuais do aluno. Desde os primeiros passos, ele deve se transformar, de ouvinte atento em músico ativo, e isto pode ser conseguido apenas obrigando-o a participar. O tipo comum de aulas de teoria, nas quais jamais se ouve uma nota musical cantada ou tocada, exceto os acordes batidos no piano pelo professor, deve desaparecer! Tais aulas são tolas, como também o é o atual desmembramento do Ensino Elementar em cursos separados de Teoria e Ditado, ou o de Harmonia, em cursos "Escritos" ou "Tocados". Sem dúvida, é mais penoso para um professor ensinar uma classe através de um curso completo de Teoria ou Harmonia, com suas constantes intromissões nas várias atividades do aluno, do que trilhar o caminho confortável e sem imaginação de um curso fracionário.

Um professor preguiçoso sempre dará esta desculpa: "Como é possível organizar uma classe de principiantes, já que estes não sabem cantar nem tocar corretamente?" A resposta é que o próprio professor deve estimulá-los a cantar e tocar, não como instrumentistas ou cantores adiantados, e levá-los a abrir a boca (voluntariamente!) e produzir sons musicais, exatamente como qualquer cantor de coro. É muito frequente encontrarmos excelentes instrumentistas (sem mencionar os compositores) que fizeram seis ou mais anos de estudos teóricos e práticos, sem jamais terem aberto a boca para cantar, não obstante ser, o canto, a mais natural de todas as expressões musicais! O que foi dito com relação ao canto, aplica-se também à execução: todo estudante pode aflorar as teclas de um piano o suficiente para tocar exercícios primários, e não é obrigado a seguir as regras do dedilhado, posição da mão, e outras diretrizes técnicas, e, se lhe dermos tempo suficiente para praticar esses exercícios, pode até desenvolver uma espécie de habilidade de execução preliminar que pode, mesmo, ser útil como preparação favorável para um futuro aprendizado pianístico normal. O exposto é válido para todos os outros instrumentos, nos quais, naturalmente, muitos exercícios possam ser tocados.

Depois destas observações, fica bem claro o propósito deste livro: ATIVIDADE. Atividade, tanto para o professor quanto para o aluno. Nosso ponto de partida é este conselho para o professor: Nunca ensine nada sem demonstração escrita, cantada ou tocada, e reforce sempre cada exercício com outro que utilize outros meios de expressão. E este conselho é para o aluno: Não acredite nunca em qualquer afirmação, a menos que esta lhe seja demonstrada e provada, e nunca comece a escrever, cantar ou tocar qualquer exercício, sem antes ter compreendido totalmente sua finalidade teórica. Conseguir este tipo de comportamento exige do professor certo trabalho adicional, pois as regras, neste livro, estão reduzidas ao mínimo, à forma mais condensada, o que, na maioria das vezes, será difícil demais para a compreensão do estudante-padrão. O professor deverá assimilar, detalhar a matéria e encontrar seu próprio caminho para uma demonstração clara. Por outro lado, os EXERCÍCIOS deverão ser usados da maneira como estão apresentados, oferecendo, ainda assim, amplas possibilidades de variações. Frequentemente, o professor sentirá a necessidade de planejar exercícios adicionais, e a imaginação do aluno deverá ser continuamente estimulada pela advertência: "Invente exercícios parecidos". Os alunos particularmente ávidos de conhecimentos, encontrarão testes suplementares dirigidos ao seu engenho e zelo, em determinadas seções dos capítulos de exercícios, assinalados como "mais difíceis".

Cada capítulo deste livro está dividido em três partes: A. ASPECTO RÍTMICO, B. ASPECTO MELÓDICO e C. AÇÃO COMBINADA (de ambos os aspectos). A primeira parte compreende exercícios de ritmo e compasso, em sua forma básica. Teorias e exercícios atinentes ao mais alto aspecto do Ritmo — Forma Musical — não pertencem a este material de ensino elementar, mas têm seu lugar no programa de alunos mais adiantados, que deverão ser ensinados pelo método dedutivo da Análise Formal, ou pelo método indutivo da Composição (pelas mesmas razões não são incluídos fatos históricos). O ASPECTO MELÓDICO compreende exercícios de afinação, intervalos e escalas que, na AÇÃO COMBINADA, se unem às experiências rítmicas e métricas da primeira seção. Não se incluem quaisquer dados sobre acordes, progressões harmônicas ou estrutura melódica, já que essa matéria é, igualmente, parte de cursos mais avançados. Espalhados pelas três seções, há cursos completos de Notação e Ditado. Por último, na segunda parte do livro, há exercícios que, durante a aula, devem ser usados exclusivamente pelo professor, com o fito de conservar para o aluno, o fator do desconhecimento, essencial em qualquer espécie de ditado.

Os dois primeiros capítulos contêm exercícios que podem ser feitos sem nenhuma dificuldade, até mesmo por alunos menos dotados. Mas, daí em diante, a matéria dada pode ser dominada apenas por meio de exercícios constantes, feitos em classe ou em casa. Até um aluno talentoso verá que, para vencer as dificuldades progressivas, não pode depender simplesmente do seu instinto musical, mas precisará desenvolver sua capacidade de pensar com lógica, sua acuidade e sua habilidade de combinar vários elementos. Se professor e aluno enfrentarem a tarefa de maneira certa, como uma equipe bem coordenada, o material do presente livro há de mantê-los ocupados por um período de um ano e meio a dois anos.

Poder-se-á perguntar como este material vai ser inserido no programa normal do aluno. Minha opinião é de que ninguém deveria ser admitido a uma classe de harmonia, sem ser capaz de fazer os exercícios de, pelo menos, dois terços deste livro. As vantagens são óbvias: um aluno treinado cuidadosamente nos princípios básicos da música é, indiscutivelmente, melhor preparado que outros para a compreensão da técnica da harmonia e o rápido progresso em dominá-la. Esse aluno, assim preparado, não necessitará de cursos auxiliares (tais como Ditado e outros "Pontes Asinorum").

O presente livro nasceu das solicitações das minhas classes de teoria e foi escrito para o proveito dos meus alunos. Não é preciso dizer, então, que todos os exemplos foram cuidadosamente testados, incluindo-se apenas os que provaram sua utilidade — isto é uma resposta aos temores dos descrentes e dos que têm curta visão.

New Haven, Conn.
Yale University
Primavera de 1946.

PAUL HINDEMITH

Primeira Parte

EXPOSIÇÃO E EXERCÍCIOS

CAPÍTULO I

A. Aspecto Rítmico

A forma mais primitiva da manifestação rítmica, na música, é o uso de sons com duração diferente.

— EXERCÍCIO 1 —

1. Bata com um lápis, com as mãos ou com os pés (parado ou andando), em andamento cômodo, uma série de pancadas rítmicas, a intervalos iguais:

| | | | | | | | | | | | | | | | | | etc.

2. Enquanto bate, cante um som prolongado, sem modificar a sua altura:

som: _____
ritmo: | | | | | | | | | | | | | | | | etc.

3. Bata o ritmo como anteriormente, mas cante o som apenas durante as pancadas unidas por um traço. Toda a parte cantada deste livro será feita com as sílabas "la, la, la", a menos que sejam dadas outras instruções.

(a)	
(b)	
(c)	
(d)	
(e)	
(f)	
(g)	
(h)	

4. Invente exemplos semelhantes.
5. Em vez de cantar um som, toque-o num instrumento qualquer e marque o ritmo com o pé. Se for usado o piano:
 - a) Toque cada exercício com a mão direita e marque o ritmo com o pé;
 - b) Toque com a mão esquerda e marque o ritmo com o pé;
 - c) Toque com a mão direita e marque o ritmo com a mão esquerda;
 - d) Toque com a mão esquerda e marque o ritmo com a mão direita. Você sentirá uma grande diferença de dificuldade entre os exemplos c) e d) e também em casos semelhantes, ao longo de toda a obra. Exercite cada um destes exemplos de mãos alternadas, em movimento muito lento a princípio, aumentando a velocidade a cada execução. Mais que quaisquer outros, estes exercícios são verdadeiros alicerces para a independência da ação física e da coordenação mental.
6. Repita todos os exemplos em andamento rápido.

— DITADO 1

NOTA: Os ritmos e as diferentes durações dos sons nos exercícios precedentes podem ser representados por figuras:

 = **semibreve**: corresponde aos sons cuja duração é de quatro batidas (tempos). 

 ou  = **mínima**: duração de duas batidas:  O traço chama-se **haste**. As hastes que sobem são colocadas do lado direito da cabeça da figura; as que descem, do lado esquerdo.

 ou  = **semínima**: uma batida: |

— EXERCÍCIO 2 —

1. Cante e bata como anteriormente:

(a) 

(b) 



— DITADO 2

NOTA: (1) A omissão das figuras ou ritmos é indicada pelas **pausas**:

= pausa equivalente à

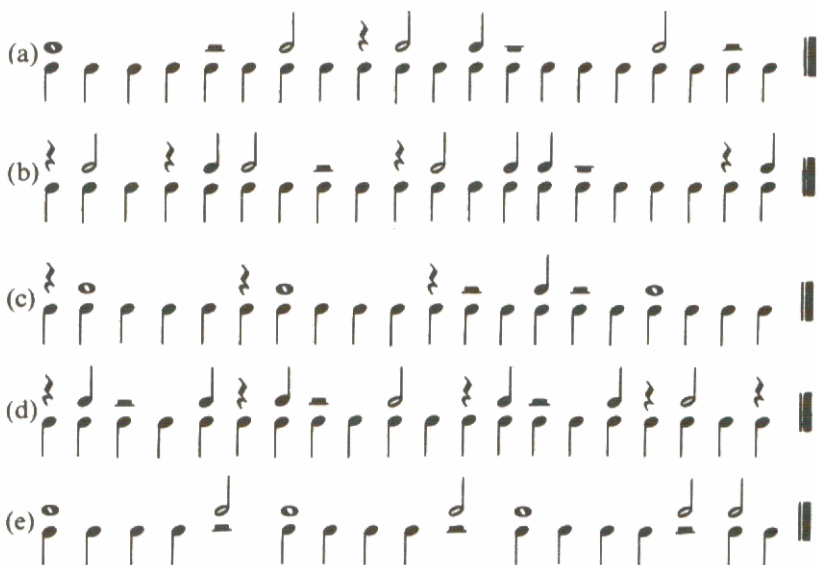
=

=

(2) O final de cada exercício é indicado por uma **dupla barra** (barra final).

— EXERCÍCIO 3 —

1. Toque e bata como anteriormente:





2. Invente, cante e toque exemplos semelhantes.

— DITADO 3

B. Aspecto Melódico

A forma mais primitiva de atuação no "espaço" musical consiste em cantar ou tocar sons de **alturas** diferentes.

— EXERCÍCIO 4 —

1. Cante um determinado som, de poucos segundos de duração, em registro cômodo para a sua voz; em seguida, cante um som um pouco mais agudo; volte ao som anterior; cante em som um pouco mais grave; volte ao primeiro som.
2. Os três sons serão indicados com m (médio), a (agudo), g (grave). Agora cante os exercícios seguintes:

(a) m m a m

(b) m g m g m

(c) m a m m g m

(d) m g g m a a m

(e) a m g m a m

(f) g m g m a m g m a m

(g) a g m g a m a g m

(h) g a a g g a m

3. Invente exercícios semelhantes.

C. Ação Combinada

Nossos três símbolos, que representam as figuras (, , ), podem ser colocados numa linha, acima ou abaixo dela; indicando a posição dos sons médios agudos os graves.

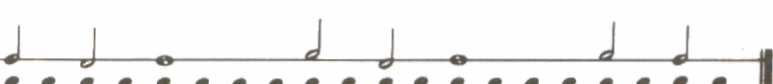
NOTA: A pausa equivalente a uma  (pausa de semibreve) é escrita abaixo da linha; a de mínima, acima da linha; e a de semínima pode ser colocada na linha, acima, ou abaixo dela.

— EXERCÍCIO 5 —

1. Cante os sons, marque as batidas:

(a) 

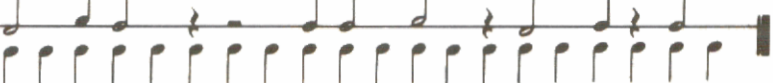
(b) 

(c) 

(d) 

(e) 

(f) 

(g) 



3. Invente exercícios semelhantes.

— DITADO 4

CAPÍTULO II

A. Aspecto Rítmico

Os valores rítmicos da ,  e , e suas pausas equivalentes, podem ser dispostos em grupos iguais, de dois ou quatro tempos.

NOTA: (1) Esses grupos são separados por **barras de divisão**:   

O espaço compreendido entre duas barras de divisão chama-se **compasso**.

(2) O número de tempos que consta entre duas barras de divisão é indicado no início de cada exemplo pelo numerador de uma fração ordinária (**fórmula de compasso**). O denominador dessa fração mostra a figura que deve ser considerada como a unidade de tempo

( = ): $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{4}$. O compasso 4/4 também pode ser indicado por um C.

(3) A pausa para um compasso inteiro é sempre , qualquer que seja a fórmula de compasso, e deve ser colocada sempre no centro do compasso.

Uma figura valendo um compasso inteiro também deve ser colocada no centro do compasso, exceto quando valores menores estejam escritos acima ou abaixo dela, para que soem simultaneamente com ela. Nesses casos, a figura é colocada no início do compasso.

— EXERCÍCIO 6 —

1. Toque (qualquer nota) e bata. (Se for utilizado o piano, siga as instruções dadas no Ex. 1, parág. 5, pág. 4).

(a) $\frac{2}{4}$ 

(b) $\frac{4}{4}$ 

(c) $\frac{2}{4}$ 



6. Invente exemplos semelhantes.

B. Aspecto Melódico

Os sons médios, agudos e graves, usados no capítulo anterior, serão usados agora como sons de altura determinada, tendo, portanto, uma relação entre si.

O som médio é o **lá**, que será encontrado com o auxílio de um diapasão, que produz esse som. Nos exemplos cantados, as vozes femininas e as das crianças entoam esse som, enquanto que as masculinas cantam o **lá** no registro que lhes é cômodo (uma oitava abaixo).

NOTA: (1) A linha única, usada até agora, é insuficiente para propósitos mais altos. Iremos substituí-la pelo pentagrama, formado por cinco linhas:



(2) Os sons são representados pelas figuras (O J J), colocadas sobre as linhas, ou nos espaços: 

(3) As hastes das figuras serão desenhadas **para cima** quando elas estiverem colocadas abaixo da terceira linha:  , e, **para baixo**, quando estiverem acima dela: 

As hastes das figuras escritas na terceira linha podem ser desenhadas em ambas as direções, mas, em geral, são desenhadas para baixo.

(4) O nome e significado das figuras é determinado por claves. A clave de Sol:  enrola-se ao redor da segunda linha:  , a nota escrita nessa linha chama-se sol:  **sol**

(5) Esse som, **sol**, é o vizinho inferior do som **lá**, produzido pelo diapasão:  **lá** . O mais agudo dos nossos três sons é o **si**:  **si**

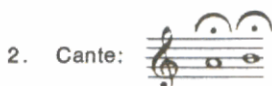
Nos exemplos cantados, o procedimento é sempre o seguinte:

- bata o diapasão;
- tomando o seu som, **lá**, como ponto de partida, procure imaginar o primeiro som do exemplo;
- cante este som primeiro; em seguida, cante os outros sons do exemplo.

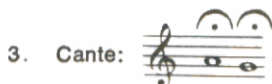
— EXERCÍCIO 7 —



NOTA: Uma **fermata** sobre uma nota ou pausa indica que foi suspensa a contagem regular dos tempos e a nota ou pausa têm duração indefinida — na maioria dos casos, maior que o valor indicado pela nota ou pausa.



Compare o **si**, tocando-o no piano (será necessário lembrar que o **lá** do piano e o som do diapasão devem ser idênticos em altura?)



Compare o **sol** com o do piano.

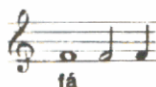


NOTA: Os finais de cada seção de um trecho estão indicados por: ||
O intervalo **la-si**, e **sol-la** é chamado **tono inteiro**.

— EXERCÍCIO 8 —



NOTA: Este som chama-se **fá** e escreve-se da seguinte maneira:



2. Cante:



— DITADO 7 —

C. Ação Combinada

— EXERCÍCIO 9 —

1. Cante, batendo:

(*) (Sempre que encontrar, neste livro, uma dupla sequência de figuras, a inferior, não escrita no pentagrama, deverá ser batida.)



(*) N.T. — O autor, neste caso, não faz distinção de nomenclatura entre as notas, escritas no pentagrama, e as figuras, escritas abaixo dele.

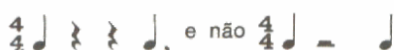


2. Toque (como no Ex. 1, parágrafo 5, pág. 4):

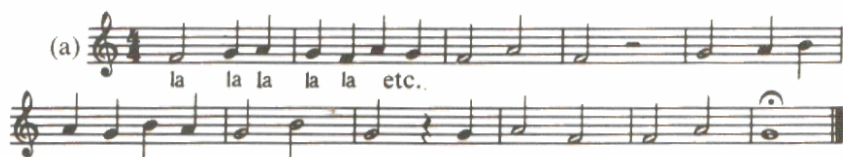


— DITADO 8

NOTA: As pausas para os dois tempos centrais de um compasso $\frac{4}{4}$ são escritas:



3. Cante em andamento bem mais rápido, contando mentalmente:



— DITADO 9

Os traços que unem as semicolcheias indicam tanto as colcheias como as semínimas:



Menos correto:



No compasso $\frac{4}{4}$ não se deve unir o segundo com o terceiro tempo:



Nas fórmulas de compasso $\frac{3}{4}$ e $\frac{4}{4}$, geralmente, os grupos de traços combinados são usados de maneira tal que as figuras unidas tenham o valor de uma semínima:



Menos frequente:



(4) A distribuição dos traços, na fórmula de compasso $\frac{4}{4}$, segue a regra de que as duas metades de uma compasso $\frac{4}{4}$ devem ser reconhecíveis. Em compassos onde não são usados tais traços, nem sempre é possível manter rigorosamente essa divisão. Às vezes, esta regra pode ser observada, de maneira imperfeita, quando uma figura (♪ ou ♩) está colocada no centro do compasso, de forma que uma metade de seu valor pertença ao segundo tempo e a outra metade faça parte do terceiro:



Sem dúvida, o exemplo seguinte, que contradiz completamente esta regra, é muito confuso:



A notação de esquemas rítmicos tão complexos será explicada no Capítulo IV.

(5) A direção das hastes, em grupos de figuras unidas por traços será para cima ou para baixo, de acordo com as regras da pág. 12 (Nota (3)). Em grupos de figuras, nos quais algumas devam ter as hastes voltadas para cima e outras, para baixo, todas as hastes deverão ser desenhadas na mesma direção, que será a determinada pela figura mais afastada da que se encontra na terceira linha do pentagrama:



Em casos duvidosos, são preferíveis as hastes dirigidas para baixo:



Pergunta: Qual a quantidade de

- (a) colcheias em uma , em uma 
- (b) semicolcheias em uma , em uma 

— EXERCÍCIO 10 —

1. Cante:



•

(e) $\frac{4}{4}$

Exercise (e) is a short melody in 4/4 time, featuring a key signature of one sharp (F#). The melody consists of two lines of music. The first line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The second line starts with a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F#3, and a quarter note E3. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

(f)

(g)

(h)C

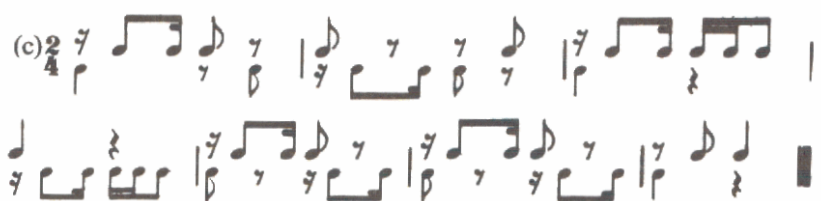
1. The Rose Tree

NOTA: A pausa para as duas colcheias centrais, num compasso $\frac{2}{4}$ ou numa das metades de um compasso $\frac{4}{4}$

escreve-se: $\frac{2}{4}$ $\parallel$ $\frac{4}{4}$

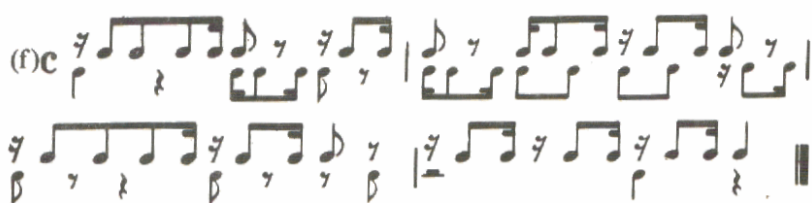
e não 

2. Toque:



Mais difficile:





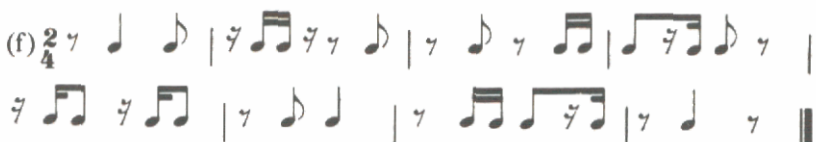
— DITADO 10

3. Cante, contando mentalmente:



(6) Às vezes, os traços são escritos atravessando a barra de divisão. Isto deve, entretanto, ser considerado anormal e aplicar-se-á, tão somente, quando uma complicada distribuição rítmica de figuras possa ser lida mais facilmente por esse meio de notação.

Mais difícil:



— DITADO 11

B. Aspecto Melódico

Aos nossos quatro sons **fá, sol, lá, si**, acrescentaremos um som mais agudo (**dó**) e um mais grave (**mi**). O intervalo entre cada um desses dois sons e seus vizinhos (**dó-si** e **mi-fá**), ao contrário dos que vimos até agora, não é de um tono inteiro, mas sim de um **semitono**.

— EXERCÍCIO 11 —

1. Procure cantar: **lá** (use o diapasão), **si**, **dó**; compare, tocando o **dó** no piano; **lá, sol, fá, mi**; toque o **mi**.

NOTA:



Não há diferença de notação entre os tons inteiros e os semitonos. Compare a notação de um tono inteiro **sol-lá** com a do semitono **si-dó**:



(em ambos os casos: uma linha e o espaço superior).



2. Cante, com uma fermata em cada nota:



— DITADO 12

C. Ação Combinada

— EXERCÍCIO 12 —

1. Cante:



(b)

Exercise (b) consists of two staves in 4/4 time. The top staff begins with a treble clef and a common time signature 'C'. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with rests. The bottom staff continues the melody with similar rhythmic patterns, ending with a double bar line.

Mais difficile:

(d)

Exercise (d) consists of two staves in 4/4 time. The top staff features a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The bottom staff continues the piece with a similar level of complexity, ending with a double bar line.

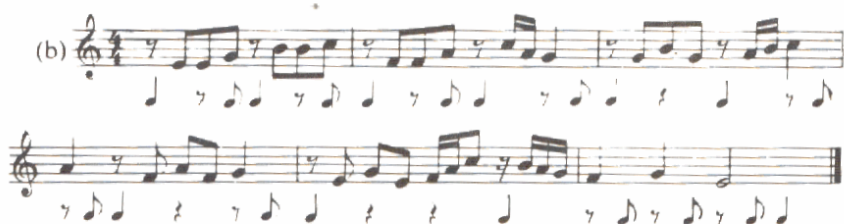
(e)

Exercise (e) consists of two staves in 4/4 time. The top staff shows a sequence of eighth and sixteenth notes with rests. The bottom staff continues the melody with similar rhythmic patterns, ending with a double bar line.

(f)

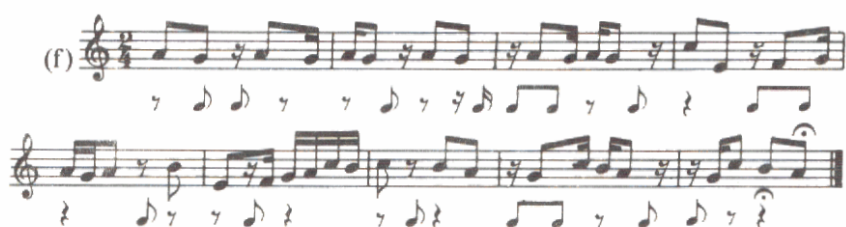
Exercise (f) consists of two staves in 4/4 time. The top staff begins with a treble clef and a common time signature 'C'. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with rests. The bottom staff continues the melody with similar rhythmic patterns, ending with a double bar line.

2. Toque (veja a observação 5, na pág. 4):



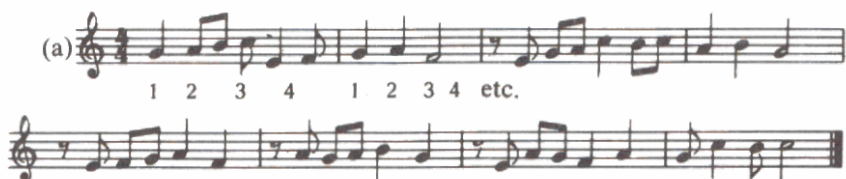
Mais difícil:





— DITADO 13

3. Toque, contando os tempos em voz alta. (Não cante).

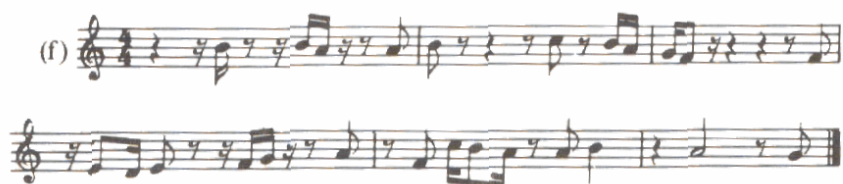


Para se orientar mais facilmente em ritmos complicados, pode-se contar cada tempo com duas sílabas, da seguinte maneira:

um-e, dois-e, etc.



Mais difícil:



4. Cante, contando mentalmente:



Mais difficile:



CAPITULO IV

A. Aspecto Rítmico

Usamos sons cuja duração é de três tempos.

NOTA: (1) Não existe figura rítmica especial para essa duração de tempo. Empregamos a figura que tenha o valor inferior mais próximo (dois tempos), adicionando-lhe um ponto. O ponto aumenta a metade do valor da figura. (**ponto de aumento**).

$\text{d.} : \text{d} + \text{d}$; portanto: uma d. contem d , e d
(completar),

(2) A mínima pontuada (d.) pode preencher um compasso inteiro; a indicação de tempo para esse compasso é 3/4. Essa figura pode estar colocada dentro de um compasso 4/4 ou 2/4. Pode, também, ser colocada de tal maneira que sua duração fique dividida pela barra de divisão, em partes desiguais, tanto nas fórmulas de compasso 3/4, 2/4, ou 4/4. Nesses casos, o ponto de aumento é substituído por uma ligadura de prolongamento:



2/4, 3/4 e 4/4 são chamados **compassos simples**.

Uma mínima pontuada não pode ser usada como figura central de um compasso 4/4, de maneira que 3/8 de seu valor sejam uma fração da primeira metade do compasso, e os outros 3/8, da segunda (ver pág. 18,

Nota 4). Nunca da seguinte maneira: $\frac{4}{4}$ d. d. d. d. d. d. d. d.

Quando acontece esse desenho rítmico, podemos apenas escrevê-lo com figuras ligadas, que demonstrem, com clareza, a distribuição das mesmas em um compasso 4/4, como já foi mencionado anteriormente:



(3) A ligadura também é usada quando qualquer outra figura se prolonga de um compasso até o seguinte, cortada pela barra de divisão, em partes iguais ou não:



(4) Os pontos de aumento não são usados em combinação com pausas de mínima, em compassos simples (*). O equivalente de uma minima num compasso 4/4 é $\text{— } \text{z}$, ou z — , sempre colocadas de tal maneira, que as duas metades possam ser reconhecidas com facilidade. Isto é:



Em 3/4, a — não deve ser usada, porque uma pausa de dois tempos sempre deve ser escrita z z , e uma pausa de três tempos escreve-se — , pois preenche todo o compasso.

(5) Os travessões das colcheias, num compasso 3/4, marcam a unidade rítmica do compasso inteiro (z z z z z z), das semínimas, ou das mínimas ($\text{z z z z z z} \text{ | } \text{z z z z z z} \text{ | } \text{z z z z z z}$) etc., mas não:

(*) Ver pág. 106.

 etc. Travessões se semi-

colcheias, marcam as colheias ou as semínimas:

 Menos correto:

 etc.

— EXERCÍCIO 13 —

1. Cante:

(a) 

(b) 

(c) 

Mais difficile:

(d) $\frac{3}{4}$ 7

(e) $\frac{2}{4}$ 7

2. Toque:

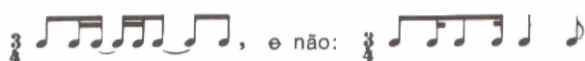
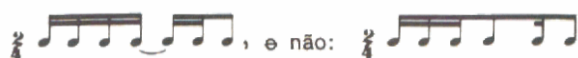
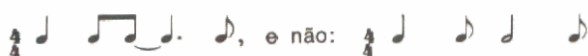
(a) $\frac{4}{4}$

(b) $\frac{3}{4}$



— DITADO 14

NOTA: As ligaduras não são usadas apenas para unir os valores das figuras escritas antes e depois de uma barra de divisão, mas também, para unir figuras de um mesmo compasso, quando a divisão métrica não aparece claramente com outra notação:



Mais difícil:





Mais difícil:



— DITADO 15

B. Aspecto Melódico

Acrescentemos mais dois sons abaixo do mi: o ré e o dó.

NOTA: O ré é escrito abaixo das linhas do pentagrama:



Para o dó, usamos uma linha suplementar:



Desse modo, nossos sons alinham-se desde o dó, chamado central, até sua repetição no agudo. A esse intervalo, damos o nome de oitava. Com a finalidade de distinguir esta oitava das outras, chamamo-la oitava central. Ela contém o dó³, o ré³, e assim por diante até o si³. O dó que o segue é o dó⁴, primeiro som da oitava aguda.

A razão desta nomenclatura é a seguinte: nos casos em que os sons devem ser representados por letras, ao invés de sílabas (exercícios teóricos, tratados científicos, etc.), as diferentes oitavas são distinguidas por pequenas apóstrofes colocadas ao lado das letras que representam os sons. Porisso, os sons usados até agora podem ser representados da seguinte maneira:

c' d' e' f' g' a' b' c'' (*)

(*) Nota do tradutor — O sistema literal é mais empregado nos países de língua anglo-saxônica.

— EXERCÍCIO 14 —

1. Cante sons com fermatas:



Compare com o ré e o dó do piano.



2. Invente exemplos semelhantes.

— DITADO 16

NOTA: (1) Uma **ligadura de fraseado**, unindo uma ou mais notas de diferentes alturas (**Pergunta:** Para que serve uma ligadura de prolongamento?), indica que os sons representados por essas notas devem ser produzidos sem interrupção ou articulação individual. O efeito dessa ligadura é mais evidente no canto, onde ela exige que uma única sílaba se prolongue através de todos os sons ligados, em vez do procedimento mais comum no canto, isto é: uma sílaba para cada nota.

(2) Quando se escreve um texto de notas ligadas, uma linha horizontal depois de uma palavra monossílaba ou da última sílaba de uma palavra polissílaba indica a coincidência da palavra com a ligadura.



enquanto que a divisão das palavras é indicada por traços repetidos:

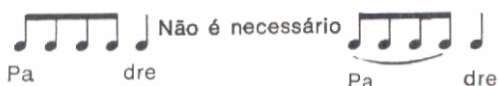


(3) As colcheias soltas e as semicolcheias, em texto de sílabas separadas, escrevem-se com as bandeirolas, e não unidas por um traço.



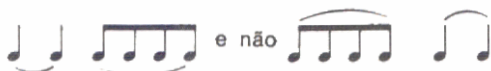
Esta regra não é observada com muita rigidez, especialmente quando uma grande quantidade de notas com bandeirolas daria como resultado menos clareza de leitura do que na notação com traços. Mas, na notação de melodias para canto, nós observaremos estritamente esta regra.

(4) Em grupos de notas unidas por um traço, não é necessário indicar uma sílaba extensa por meio de ligaduras. Isto é:



Mas sim: 

(5) Figuras com hastes devem, de preferência, ser ligadas pela cabeça, e não pelas hastes:



Para grupos de figuras com hastes em ambas as direções, não há regra inflexível:



Menos correto:



(6) As ligaduras que começam ou terminam em notas ligadas, podem ser escritas de qualquer uma destas duas maneiras:



Uma ligadura de prolongamento dentro de uma ligadura de fraseado não é afetada por ela.



(7) Na música instrumental, as ligaduras têm várias finalidades. Como sinais de **articulação**, indicam ao instrumentista de

Sopro: "toque as notas ligadas sem interrupção".

cordas: "Toque-as em uma só arcada".

teclado: "não interrompa o som, soltando os dedos das teclas. Toque tão **"legato"** (ligado) quanto possível".

Como símbolo de **fraseado** (especialmente na música para instrumentos de teclado) ela indica as seções das linhas melódicas de certa extensão.

C. Ação Combinada

— EXERCÍCIO 15 —

1. Cante:

(a)

la ————— li ————— la ————— la la li —————

la ————— la - la - la etc.

la la la - la la - la ————— etc.

(b)

la - la etc.

Mais difícil:

(c) la _____ la _____ la _____ etc.

(d)

— DITADO 17

2. Toque:

(a)



Mais difícil:



— DITADO 18

Não é necessário que as peças comecem no primeiro tempo. Podem, ao contrário, começar em qualquer fração do compasso.

NOTA: No entanto, deve-se escrever o compasso completo (começando com uma ou mais pausas), quando a fração sonora é maior que a metade do compasso $2/4$ e $4/4$, e maior que dois quartos, no compasso $3/4$. Em todos os outros casos — por exemplo, meio compasso ou menos, em $2/4$ ou $4/4$; dois quartos ou menos, em $3/4$ (**anacruses**) — são suprimidas as pausas. Em trechos mais curtos, a anacruse e o compasso final se completam para formar um compasso inteiro.

— EXERCÍCIO 16 —

1. Toque, contando em voz alta (não cante):



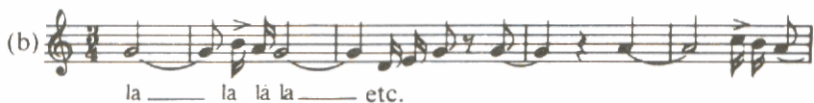
Mais difícil:





2. Cante, contando mentalmente. (Estes e outros exercícios semelhantes são mais fáceis de cantar, se forem acentuadas certas notas importantes. Sempre que duas ou mais notas estejam ligadas, o acento deve ser aplicado somente à primeira, exceto quando haja indicação especial.

NOTA: O acento é escrito > (em algumas edições ▲).



Mais difícil:

(c)

la _____ la ____ la etc.

Exercise (c) consists of four staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a vocal line (treble clef) containing the lyrics 'la _____ la ____ la etc.' and a piano accompaniment (bass clef) with eighth-note patterns. The second and third staves continue the piano accompaniment with various rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests. The fourth staff concludes the exercise with a final cadence.

(d)

la la _____ la la _____ la la etc.

Exercise (d) consists of three staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a vocal line (treble clef) containing the lyrics 'la la _____ la la _____ la la etc.' and a piano accompaniment (bass clef) with eighth-note patterns. The second and third staves continue the piano accompaniment with various rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests. The third staff concludes the exercise with a final cadence.

— DITADO 19

CAPÍTULO V

A. Aspecto Rítmico

NOTA: Além das figuras com valores de $3/8$ e $3/16$, originadas pela ligadura de prolongamento aplicada a semínimas, colcheias e semi-colcheias, examinadas no capítulo anterior, outros valores de $3/8$ e $3/16$ (não ligados) podem ser obtidos, com a adição de um ponto de aumento à semínima e à colcheia, respectivamente.



Uma com a adição de uma figura ou pausa pode ser usada em compassos $2/4$, $3/4$ e $4/4$, sempre que uma mínima seja possível.



Menos correto:



Usa-se com frequência:



embora os tempos do

compasso $3/4$ não possam ser percebidos com clareza.

Certa dificuldade de leitura que, em certos casos, aparece com o uso da pode ser evitada, aplicando-se a ligadura no lugar do ponto de aumento.

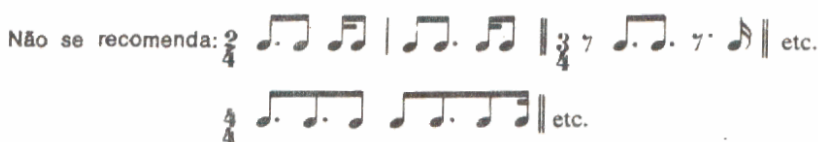
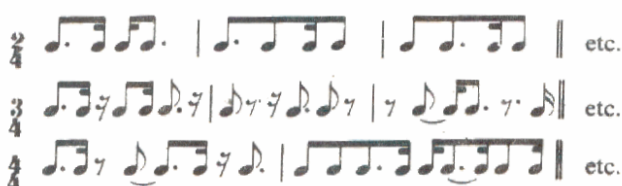


A pausa que tem o valor de $3/8$ é a . Nunca é usada em compassos simples, exceto no início de um compasso $2/4$ ou $4/4$, ou como começo da segunda metade de um compasso $4/4$:



Em todos os outros casos usa-se a seguinte combinação: γ ou γ .

A  é usada da mesma maneira que a  , especialmente com a adição de uma  , ou de uma  que completam o valor de uma semínima. Esta regra, no entanto, não é observada com muita rigidez e, frequentemente, — desde que a leitura permita — encontramos uma  em grupos que somam o valor de uma  , especialmente quando a  é parte de um grupo unido por ligaduras (a ligadura, nesses casos é aplicada de acordo com as regras enunciadas na pág. 17).

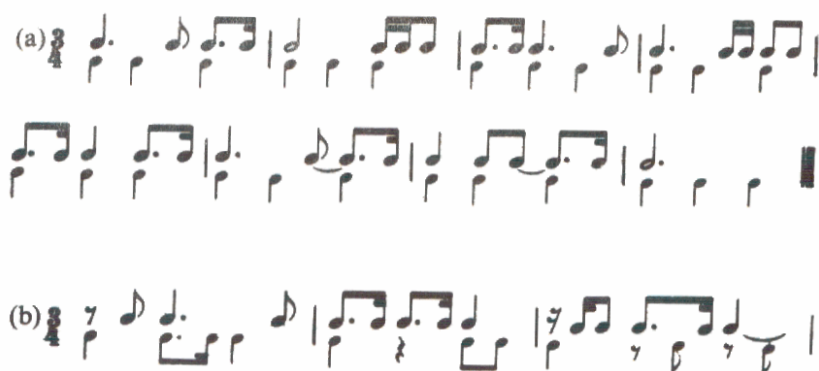


A pausa de 3/16 () serve exclusivamente para completar o valor de uma semínima, tanto no início como no fim, quando ela for a unidade de tempo do compasso:



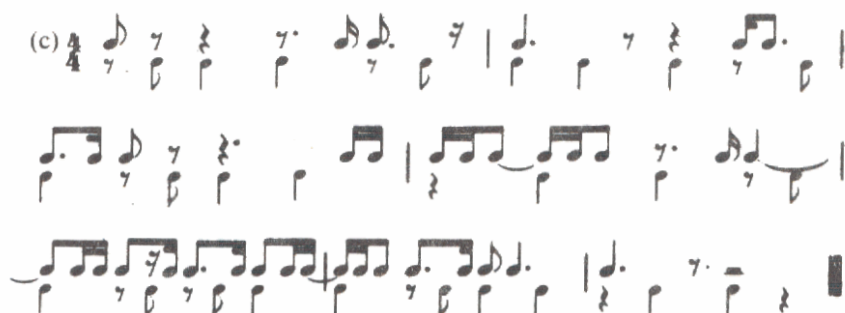
— EXERCÍCIO 17 —

1. Cante. Nos exercícios cantados, marque com uma ' os pontos nos quais seja necessário respirar e, repetindo o exercício, respire sempre no mesmo lugar.

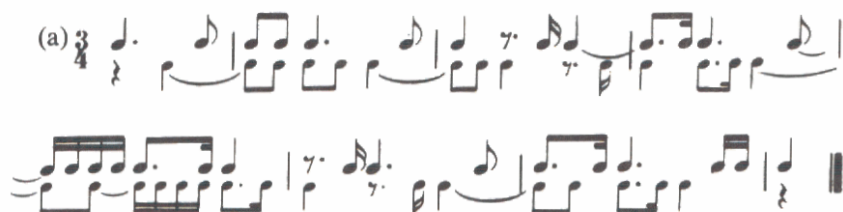


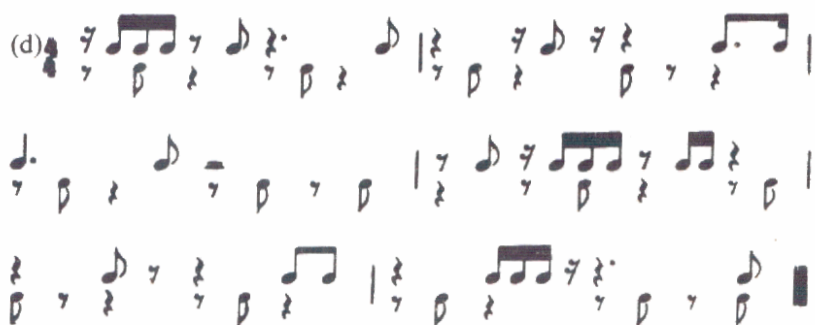


Mais difficile:



2. Toque:

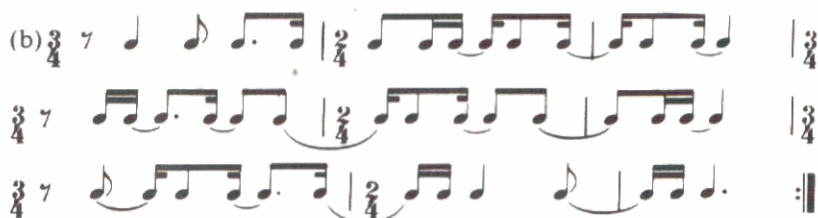
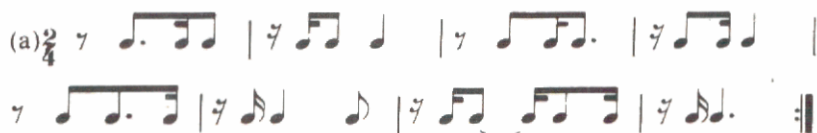




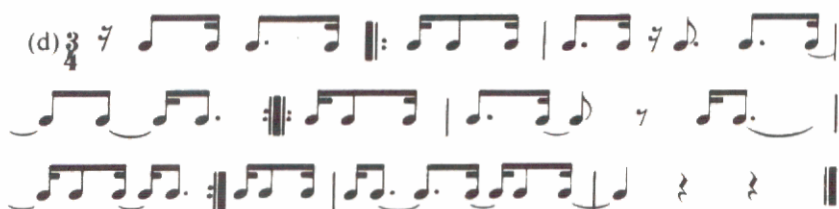
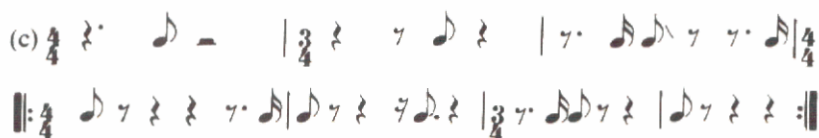
3. Toque, contando os tempos em voz alta:



4. Cante, contando mentalmente:



Mais difícil:



— DITADO 20

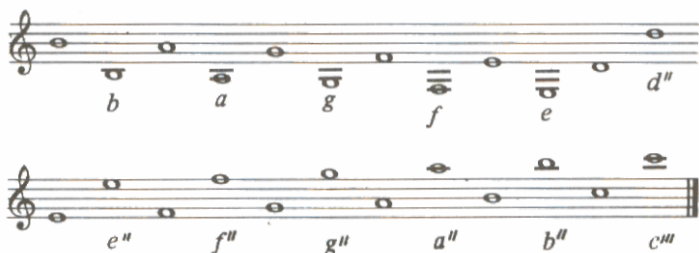
B. Aspecto Melódico

Completamos nossa série de notas que se aproximam do limite extremo das vozes femininas (Contralto e Soprano), acrescentando à oitava $dó^3$ — $dó^4$, transposições de oitavas mais agudas e mais graves, em alguns de seus sons.

Este procedimento cria, abaixo do **dó³**, transposições mais graves do **si³**, **lá³**, **sol³**, **fá³** e **mi³**, e acima do **dó⁴**, transposições mais agudas do **ré³**, **mi³**, **fá³**, **sol³**, **lá³**, **si³** e **dó⁴**.

As notas abaixo do dó^3 pertencem à oitava média. Suas notas são as seguintes: si^2 , lá^2 , sol^2 , fá^2 , mi^2 . As notas acima de dó^4 são: ré^4 , mi^4 , fá^4 , sol^4 , lá^4 , si^4 , e dó^5 , com a qual começa a oitava super-aguda.

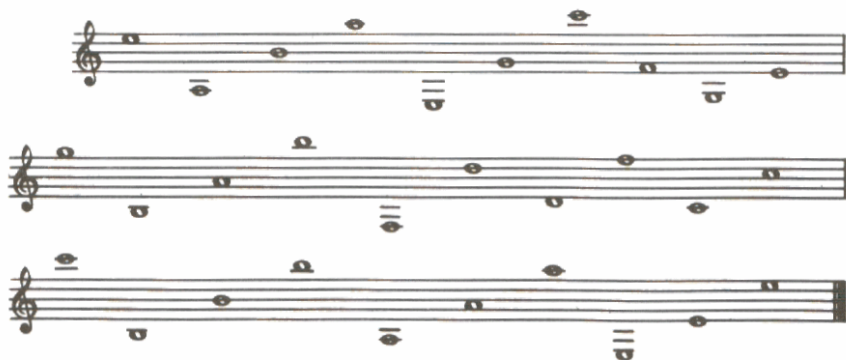
NOTA: — Estas notas são escritas da seguinte maneira:



O mi^2 é uma nota extremamente grave na clave do sol (em outras claves existem notações mais práticas), mas a notação com grande número de linhas suplementares não pode ser evitada, já que a clave de sol é a mais aguda entre as usadas.

— EXERCÍCIO 18 —

1. Dê o nome das seguintes notas (indicando a oitava a que pertencem):



2. Toque-as no piano.

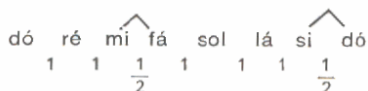
3. Toque no piano, ao acaso, quaisquer notas nas teclas brancas e pretas, entre **mi²** e **dó⁵**, dizendo os seus nomes.

— DITADO 21

Os sete sons da oitava **dó³** — **si³**, correspondentes a uma seção do piano formada por sete teclas brancas que se sucedem, constituem a **escala maior**.

Com a finalidade de mostrar a estrutura de uma escala maior, acrescenta-se, geralmente, depois do sétimo som, a repetição aguda do primeiro (oitava).

Uma escala maior é a sucessão de intervalos de tons inteiros e de semitonos, cuja ordem é, invariavelmente, a mesma que a da escala de dó.



As escalas maiores podem ser construídas sobre qualquer nota. Estas escalas seguem sempre o princípio de construção acima descrito, de maneira que o semitono aparece sempre entre diferentes pares de notas, em cada escala. Por outro lado, como em nossos sete sons básicos os semitonos estão sempre entre mi-fá e si-dó, precisamos encontrar novas notas para tornar possível a construção de escalas sobre outras notas além de dó.

As sete notas não repetidas de dó a si, constituem todo o nosso material básico. Portanto, as novas notas necessárias, somente podem ser obtidas pela alteração desses sete sons básicos.

Para a construção da escala maior de sol, encontramos o semitono entre a terceira e a quarta nota, já fornecida pelos sete sons básicos (si-dó), mas ele não aparece entre a sétima e a oitava nota. Por isso, a sétima nota (fá) precisa ser elevada de um semitono.*



* Na afinação de nossos modernos instrumentos de teclado, o semitono (pelo menos teoricamente) é a metade de um tono, e, pela disposição do teclado, que mostra cada tecla preta entre duas brancas, nós nos apercebemos disso com facilidade. Mas, em instrumentos que não sejam de teclado e, também, na voz humana, o semitono não é, indispensavelmente, a metade de um tono inteiro. Mais ainda, o tono inteiro não tem, em sua forma natural, a dimensão que tem na chamada afinação temperada do piano; na realidade, aparece em, pelo menos, duas dimensões diferentes. Estes reparos, tão altamente teóricos, podem ser desprezados para nossos propósitos, e basta considerar o semitono como a metade de um tono inteiro (padronizado).

NOTA (1) — A elevação de um som é indicada por um **sustenido** (#) colocado na frente da cabeça da nota. As notas alteradas são denominadas por seu nome, mais a palavra **sustenido**.



sol 3 sustenido ré 4 sustenido

(2) — Na notação musical (mas não no teclado!) há dois tipos de semitonos: um deles chamado **semitono diatônico**. Seus dois sons, embora um deles ou ambos possam ser derivações (pela adição de um #), pertencem a dois sons básicos diferentes e são escritos em lugares diferentes no pentagrama:



Observe que no teclado a nota **MI sustenido** é o **FÁ**, e o **SI sustenido** é o **DÓ**.

Os dois sons do semitono cromático pertencem a um mesmo som básico, isto é, um é derivado do outro:



O sinal $\natural$ (bequadro) significa que, depois de um sustenido (#), a nota básica deve ser restabelecida.

(3) — É evidente que há maneiras diferentes de se escrever combinações de sons, assim como as formas diatônicas e cromáticas dos seguintes semitonos:



Em situações harmônicas complicadas é, algumas vezes, difícil saber qual a notação certa, mas na construção de escalas maiores, nunca surgirá qualquer dúvida. Os semitonos da escala modelo de **DÓ** são sempre diatônicos e não cromáticos; portanto, as escalas, como cópias deste modelo, também jamais poderão conter cromatismo.

— EXERCÍCIO 19 —

Construa escalas maiores tomando por base os seguintes sons:



ascendentes, na extensão de uma oitava.

Escreva-as primeiro. Em seguida, leia-as e cante-as, dizendo o nome de cada nota. Logo depois, sem usar exemplo escrito, toque-as no piano, dizendo os nomes novamente.

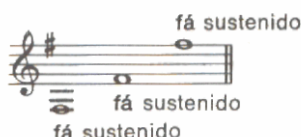
NOTA: A 1.^a letra das sílabas que representam as escalas maiores são escritas sempre com letra maiúscula.

Pergunta: qual é o número de sustenidos necessários para cada escala:

SOL..... RÉ..... LÁ..... MI..... SI.....

Quando as peças usam os sons da escala de DÓ maior, estão escritas em **DÓ maior**, ou na **tonalidade de DÓ maior**. Do mesmo modo, podemos falar de peças em **Sol maior**, **Si maior**, etc.

NOTA: Os sustenidos necessários para a construção de escalas maiores — ou, o que é o mesmo, para determinar uma tonalidade * — podem ser colocados no início de cada pauta. Eles alteram, desse modo, todas as notas do mesmo nome, não apenas na sua própria oitava, mas em todas as outras. Assim, o # colocado na linha superior altera todos os "fás":



Pergunta: Você poderia dizer as tonalidades determinadas pelos seguintes grupos de acidentes (armaduras de clave)?



Note bem: Estes são exemplos-modelos. Os acidentes da escala de LÁ maior por exemplo, não devem nunca ser escritos:



C. Ação Combinada

— EXERCÍCIO 20 —

1. Cante escalas maiores ascendentes, na extensão de uma oitava; depois, descendentes, seguindo um esquema rítmico dado. Repita várias vezes seguidas. Marque os tempos (a semínima como unidade de tempo).

Exemplo: Partindo do Dó, cante a escala com este desenho rítmico:



Em obras musicais mais modernas, as escalas e os símbolos para alterar os sons cromaticamente (acidentes) não são os únicos meios para se determinar a tonalidade!

o efeito será:



Cante usando a sílaba "LA", exceto as notas marcadas com um círculo, que você cantará dizendo os seus respectivos nomes.

em Ré maior



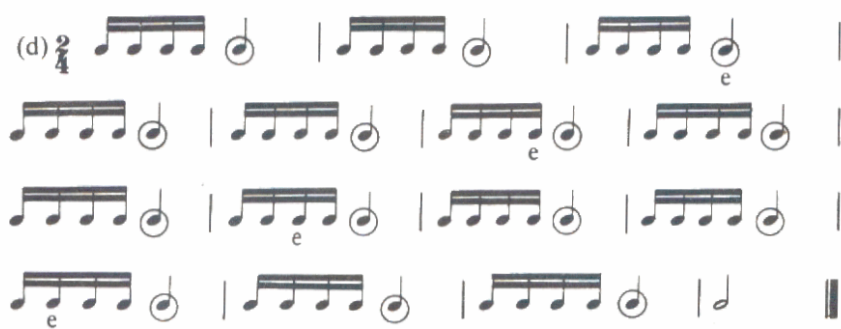
em Si maior



em Sol maior



em Mi maior



em Lá maior



2. Cante:



(b)

Exercise (b) consists of two staves of music in 2/4 time, key of D major (two sharps). The first staff contains four measures: a quarter note D, an eighth note E, a quarter note F#, a half note G; a quarter note A, an eighth note B, a quarter note C, a half note D; a quarter note E, an eighth note F#, a quarter note G, a half note A; and a quarter note B, an eighth note C, a quarter note D, a half note E. The second staff contains four measures: a quarter note F#, an eighth note G, a quarter note A, a half note B; a quarter note C, an eighth note D, a quarter note E, a half note F#; a quarter note G, an eighth note A, a quarter note B, a half note C; and a quarter note D, an eighth note E, a quarter note F#, a half note G. The piece ends with a double bar line.

(c)

Exercise (c) consists of three staves of music in 2/4 time, key of D major. The first staff contains four measures: a quarter note D, an eighth note E, a quarter note F#, a half note G; a quarter note A, an eighth note B, a quarter note C, a half note D; a quarter note E, an eighth note F#, a quarter note G, a half note A; and a quarter note B, an eighth note C, a quarter note D, a half note E. The second staff contains four measures: a quarter note F#, an eighth note G, a quarter note A, a half note B; a quarter note C, an eighth note D, a quarter note E, a half note F#; a quarter note G, an eighth note A, a quarter note B, a half note C; and a quarter note D, an eighth note E, a quarter note F#, a half note G. The third staff contains four measures: a quarter note A, an eighth note B, a quarter note C, a half note D; a quarter note E, an eighth note F#, a quarter note G, a half note A; a quarter note B, an eighth note C, a quarter note D, a half note E; and a quarter note F#, an eighth note G, a quarter note A, a half note B. The piece ends with a double bar line.

(d)

Exercise (d) consists of two staves of music in 2/4 time, key of D major. The first staff contains four measures: a quarter note D, an eighth note E, a quarter note F#, a half note G; a quarter note A, an eighth note B, a quarter note C, a half note D; a quarter note E, an eighth note F#, a quarter note G, a half note A; and a quarter note B, an eighth note C, a quarter note D, a half note E. The second staff contains four measures: a quarter note F#, an eighth note G, a quarter note A, a half note B; a quarter note C, an eighth note D, a quarter note E, a half note F#; a quarter note G, an eighth note A, a quarter note B, a half note C; and a quarter note D, an eighth note E, a quarter note F#, a half note G. The piece ends with a double bar line.

Mais difficile:

(e)

Exercise (e) consists of three staves of music in 2/4 time, key of D major. The first staff contains four measures: a quarter note D, an eighth note E, a quarter note F#, a half note G; a quarter note A, an eighth note B, a quarter note C, a half note D; a quarter note E, an eighth note F#, a quarter note G, a half note A; and a quarter note B, an eighth note C, a quarter note D, a half note E. The second staff contains four measures: a quarter note F#, an eighth note G, a quarter note A, a half note B; a quarter note C, an eighth note D, a quarter note E, a half note F#; a quarter note G, an eighth note A, a quarter note B, a half note C; and a quarter note D, an eighth note E, a quarter note F#, a half note G. The third staff contains four measures: a quarter note A, an eighth note B, a quarter note C, a half note D; a quarter note E, an eighth note F#, a quarter note G, a half note A; a quarter note B, an eighth note C, a quarter note D, a half note E; and a quarter note F#, an eighth note G, a quarter note A, a half note B. The piece ends with a double bar line.



Em escalas diatônicas (diatônico = que se compõe de tons inteiros e de semitonos), certos sons têm nomes especiais.

Em nossa escala maior, o primeiro som (ou primeiro grau) chama-se **tônica**, o quarto, **subdominante**; o quinto: **Dominante**; o sétimo: **sensível**.

Antes de tocar o exercício seguinte, marque, em cada exemplo, todas as tônicas, subdominantes, dominantes e sensíveis, com sinais apropriados (T, Sd, D, S).

— EXERCÍCIO 21 —

1. Toque no piano (usando tanto uma, como as duas mãos, do modo que seja mais conveniente), contando em voz alta:





2. As seguintes melodias estão escritas sem armadura da clave. Can-te-as alterando as notas correspondentes, de acordo com as tonali-dades indicadas no início de cada exemplo.

em MI maior

(a)

em RÉ maior

(b)

em SI maior

(c)

em SOL maior

(d)

em LÁ maior



— DITADO 22

CAPITULO VI

A. Aspecto Rítmico

Em vez de usar a semínima como unidade de tempo, podemos substituí-la por qualquer outra figura.

Teoricamente, obteremos, desse modo, os seguintes compassos: 2/1 (1 será a semibreve!), 3/1, 4/1; 2/2 (que também se escreve C e é chamado "Alla Breve"), 3/2, 4/2; 2/8, 3/8, 4/8; 2/16, 3/16, 4/16. Mas, os compassos com o valor da semibreve como denominador, se bem que de uso corrente na música antiga, não têm mais significado prático em nossos dias. Também é o caso dos compassos curtos: 2/8, 2/16, 3/16, 4/16.

As barras de divisão dos compassos com denominador 8 ou 16, tanto indicam todo o compasso como mostram a unidade de tempo.

Em 2/2, 3/2 e 4/2, a pausa de semínima pontuada (Z^*) pode ser escrita no início de qualquer tempo.

O andamento no qual se sucedem as unidades de tempo do compasso pode ser indicado de duas maneiras:

- (a) Determinamos o número de tempos por minuto. O instrumento que nos permite dividir um minuto em qualquer número de tempos, entre 30 a 200, mais ou menos, é o **Metrônomo**: um pêndulo de mecanismo de relojoaria, ou elétrico, combinado, ou não, com uma campainha.

NOTA: Esta medida é indicada acima da pauta ou pentagrama por:

C = 60, J = 84, J = 108, J = 134, J = 164, etc.; em edições mais antigas: M.M. C = 60, etc. (M.M. significa Metrônomo de Maelzel).

- (b) Explicamos, por meio de adjetivos, participlos ou outras partes da oração, a velocidade aproximada e o caráter de uma peça. É aconselhável usar esses termos na língua pátria. Os músicos, no entanto, estão acostumados aos termos tradicionais italianos ou, em edições alemãs ou francesas, aos termos nestes idiomas. Neste livro, omitimos a primeira forma de indicação de tempo (metronômica), pois a velocidade de nossos exercícios depende das possibilidades individuais de cada aluno.

NOTA: (1) — Para andamentos lentos e moderados, são usados os seguintes termos (em italiano, alemão e francês):

Adagio — Langsam, getragem — Lent = Lento

Largo — Breit — Largo = Largo

Lento — Langsam — Lent = Lento

Grave — Schwer — Lourd = Pesado

Andante — Gehend — Alland = (Andando), Calmo

Moderato — Massig. gemassig — Modéré = Moderado

(2) — O significado desses termos pode ser intensificado ou atenuado, acrescentando-se:

(a) **molto (ou assai) — sehr — très = muito**
(**molto adagio — sehr langsam — très lent**);

(b) **un poco — ein-wenig, etwas — un peu = um pouco**
(**poco adagio — ein langsam — un peu lent**)

Estes são apenas alguns dos mais frequentes, entre o grande número de termos sugestivos usados.

— EXERCÍCIO 22 —

1. Toque, contando em voz alta:

Moderato

(a) 

Adagio

(b) 

Andante



Andante



Lento



Moderato



NOTA: (1) — $\equiv$ (breve) é a figura que preenche um compasso inteiro de 4/2 ou de 2/1.

(2) — Em 3/2 e 4/2, às vezes, encontramos a semibreve pontuada ($\circ\cdot$) que, como as outras figuras pontuadas, equivale a 1 e 1/2 vezes o seu valor original (sem ponto de aumento):

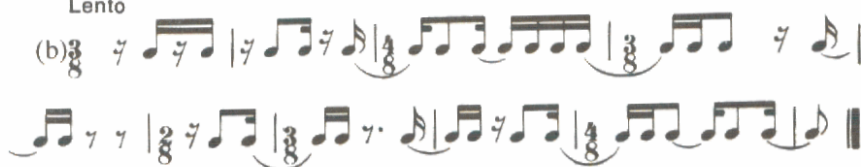
$\circ\cdot = \circ$ ou $\text{d} - \text{d} - \text{d}$; de acordo com isto, ela contém d , d , d (completar).

2. Cante, contando mentalmente:

Largo



Lento



Moderato



3. Invente exemplos semelhantes.

— DITADO 23

B. Aspecto Melódico

Notas mais agudas que o dó⁵

NOTA: (1) — A oitava super-aguda é escrita:



(2) — Para facilitar a leitura das notas que possuem muitas linhas suplementares, as notas mais agudas desta oitava e a oitava super-super-aguda que a segue, podem ser indicadas pelas notas da oitava inferior, com a adição do sinal "oitava acima".



— EXERCÍCIO 23 —

1. Diga os nomes das notas (e suas oitavas), e toque-as no piano:



2. Toque no piano quaisquer notas, mais agudas que o dó⁵, e diga seus nomes.

— DITADO 24

As sete notas básicas podem, não apenas ser elevadas (#), mas também baixadas.

NOTA: (1) — O sinal, ou símbolo usado para baixar uma nota de um semitono é o bemol: $\flat$



(2) — Semitonos diatônicos obtidos pelo uso do bemol:



Semitonos cromáticos:



— EXERCÍCIO 24 —

Construa uma escala maior, partindo da nota fá:



Escreva-a, leia os nomes das notas em voz alta.

Cante-a (na extensão de uma oitava), pronunciando os nomes das notas. Toque-a no piano (na extensão de três oitavas).

As escalas maiores podem ser construídas, não apenas sobre os sons básicos, mas também sobre as notas alteradas (elevadas ou baixadas).

— EXERCÍCIO 25 —

1. Construa escalas maiores, a partir das seguintes notas:



Leia, cante e toque-as de acordo com as instruções do exercício precedente.

2. Qual o tipo e número de acidentes ($\sharp$ ou $\flat$) necessários para se construir as seguintes escalas maiores.

Lá. Si. Sol. Fá $\sharp$, Ré $\flat$, Ré, Mi, Sol $\flat$, Fá Lá, Mi $\flat$, Si $\flat$

3. Quais as tonalidades indicadas pelas seguintes armaduras de clave?



C. Ação Combinada

— EXERCÍCIO 26 —

1. Cante escalas maiores. Use o esquema rítmico dado no Exercício 20, e siga rigorosamente as suas instruções.

Fá, Si $\flat$, Mi $\flat$, Lá $\flat$, Ré $\flat$, Sol $\flat$, Fá $\sharp$.

2. Cante:

(a)

(b) Moderato

Rápido

(c)

Lento

(d)

Mais difícil:

Poco Andante

(e)

Um pouco mais rápido

(f)



NOTA: Os símbolos $\overbrace{\quad}^{1.}$ $\overbrace{\quad}^{2.}$, combinados com um sinal de repetição, significam que a primeira terminação deve ser executada antes da repetição, e, a segunda, depois. *

— DITADO 25



NOTA: Qualquer acidente (#, b) colocado na frente de uma nota, conserva o seu valor durante todo o compasso, mas é válido somente em sua própria oitava. Assim:



Nota do tradutor: Para maior clareza, quando se executar a segunda terminação, não se deve repetir a primeira.

Soa assim:



Os acidentes colocados na frente de notas ligadas através de uma barra de divisão são válidos até o final da ligadura (mas o mesmo **não** é válido no que se refere à ligaduras de expressão):



Em casos duvidosos, um # ou b adicionais, teoricamente supérfluos, não causarão nenhum dano.

— EXERCÍCIO 27 —

1. Toque no piano, contando em voz alta. A armadura de clave não está indicada, mas se forem observados os acidentes de cada exemplo, você poderá determinar a tonalidade.

Moderato



NOTA: (1) — **D.C. (Da Capo = "desde o início") al fine** significa: Volte ao começo e continue até a palavra **fine** (fim), onde a peça (ou parte dela) termina.

(2) — **D.S. al fine, ou Dal Segno al fine**, significa: não volte ao início da peça, mas ao lugar marcado por um sinal especial (**segno**):

◆ ou % .

(b) **Andante**

gva **Fine**

gva **Fine**

gva **D. C. al Fine**

(c) **Poco Moderato**

gva **Fine**

gva **Fine**

(Atenção! A tonalidade muda aqui!)

gva **Fine**

Fine



A tonalidade muda!



Um pouco mais rápido:

D. C. al Fine



2. Cante, com os acidentes necessários para obter a tonalidade indicada no início de cada exemplo:

"Moderato", em Lá maior



Alegre em Fá # maior

(b)

Handwritten musical score for 'Alegre em Fá # maior'. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on the first staff, and the accompaniment is written on the second and third staves. The second staff has a long rest followed by a series of eighth notes. The third staff continues the accompaniment with eighth notes and a final measure with a whole note.

"Andante", em Mi b maior

(c)

Handwritten musical score for '"Andante", em Mi b maior'. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (Bb). The melody is written on the first staff, and the accompaniment is written on the second and third staves. The second staff has a long rest followed by a series of eighth notes. The third staff continues the accompaniment with eighth notes and a final measure with a whole note. The fourth and fifth staves continue the melody and accompaniment, with the fifth staff ending with a double bar line.

Um pouco mais rápido, em Fá maior

(d)

Musical score for exercise (d) in F major, 4/4 time. The score consists of five staves. The first staff contains the melody, and the second staff contains the bass line. The third staff continues the melody, and the fourth staff continues the bass line. The fifth staff is a repeat of the first staff. The exercise is marked 'Um pouco mais rápido' and 'em Fá maior'.

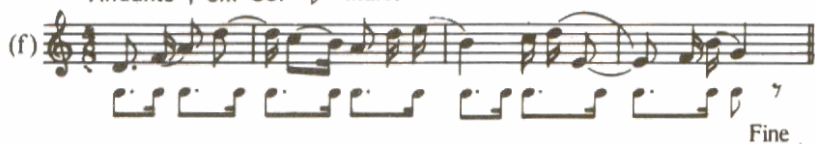
Mais difícil:

Não muito rápido, em Si $\flat$ maior

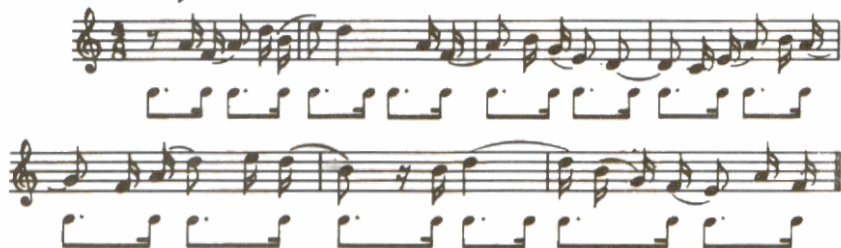
(e)

Musical score for exercise (e) in B-flat major, 4/4 time. The score consists of three staves. The first staff contains the melody, and the second staff contains the bass line. The third staff continues the melody, and the fourth staff continues the bass line. The exercise is marked 'Não muito rápido' and 'em Si $\flat$ maior'.

"Andante", em Sol $\flat$ maior



em Ré $\flat$ maior



— DITADO 26

CAPÍTULO VII

A. Aspecto Rítmico

NOTA: O ponto de aumento pode ser seguido de um segundo ponto. Como já sabemos, o primeiro acrescenta à figura que o precede a metade de seu valor. Por sua vez, o segundo adiciona à figura mais a metade do valor do 1.º ponto, isto é:

$$d.. = d + d + d, \quad d \text{ — } d \text{ — } d;$$

$$d.. = d + d + d, \quad d \text{ — } d \text{ — } d; \quad z.. \equiv z + \gamma + \gamma.$$

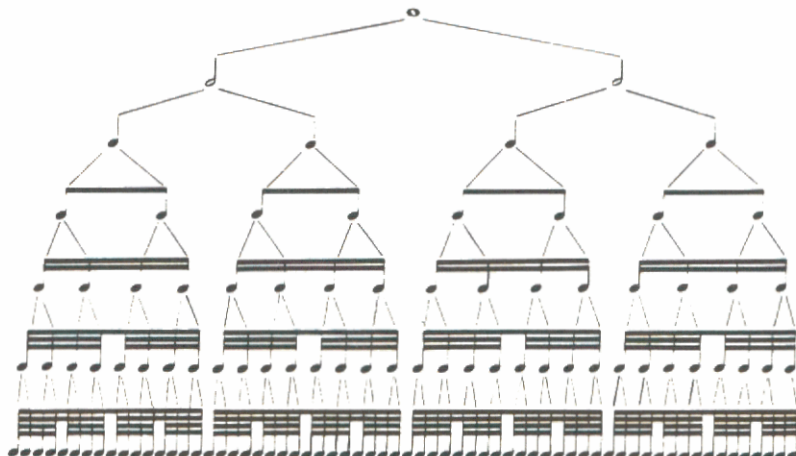
A colcheia com dois pontos, subtraída de uma semínima, dá como resultado um novo valor rítmico: a fusa; enquanto que a semicolcheia com dois pontos subtraída da colcheia resulta na semifusa.

NOTA: (1) — As fusas são escritas da seguinte maneira: , ou com traços de união  etc.; as semifusas  . As pausas respectivas são  e  . Os traços de união das fusas agrupam-se em semicolcheias, colcheias ou semínimas:



os de semifusas agrupam-se em fusas, semicolcheias, colcheias ou semínimas; em todos os casos, com subdivisões que mostrem com clareza as unidades de tempo e sua estrutura métrica:

Isto é:     etc.



(2) — Teoricamente, são possíveis outras subdivisões, mas, na prática, os valores menores que 1/64 da semibreve, são usados apenas excepcionalmente (1/128).

Pergunta: Qual o número de:

- (a)  em: $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$?
- (b)  em: $\frac{1}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{3}{8}$

NOTA: (1) — Para andamentos rápidos usam-se os seguintes termos:

Alegro — **Schnell** — **Animé** = Alegre, rápido;

Vivace — **Lebhaft** — **Vif** = Vivo;

Presto — **Eilig** — **Vite**, **rapide** = Rapidíssimo.

(2) — Um termo italiano intensifica-se, se lhe for agregado o sufixo "íssimo"; debilita-se com "ino" "etto":

Adagissimo = Mais lento que Adagio;

Prestissimo = Mais rápido que Presto;

Andantino = Não tão lento quanto Andante;

Larghetto = Não tão lento quanto o Largo;

Allegretto = Não tão rápido e enérgico quanto Allegro.

(3) — **Più** — (em alemão expressado pelo sufixo - **er**) — **plus** = mais;

Meno — **weniger** — **moins** = menos;

Non troppo — **Nicht zu** — **pas trop** = não muito;

Più presto — **eiliger** — **plus vite** = mais depressa, mais rápido;

Meno allegro — **weniger schnell** — **moins vite** = menos alegre, menos rápido;

Adagio non troppo — **nicht zu langsam** — **pas trop lent** = não muito lento.

— EXERCÍCIO 28 —

1. Toque, contando em voz alta:

Moderato



Non troppo vivace





Molto Adagio

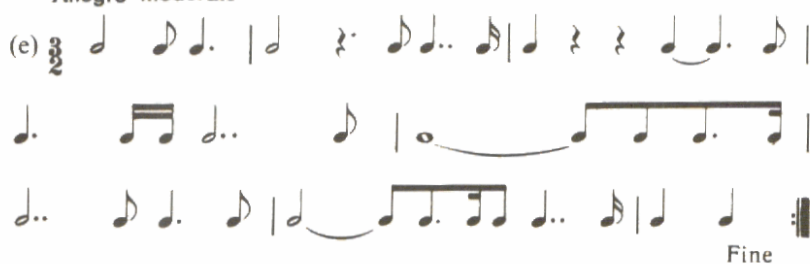


Mais difficile:

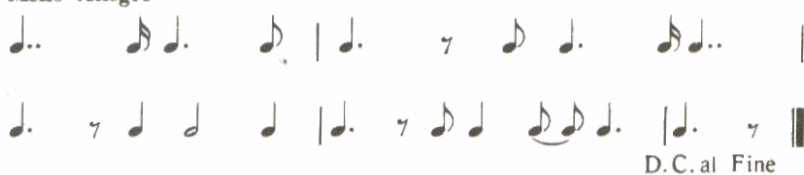
Andante



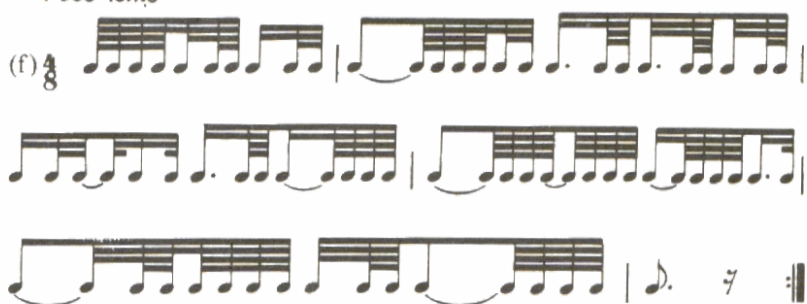
Allegro Moderato



Meno Allegro



Poco lento



2. Cante, contando mentalmente:

Andantino



Allegretto



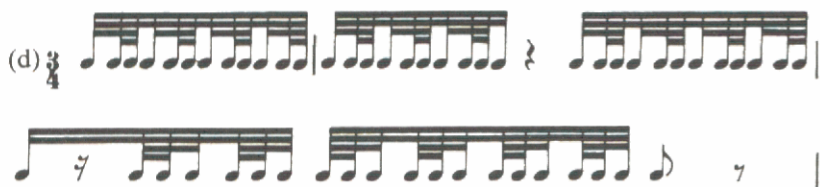
Vivace



Mais difícil:

NOTA: Quando, depois do **D.C. al segno** (% ou $\oplus$), a peça continua, volta-se primeiro ao início, como indicado pelo **D.C.**, e, chegando-se ao "**segno**", salta-se o que está escrito depois do **D.C.**

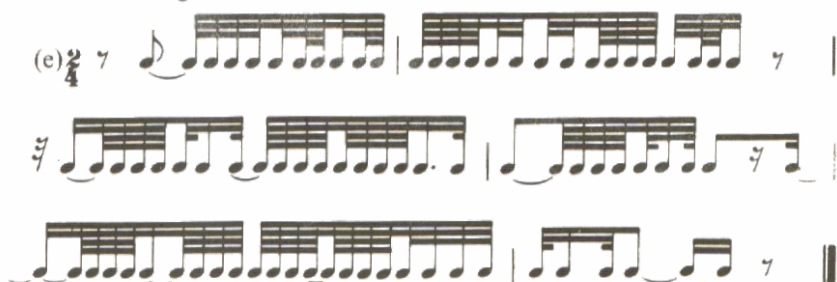
Poco lento



% Più Allegro



Molto adagio



3. Invente exemplos semelhantes.

— DITADO 27

B. Aspecto Melódico

As regiões mais graves de nosso sistema tonal
(tessituras das vozes masculinas: Tenor, Baixo e mais graves)

NOTA: (1) — Os sons da região grave são escritos em **clave de fá**.



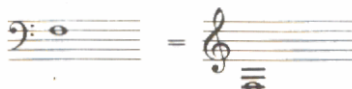
É esta a clave de fá.

(Pergunta: Que clave é esta:

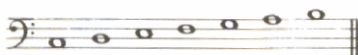


?)

A clave de fá é escrita na quarta linha e indica o lugar do **fá**²:



As notas da oitava média são:



(2) — As notas da oitava inferior (oitava grave) são escritas:



(3) — Para as notas da oitava central, dependemos (como já aconte-

ceu com as notas agudas escritas em clave de ) de linhas

suplementares. Compare as seguintes notas, escritas na clave de  ,

com suas equivalentes em clave de



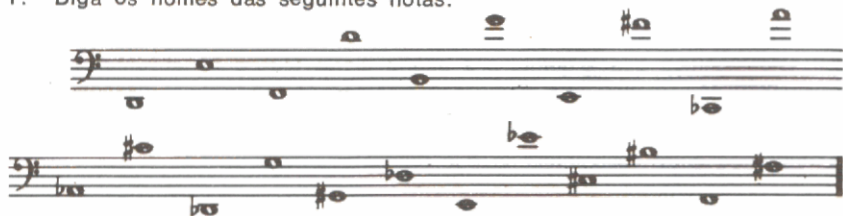


Ao ler a notação da clave de fá, não determine o significado das notas, comparando-as com as escritas na clave de sol. Acostume-se, desde já, ao fato de que cada clave tem sua escrita independente. Por exemplo, a nota dó³  tem seu nome e significado, pela posição que ocupa com relação à clave de fá, e não pela transposição de uma nota idêntica escrita na clave de sol.



— EXERCÍCIO 29 —

1. Diga os nomes das seguintes notas:



2. Toque no piano:



A dominante (mencionada no Capítulo V) de uma escala maior é sempre o quinto grau da escala; sua distância (**intervalo**) da tônica tem o nome de **quinta justa**.

A subdominante é sempre o quarto grau da escala; o intervalo que forma com a tônica chama-se **quarta justa**.

As quintas e as quartas justas, somadas, completam entre si o intervalo de uma oitava.



Uma quinta **descendente**, a partir de uma tônica, leva-nos à subdominante; uma quarta justa descendente, à dominante:



Isto significa que a quinta e a quarta justas têm, entre si, uma relação reversível: uma quinta ascendente é a **inversão** de uma quarta descendente, tomando-se por ponto de partida uma nota como base. Ou, o que vem a ser o mesmo; a inversão de qualquer intervalo menor que uma oitava é igual à diferença entre esse intervalo e a oitava.

— EXERCÍCIO 30 —

1. Em qual dos sete graus da escala maior é possível construir, sem alterar nenhuma das notas da escala:
 - (a) uma quinta justa ascendente?
 - (b) uma quarta justa ascendente?
 - (c) uma quarta justa descendente?
 - (d) uma quinta justa descendente?
2. Diga os nomes das notas que estão:
 - (a) uma quinta justa acima
 - (b) uma quarta justa acima
 - (c) uma quarta justa abaixo
 - (d) uma quinta justa abaixo
 de cada uma das seguintes notas (diga o nome do som e a oitava):



3. Cante, dizendo o nome da nota que está uma quinta justa acima de cada uma das seguintes notas.

Modo de proceder:

Primeiro toque a nota no piano; em seguida procure imaginar a quinta; finalmente cante-a. Isto é:



Para vozes masculinas, toque e cante este exemplo uma oitava abaixo.



4. Toque e cante, agindo da mesma maneira, a nota que está uma quarta justa acima de cada uma das seguintes notas:



Daqui em diante, em todos os exercícios vocais, as vozes femininas deverão cantar uma oitava acima, cada vez que for usada a clave de  .

Neste caso, recomenda-se que a oitava superior seja acrescentada às notas tocadas, com a finalidade de preencher o vazio entre uma nota tocada na região grave e a voz aguda, facilitando, assim, a emissão da nota cantada.

5. Toque e cante, como anteriormente, as notas que estão uma quinta justa acima das notas superiores dos seguintes acordes (para vozes masculinas, toque uma oitava abaixo):



Agora, cante uma quarta justa acima das notas superiores desses acordes.

Para dificultar este e todos os outros exercícios semelhantes: faça o acorde ser tocado por outra pessoa e cante sem olhar a música.

NOTA: (1) — Os grupos de notas com hastes podem ser escritos usando-se uma única haste, sempre que as notas agrupadas tenham o mesmo valor. A haste comum deverá ser a da nota mais afastada da linha central do pentagrama:



Em casos duvidosos, é preferível usar a haste voltada para baixo:

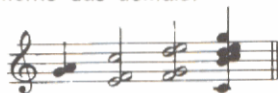


(2) — Às vezes, vozes diferentes precisam ser anotadas num só pentagrama, ou torna-se necessário facilitar a leitura de acordes complicados. Isto se consegue, pelo uso simultâneo de hastes voltadas para cima e para baixo:



(3) — Às vezes, notas separadas por um intervalo de um tono ou um semitono devem ser tocadas simultaneamente. Tais combinações, sozinhas ou como parte de um acorde, em geral, são escritas:

- (a) quando as hastes estão voltadas para cima, a nota mais aguda do acorde deve ser colocada à direita de sua vizinha, e não no mesmo alinhamento das demais:



- (b) quando as hastes estão voltadas para baixo, a nota mais grave do acorde deve ser colocada à esquerda, e não no mesmo alinhamento das outras:



- (c) quando não há hastes (semibreves) a posição apropriada das notas será a mesma que as notas com hastes, voltadas para cima ou para baixo, requeiram. (Veja os exemplos da página seguinte).

Toque e cante os sons uma quarta justa acima das notas superiores:



Agora, cante os sons uma quinta justa acima das notas centrais:



Agora, cante os sons, uma quarta justa abaixo das notas mais graves:



6. Invente exercícios semelhantes.

— DITADO 29

C. Ação Combinada

— EXERCÍCIO 31 —

1. Toque no piano, contando em voz alta. Diga a tonalidade dos exemplos.

Moderato assai



Allegretto

(b)



Andante con moto

(c)



Mais difficile:

Vivace

(d)





2. Cante. Enquanto canta, observe os acidentes da tonalidade indicada em cada exemplo.





Allegro assai em Fá # maior



Lento em Lá b maior



Three staves of musical notation. Each staff features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff contains two measures of music, each with a complex rhythmic pattern involving eighth and sixteenth notes, and a final measure with a quarter rest. The second and third staves follow a similar pattern, with the third staff ending in a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Moderato

Mais difícil:

(d)

Five staves of musical notation. The first staff is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The subsequent staves continue the musical piece with complex rhythmic patterns and fingerings. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line on the fifth staff.



Allegro em Si maior

(e)



— DITADO 30

CAPITULO VIII

A. Aspecto Rítmico

Mesmo em séries de sons, idênticos em todos os aspectos, que se repetem a intervalos uniformes, o ouvido tende a perceber agrupamentos regulares, e dá, a certos sons, mais importância que a outros, ouvindo, portanto, a série completa, como uma ondulação de tempos **acentuados e não acentuados**.

Esta espécie de acentos (**acentos métricos**), que é determinada por nossa sensibilidade e não por qualquer outra diferença objetiva entre os sons, é essencialmente diferente de qualquer outra espécie de acento (**dinâmico**) mencionado no Exercício 16, que é causado pela aplicação de um aumento de força. Muitas vezes — especialmente em músicas de estrutura simples — os dois tipos de acentos coincidem e se reforçam mutuamente.

A música, em geral, é composta de tal maneira, que nossa faculdade perceptiva não pode duvidar sobre o lugar no qual devem cair os acentos métricos: as proporções da duração rítmica * (regularidade), as curvas das linhas melódicas e a distribuição das funções harmônicas servem de guia à nossa percepção analítica. Mas, quando faltam todas estas orientações, como nas séries regulares de sons idênticos, mencionadas acima, temos certa liberdade para dirigir nossa percepção auditiva: podemos imaginar tais séries subdivididas em grupos de dois ou três tempos.

* A diferença entre os dois fatores temporais de ritmo e compasso pode ser facilmente compreendida, ao compararmos sua função com o papel que o tempo desempenha em nossa vida cotidiana.

De um lado, está a contínua e infinita corrente dos intervalos de tempo, nos quais nossos atos seguem-se uns aos outros, e cuja duração particular é determinada apenas por seu caráter, finalidade, velocidade e intensidade. Isto corresponde ao **ritmo musical**, que tem possibilidades incalculáveis para combinar sons e pausas de diferentes durações, com linhas melódicas e combinações harmônicas. O que caracteriza o ritmo é a variedade infinita, regida pelas mais altas leis de construção e determinada pelo poder do julgamento estético e seletivo.

O **compasso**, por outro lado, corresponde à medição do tempo, inventada pelo homem e por ele relacionada com acontecimentos naturais (divisão do tempo em intervalos relacionados distinta e proporcionalmente: anos, meses, semanas, horas, minutos e etc.). Estreitamente dependentes de nossas funções físicas (como, por exemplo, o pulso), o compasso dispõe de esquemas de tempos e contratempos, impulsos e repousos, sem os quais nenhuma construção harmônica ou melódica pode ser concebida.

O ritmo ondula livremente ao redor da divisão esquemática do compasso, reforçando ou se opondo a estas divisões. As relações mútuas entre estes dois elementos temporais, em infinita variação de graus de atração ou repulsão, formam um dos importantes meios que concorrem para a criação da música.

Em grupos de dois tempos, um deles dá a impressão de estar acentuado (**Arsis**), enquanto que o outro nos parece átono (**Thesis**). O grupo pode começar com qualquer deles.



Em grupos de três tempos, percebemos o acento sobre um dos três tempos, enquanto que os outros dois nos parecem não acentuados.



Neste agrupamento, observar-se-á que a barra de divisão, que até agora foi considerada como um mero símbolo de classificação temporal, tem finalidades mais importantes: ela nos informará sobre a ordem métrica dos sons, indicando o local do acento métrico (ao qual sempre precede).

— EXERCÍCIO 32 —

1. Bata certo número de tempos (mais ou menos 20) e procure, sem que nenhum seja mais forte que os outros, fixar sua atenção para tentar captá-los divididos em
 - (a) 2/4 (2/2, 2/8), começando com o acento
 - (b) 2/4 (2/2, 2/8), começando com o tempo fraco
 - (c) 3/4 (3/2, 3/8), começando com o acento
 - (d) 3/4 (3/2, 3/8), começando com o tempo fraco
 - (e) 3/4 (3/2, 3/8), começando com dois tempos fracos.

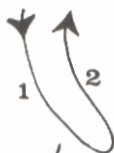
2. Bata como antes. Marque o acento métrico com acentos dinâmicos (batendo com o pé).

Nos exercícios seguintes, bata o tempo de acordo com os esquemas tradicionais para dirigir.

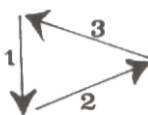
Os esquemas, para grupos de dois tempos, seguem este modelo:



no qual o movimento da mão parece marcar, mais ou menos:



Modelo para grupos de três tempos:



Para dar aos outros o sinal de começar uma peça, é preciso marcar um tempo preparatório, antes do primeiro tempo verdadeiro. Em andamento rápido, o tempo preparatório tem o valor de um tempo completo; em andamento lento, da metade do tempo; e em andamentos muito lentos, ainda menos.

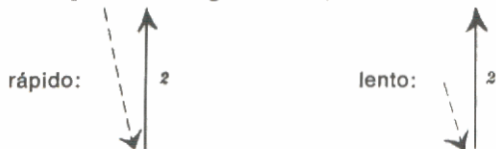
Exemplos:

Para uma peça

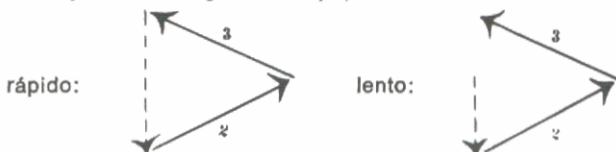
(a) começando no primeiro tempo, em $3/4$



(b) começando no segundo tempo, em $2/4$



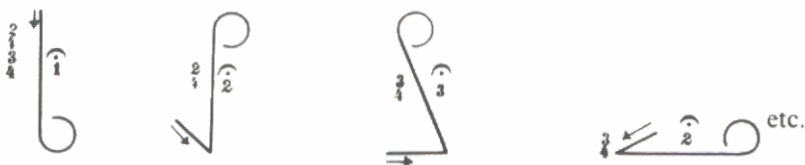
(c) começando no segundo tempo, em $3/4$



e assim, em outros tempos de qualquer compasso.

A fermata é indicada pelo movimento lento da mão, na direção do tempo sobre o qual recai. Se, depois da fermata a peça continua sem interrupção, o tempo seguinte prossegue imediatamente após o tempo de fermata; mas, se a fermata finaliza a peça, ou uma parte dela, o tempo que tem a fermata deve ser interrompido com um movimento curto e conclusivo da mão do regente.

Exemplos:



O tempo que segue esse movimento concludente deve ser novamente precedido de um tempo preparatório.

— EXERCÍCIO 33 —

1. Cante as seguintes linhas melódicas e divida-as em grupos de dois tempos; depois, em grupos de três. Em vez de bater palmas ou dar pequenas batidas, marque o tempo de acordo com os esquemas dados.

Exemplo para marcar o tempo no início do seguinte trecho:



Unidade de tempo:



Unidade de tempo:



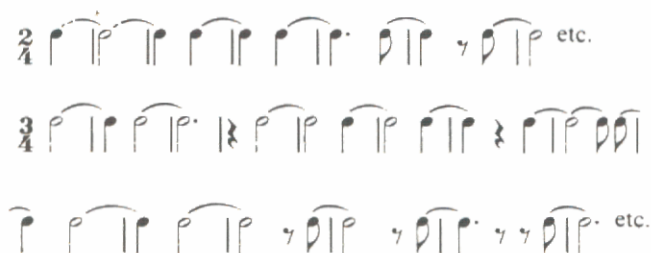
Unidade de tempo:



Unidade de tempo:



É evidente que o emprego de compassos diferentes, coloca os acentos métricos dos trechos precedentes sobre notas diferentes. Essa mudança do acento métrico produz, às vezes, o que chamamos de **Síncopa** ("corte"), na qual o acento métrico, em vez de coincidir com o início de um som, aparece mais tarde, durante o seu prolongamento:



Ao cantar ou tocar trechos sincopados, em geral, exageramos a contradição entre o compasso e o ritmo, pondo acentos dinâmicos no início dos sons sincopados. Assim, pois, os acentos métricos podem ser compreendidos apenas pela comparação com o contexto de modelos normais (não sincopados). Cante da seguinte maneira:



A síncopa também pode aparecer em figuras mais curtas do que a unidade de tempo do compasso quando uma fração dessa figura aparece antes do tempo e a parte remanescente depois, sem que importe que o tempo esteja, ou não, acentuado ritmicamente:



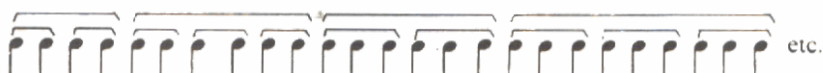
Unidade de tempo:





2. Indique, nos exercícios de número 10 a 31, todas as síncopas que puder encontrar.

Em analogia com a função dos tempos na métrica básica binária ou ternária, estes mesmos grupos podem ser usados como elementos formadores de esquemas métricos **compostos**. Portanto, um grupo composto pode ser construído sobre uma base de dois ou três elementos que, por sua vez, podem consistir em esquemas de dois ou três tempos:



Nestes grupos compostos, a ordem dos acentos métricos é, de modo geral, a mesma que em um grupo de dois ou três tempos: em um grupo composto que consista apenas de dois elementos, um deles tem o acento métrico (ordem: forte-fraco, ou fraco-forte); em um grupo composto de três elementos, um grupo forte é associado a dois fracos.

Há, sem dúvida, uma pequena diferença métrica entre a estrutura de um grupo de tempos simples e a de esquemas compostos. Mas, apesar do poder dominador do elemento "forte" em um esquema métrico composto, os acentos originais dos grupos "fracos" não são suprimidos completamente e continuarão sendo sentidos como acentos, se bem que em menor grau.



> = acento métrico principal

— = acento métrico secundário.

Os seguintes esquemas compostos são possíveis:

2+2; 2+2+2; 2+2+2+2; 3+3; 3+3+3; 3+3+3+3;

além de combinações de 2 ou 3, tais como:

2+3; 3+2+2; etc.,

que serão discutidas no Capítulo X.

A explicação da página 94, a respeito das barras de divisão, se bem que útil, estava, necessariamente, incompleta. Eis aqui sua forma completa: as barras de divisão indicam a posição do acento principal; a posição dos acentos secundários precisa ser deduzida da fórmula de compasso, como será demonstrado, no parágrafo seguinte (Nota).

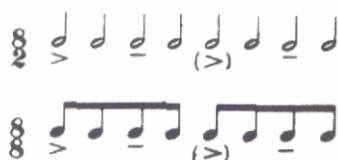
NOTA: (1) — Estes grupos compostos aparecem na seguinte notação:

(a) — Grupos, nos quais o elemento constituinte é



(isto significava um andamento mais lento que o andamento normal de 3/4, já que, em movimento rápido, os acentos secundários não podem ser percebidos).





(Os últimos três são usados, principalmente, na forma de 4/4, 4/2, e 4/8, já que uma forma mais ampla necessitaria o estabelecimento de três graus de acentos métricos, e isto ultrapassa o limite da distribuição rítmica para entrar no domínio da forma).

(b) Grupos nos quais o elemento constituinte é



Duas vezes:

(usado raramente)



Três vezes:

(usado raramente)



Quatro vezes: (usado raramente)

(inusitado)



Com a finalidade de evitar a introdução de três tipos de acentos métricos, mencionados anteriormente, é melhor usar compassos que tenham 12 como numerador apenas quando possam ser considerados como uma forma de 4/4 (4/2, 4/8). Nesse caso, três colcheias em um compasso 12/8 correspondem a duas colcheias em um compasso 4/4, isto é, um quarto do grupo inteiro. Isto reduz a dois os acentos no compasso, enquanto que o terceiro acento (na quarta e décima colcheias) desaparecem. Se uma fórmula de compasso $12/8 = 4/4$ não for possível, é preferível dividir o compasso em dois e escrever 6/8 (6/2 ou 6/4), em vez de 12/8, (12/2 ou 12/4). Falaremos mais sobre este assunto, no próximo capítulo.

(2) — Em casos excepcionais, os modelos básicos  e  podem ser usados como componentes de compassos compostos:



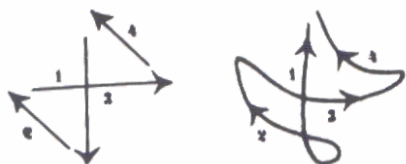
Mas, é evidente que a ordem dos acentos só pode ser compreendida em andamento lento, o que nos leva a pensar se a leitura de tal notação não é inutilmente complicada devido à contradição entre os valores de uma semicolcheia, que seria de curta duração, e sua longa duração real, em andamento lento.

(3) — Observe que, nos compassos musicais, as frações com numerador 6 são sempre binárias, enquanto que compassos com o mesmo número de tempos, mas com frações que possuem 3 como numerador, são ternárias. Binárias são: 4, 6, 8, 12; ternárias: 3 e 9. Por essa razão, precisamos escrever um 2+2+2, composto baseado em , como 3/2 e não como 6/4. O mesmo é verdadeiro para 3/4 e 6/8, 3/1 e 6/2.

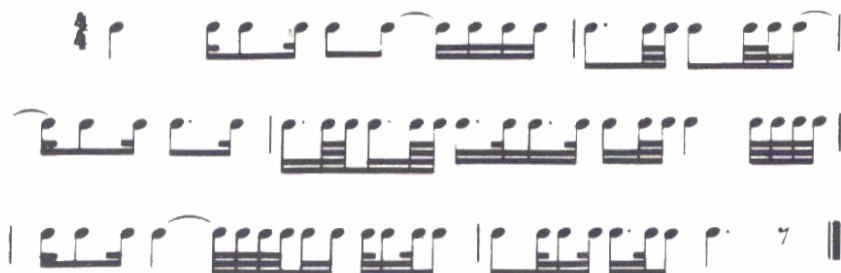
— EXERCÍCIO 34 —

Cante, marcando o tempo:

(a) O esquema gráfico para 4/4, 4/2 e 4/8 é:



Moderato



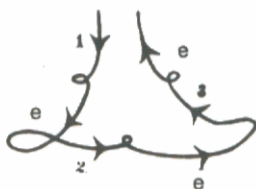
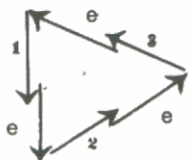
(b) 4/8 também pode ser tratado como 2/4 com subdivisões:



Adagio



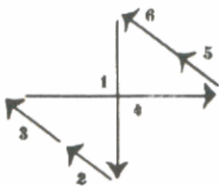
- (c) $3/2$, $3/8$ e $3/4$ podem ser tratados como um grupo regular de três tempos (ver pág. 94), ou com subdivisões:



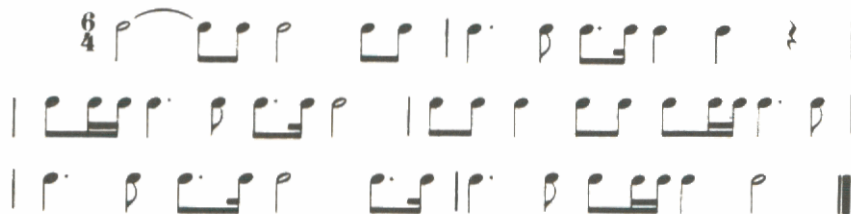
Lento



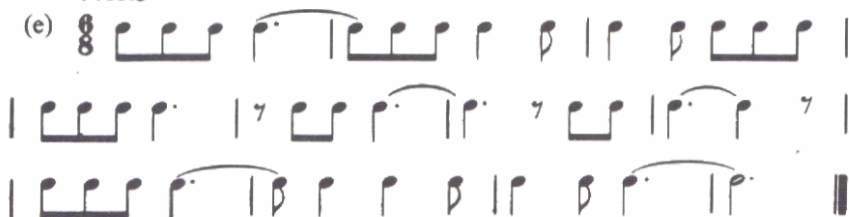
- (d) $6/4$, $6/2$, $6/8$, são tratados, em movimento rápido, como um grupo de dois tempos (ver pág. 94), ou, em movimento lento, da seguinte maneira:



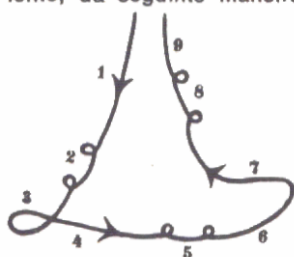
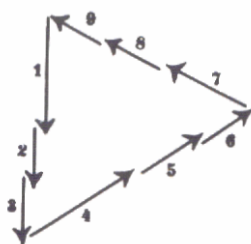
Andantino



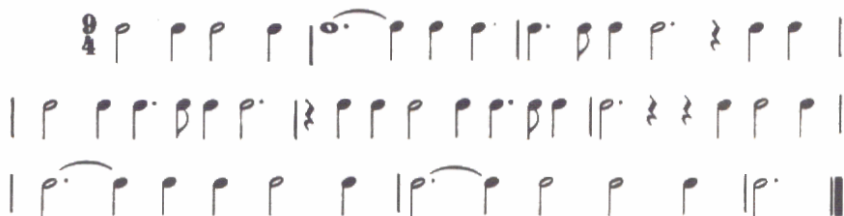
Presto



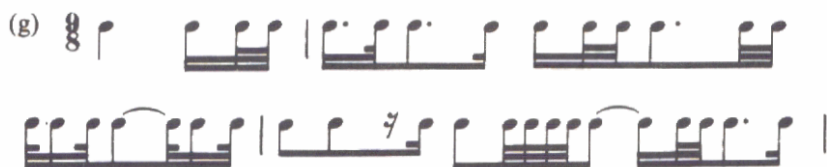
- (f) 9/4 e 9/8 são tratados, em movimento rápido, como um grupo de três tempos, ou, em movimento lento, da seguinte maneira:



Allegro

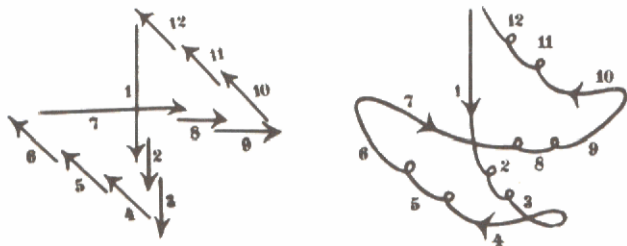


Andante

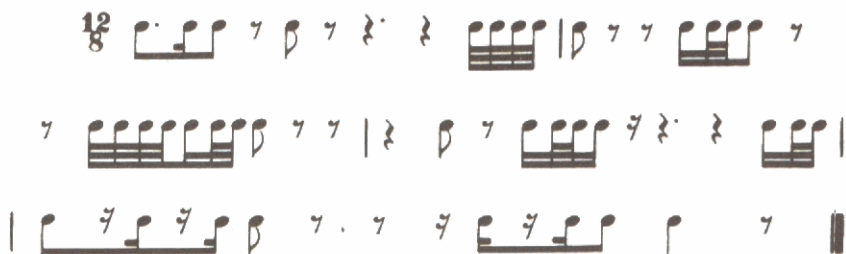




(h) 12/8, em movimento rápido, é tratado como 4/4 (ver pág. 102), ou, em movimento lento, da seguinte maneira:



Moderato



NOTA: (1) — As pausas, sem ponto de aumento, são sempre consideradas como estruturas métricas binárias com o acento métrico no início. Portanto:

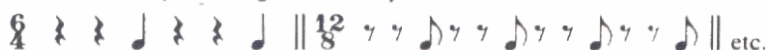
(a) uma pausa sem ponto de aumento não deve se achar em uma posição "sincopada".



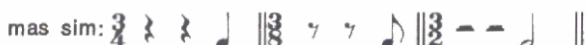
(b) uma pausa sem ponto de aumento pode representar os primeiros dois terços das subdivisões ternárias de qualquer esquema métrico "composto":



se bem que o seguinte exemplo:



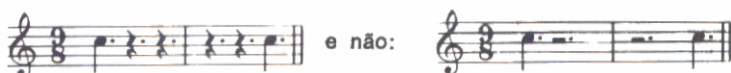
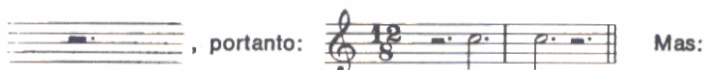
também esteja correto, é pouco frequente usá-lo com a mesma finalidade, e, construções ternárias **simples**:



Para preencher os últimos dois terços de qualquer esquema ternário simples ou composto, uma pausa sem ponto de aumento não é aceitável porque sua estrutura métrica binária, com o acento métrico caindo em sua primeira metade, opõe uma força contrastante que atrapalha o acento rítmico do grupo ternário representado pela nota precedente:



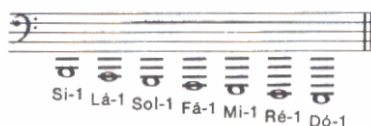
(2) — A pausa que corresponde à metade de um compasso 12/8 é



B. Aspecto Melódico

A oitava abaixo do dó 1 é chamada **oitava grave**.

NOTA: (1) — As notas da oitava grave são escritas da seguinte maneira:

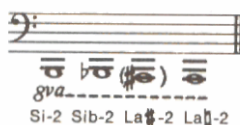


(2) — Para evitar muitas linhas suplementares, pode-se usar o sinal **8va.** (ver página 66):



O sinal para a oitava inferior é escrita, às vezes **8va. basse**-----
O sinal para a oitava superior (**8va.**-----) não é usado na clave de C :

(3 — Abaixo de dó-1, o piano tem apenas mais três notas, na oitava sub-grave:



— EXERCÍCIO 35 —

Toque no piano, dizendo os nomes das notas e oitavas:



— DITADO 31

O intervalo entre a dominante e a sensível de uma escala maior chama-se **Terça Maior**.

N.B. — De agora em diante, todos os intervalos serão considerados, tomando-se como ponto de partida o som mais grave, exceto nos casos em que haja outra indicação.

Pergunta: Quais os outros graus da escala maior em que se pode encontrar terças maiores?

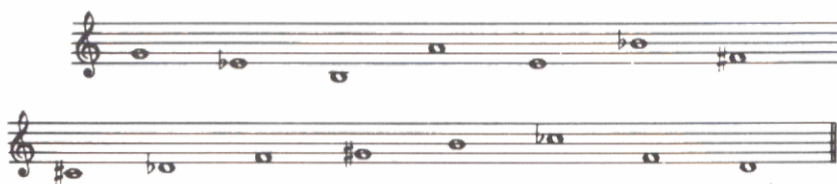
O intervalo entre o segundo grau e a subdominante de uma escala maior chama-se **Terça Menor**.

Pergunta: Quais os outros graus da escala maior em que se pode encontrar terças menores?

— EXERCÍCIO 36 —

1. Toque as seguintes notas, e cante, sobre cada som, o intervalo de uma terça maior superior.

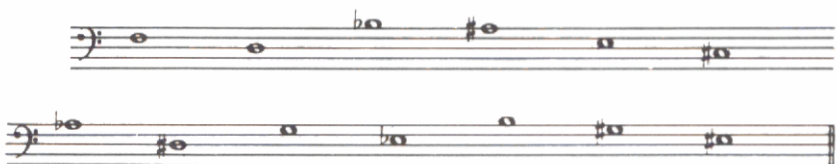
A execução é a indicada no Exercício 30. Para vozes masculinas, tocar e cantar uma oitava abaixo.



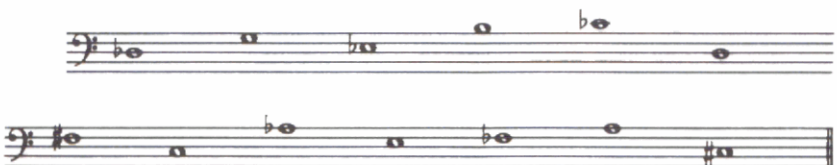
2. Toque; cante os sons uma terça menor acima:



3. Toque; cante os sons uma terça maior abaixo:



4. Toque; cante os sons uma terça menor abaixo. As vozes femininas deverão cantar uma oitava acima (ver Ex. 30).



5. Toque; cante os sons uma terça maior acima das notas superiores:



6. Toque; cante os sons uma terça menor acima das notas superiores:



7. Toque; cante os sons uma terça maior abaixo das notas inferiores:



8. Toque; cante os sons uma terça menor abaixo das notas inferiores. Para vozes femininas, cantar e tocar uma oitava acima mas não duplicar os acordes na oitava inferior.



Segundo as regras expostas na pág. 84, é possível inverter ambas as terças. Inverta a terça maior: o resultado é uma **Sexta Menor**.

Pergunta: Quais os graus da escala maior em que se pode encontrar sextas menores?

O fato de que a inversão de uma terça **maior** seja uma sexta menor e de que a de uma terça **menor** seja uma sexta **maior** nos leva à regra geral: as inversões de todos os intervalos maiores são menores e vice-versa. Os intervalos justos, entretanto, permanecem justos em suas inversões (quinta justa — quarta justa).

— EXERCÍCIO 37 —

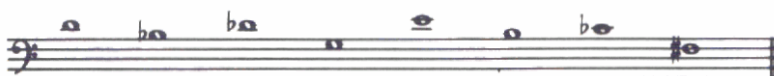
1. Toque as seguintes notas; cante os sons uma sexta menor acima. A execução deste exercício é semelhante à dos anteriores.



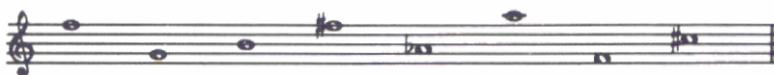
2. Toque; cante os sons uma sexta maior acima:



3. Toque; cante os sons uma sexta menor abaixo:



4. Toque; cante os sons uma sexta maior abaixo:



5. Toque; cante os sons uma sexta menor acima das notas superiores:



6. Toque; cante os sons uma sexta maior acima das notas superiores:



7. Toque; cante os sons uma sexta maior abaixo das notas inferiores:



8. Toque; cante os sons uma sexta menor abaixo das notas inferiores:



— DITADO 32

C. Ação Combinada

— EXERCÍCIO 38 —

1. Toque no piano, contando em voz alta:

Moderato

(a)



(b)

Allegretto



Allegro

(c)

gva

2. Cante, marcando o tempo. Enquanto canta, coloque os sustenidos e bemóis nas notas certas, para conseguir a tonalidade indicada no início de cada trecho.

- (a) Marque em 9/8, começando com o primeiro tempo, em seguida com o quarto e, finalmente, com o sétimo.

Depois, marque em 12/8, procedendo da mesma maneira (primeiro tempo, quarto, sétimo e décimo).

Andantino em Lá maior

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of three staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, folk-like style with eighth and quarter notes, some beamed together. The middle and bottom staves provide harmonic support with chords and single notes, also using eighth and quarter notes. The system concludes with a double bar line.

- (b) Marque em 3/2 (de três maneiras), em seguida em 4/2 (quatro maneiras).

Se uma peça começar com uma pausa de pequeno valor, não será necessário marcar um tempo preparatório: o tempo da pausa servirá como tal. Ao marcar o seguinte trecho, dever-se-á começar desta forma:

1↓ 2→ 3↗ em vez de: 1↖ 1↓ 2→ 3↗

Allegro em Ré $\flat$ maior



- (c) Marque em , tomando, de cada vez, uma colcheia diferente como ponto de partida (seis maneiras).

Lento em Fá # maior



- (d) Marque em , antes como 6/4 (duas maneiras), depois como 9/4 (três maneiras).

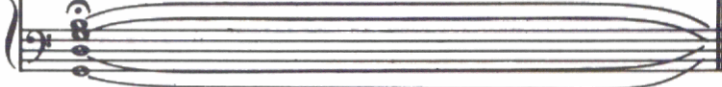
Presto em Si $\flat$ maior



3. (a) Toque um acorde no piano. Cante $d\acute{o}^3$, sustentando-o por um momento; depois, cante a escala de Dó Maior, ascendente e descendente. Assim:

Poco Adagio

Cante: 

Toque: 

Toque os seguintes acordes:



- (b) Toque e cante os mesmos exemplos
um semitono acima;
um semitono abaixo.

Esta prática (mudança de uma tonalidade completa para outro nível tonal) chama-se **Transposição**.

- (c) Invente exercícios semelhantes.

— DITADO 33

CAPÍTULO IX

A. Aspecto Rítmico

A construção de compassos compostos está baseada, como vimos, na **multiplicação** — duplicação ou triplificação de certas unidades de tempo. Mas, partindo de compassos compostos, também podemos considerar estes resultados obtidos como unidades de tempo, e, os valores menores, como parte delas. Assim, podemos estabelecer que a **divisão** em duas ou três partes é o contrário dessa multiplicação e, portanto, também pode ser empregada para estabelecer esquemas métricos.

De fato, já usamos essa prática com essa finalidade, como vimos na pág. 77. Mas ali empregamos apenas a divisão por 2 ou seus múltiplos 4, 8, 16, etc., e dissemos que nossa notação não dispõe de meios igualmente simples e precisos para expressar outras divisões.

Entretanto, a divisão por 3 efetua-se facilmente, se tomarmos uma nota pontuada como unidade divisível. Então: $\text{♪} \cdot (3/8) = \text{um tempo}$, e $\text{♪} (1/3) = \text{um terço do tempo}$. Mas, se quisermos dividir essa $\text{♪} (1/8)$, por sua vez, por 3 (tendo como resultado a nona parte do tempo), como poderemos escrever essa nova divisão? ($= 1/24$)?

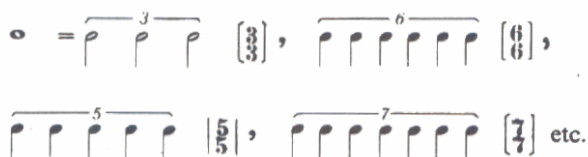
A divisão de uma nota pontuada por 2, se bem que possível, usando-se valores menores pontuados ($\text{♪} \cdot [4] = \text{♪} \cdot [2 \times \frac{3}{8}] = \text{♪} \cdot \text{♪} \cdot \text{♪} \cdot \text{♪}$, $[4 \times \frac{3}{16}] = \text{♪} \cdot \text{♪} \cdot \text{♪} \cdot \text{♪} \cdot \text{♪} \cdot \text{♪} \cdot \text{♪} \cdot \text{♪}$, $[8 \times \frac{3}{32}]$) é incômoda de ser lida e, portanto (exceto no primeiro exemplo colocado entre parênteses), muito raramente usada. Além da dificuldade de leitura, é quase impossível de ser empregada na adaptação prática da notação musical de formas gráficas diferentes que tenham igual resultado na mesma parte de uma obra: o uso de ♪ e $\text{♪} \cdot$ juntas, como representações equivalentes a um único valor, é impraticável sem causar a maior confusão, mesmo ao se escrever um compasso simples de 4/4.

NOTA: Para evitar esta confusão, e ainda, encontrar na nossa notação uniformemente binária, um meio para expressar os valores métricos de terços, nonos, etc., e também de frações tão complicadas quanto quintos, sétimos, undécimos, etc., usamos o seguinte método:

Representamos esses valores (ou seus múltiplos) pelos valores maiores, mais próximos, para os quais temos figuras: $\text{♪} (1/2)$ para 1/3, $\text{♪} (1/4)$ para 1/5, 1/6 ou 1/7, $\text{♪} (1/8)$ para 1/9, 1/10 ... 1/15, e assim por diante, indicando, por meio de um número, como vai ser dividida a unidade de tempo e, por meio de um colchete, que figuras ou pausas vamos completar.

O colchete pode ser suprimido quando a maior unidade de tempo já estiver indicada por uma chave.

Assim, os seguintes esquemas tornam-se possíveis:



e, da mesma maneira para ♪ e ♩ .

Note-se que, também aqui, a diferença entre a divisão binária e ternária (como mencionada na pág. 101) é válida: $\text{—}3\text{—}$ é ternária, enquanto que $\text{—}6\text{—}$ é binária e, portanto, também pode ser escrita

como uma dupla $\text{—}3\text{—}$: $\text{♩} = \text{♩} \text{—}6\text{—}$ ou $\text{♩} \text{—}3\text{—} \text{—}3\text{—}$

A relação ternária $\text{♩} : \text{♪}$ é escrita da seguinte maneira: $\text{♩} : \text{♪} = \text{♩} \text{—}3\text{—}$

mas, frequentemente, encontramos este último grupo $\text{♩} : \text{♪} = \text{♩} \text{—}3\text{—}$

(e suas relações correspondentes ) escritos de forma bastante ilógica. A figuração seguinte:  (ou ) é escrita frequentemente:



Em andamentos lentos, a diferença entre dois acentos secundários anula o efeito procurado mas, em andamentos muito rápidos, estes acentos menores não podem ser sentidos, o que quase justifica essa notação tão descuidada.

Em compassos, nos quais **uma nota pontuada** preenche todo o compasso, as subdivisões são escritas da seguinte maneira:



Da mesma maneira, em 3/4 e 3/2.





— EXERCÍCIO 39 —

Fazer as divisões de $\text{♩} \cdot \left(\frac{3}{2}, \frac{6}{4} \right)$, $\text{♩} \cdot \left(\frac{3}{4} \right)$, $\text{♩} \cdot \left(\frac{6}{16} \right)$, $\text{♩} \cdot \left(\frac{9}{4} \right)$, sem olhar o parágrafo precedente.

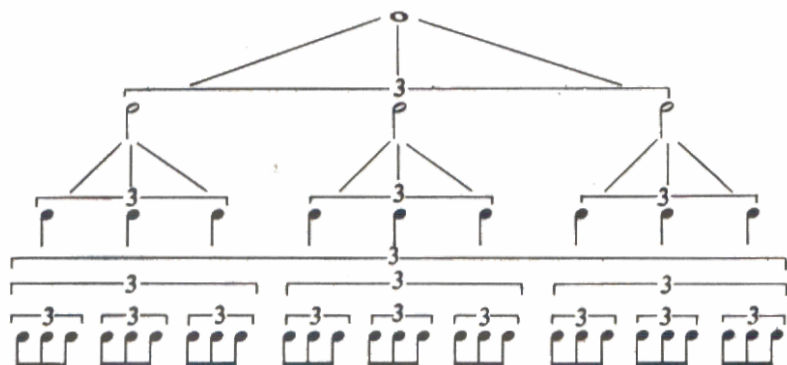
Os nomes desses novos valores são: duínas ($\text{—}2\text{—}$), tercinas ($\text{—}3\text{—}$), quartinas e, do mesmo modo, até diecinas ($\text{—}10\text{—}$) e ainda subdivisões menores. Mas, muitos destes nomes são linguisticamente antiquados e, praticamente, já não são usados. Recorre-se, então, a diversos substitutos para evitá-los.

NOTA: (1) — É evidente que não há diferença alguma entre



Há muitos outros casos nos quais a interdependência entre a fórmula de compasso e o valor das figuras provoca ambiguidade de escrita. Simples razões de ordem prática (trabalho extra de escrever os sinais característicos para as ternas, etc.) e, às vezes, diferenças mínimas na determinação do andamento ($9/8$ é considerado, geralmente, como mais lento que $3/4$, sem nenhuma razão plausível!) influenciam o compositor em sua escolha.

(2) — Contínuas subdivisões ternárias e subdivisões menores de ternas, demonstram, claramente, a fragilidade dessas construções:



Aqui, o valor de $1/27$ deve ser escrito como o valor, originariamente, representado por $1/8$. Ainda que um caso como esse aconteça raramente e, em geral, os 27 avos não unidos a uma dupla divisão ternária precedente devam ser escritos como 16 avos (que representam o valor maior mais próximo), esta monstruosidade é teoricamente justificada.

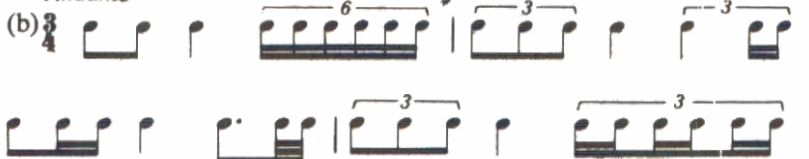
— EXERCÍCIO 40 —

1. Cante, marcando o tempo:

Allegretto



Andante





Allegro (marque ♩.)



Lento



2. Invente exercícios semelhantes.

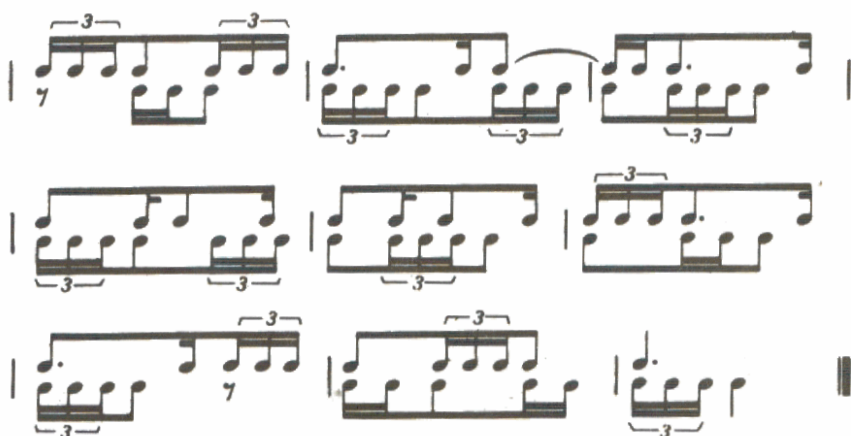
3. Cante; peça a outra pessoa para bater os ritmos escritos na segunda linha; uma terceira pessoa pode marcar o tempo (talvez você mesmo possa fazê-lo).

Allegro Moderato



Allegretto





NOTA: Em exemplos como o precedente, o número da tercina pode ser facilmente omitido pois nesse agrupamento, uma chave que contenha um grupo de três figuras pode somente significar uma tercina. Em outras divisões, nas quais os traços que unem as figuras possam substituir os colchetes, o número pode, do mesmo modo, ser omitido

(), especialmente quando as repetições tornam o número supérfluo.

Andante ($\text{♩. em } 9/8 = \text{♩ em } 3/4$)





Ao marcar tercinas que não sejam subdivisões da unidade de tempo de um compasso, mas que sejam a divisão ternária de dois tempos combinados ( em 4/4) aparecem certas dificuldades quando, em anda-

mento lento, estas tercinas estão opostas a um grupo normal de tempos, por exemplo  em 4/4.

O regente, em geral, marca o ritmo normal indicado pela fórmula de compasso, mas, quem canta ou toca a tercina, precisa ajeitar o seu grupo de tal maneira que o segundo dos tempos normais caia na metade da segunda figura da tercina. Isto pode ser facilmente comprovado, reduzindo a um denominador comum as frações que expressam os dois esquemas rítmicos:

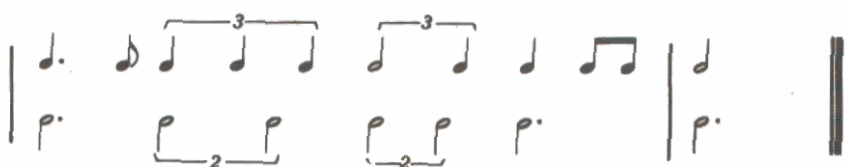
$$\begin{array}{c} \frac{2}{4} \end{array} \begin{array}{c} \text{---} 3 \text{---} \\ \text{---} \end{array} \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \quad \text{i.e.} \quad \begin{array}{c} \frac{3}{6} = \frac{6}{12} \\ \frac{2}{4} = \frac{6}{12} \end{array} \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \begin{array}{c} \text{---} \end{array}$$

Pelo mesmo processo, podemos determinar a distribuição certa de outros grupos rítmicos opostos num mesmo compasso:

$$\begin{array}{c} \frac{2}{4} \end{array} \begin{array}{c} \text{---} 3 \text{---} \\ \text{---} \end{array} \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \quad \text{i.e.} \quad \begin{array}{c} \frac{3}{6} = \frac{12}{24} \\ \frac{4}{8} = \frac{12}{24} \end{array} \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \begin{array}{c} \text{---} \end{array}$$

$$\begin{array}{c} \frac{2}{4} \end{array} \begin{array}{c} \text{---} 3 \text{---} \\ \text{---} \end{array} \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \quad \text{i.e.} \quad \begin{array}{c} \frac{3}{6} = \frac{15}{30} \\ \frac{5}{10} = \frac{15}{30} \end{array} \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \begin{array}{c} \text{---} \end{array}$$

Allegro (♩ em 4/2 = ♩. em 12/4)



Allegro Moderato (♩ em 2/4 = ♩. em 6/8)





4. Invente exemplos semelhantes.

— DITADO 34

B. Aspecto Melódico

O Intervalo entre a subdominante e a dominante (um tono inteiro) chama-se **Segunda Maior**.

— EXERCÍCIO 41 —

1. Toque as seguintes notas e cante uma segunda maior superior a elas. A execução é a descrita no Exercício 30. Para vozes masculinas, cantar e tocar uma oitava abaixo.



2. Toque; cante uma segunda maior inferior:



3. Toque; cante uma segunda maior acima das notas superiores:



4. Toque; cante uma segunda maior abaixo das notas inferiores. Para vozes femininas, tocar e cantar uma oitava acima.



O intervalo de um semitono, que aparece entre a sensível e a tônica, chama-se **Segunda Menor**.

— EXERCÍCIO 42 —

1. Toque; cante (como anteriormente) os sons uma segunda menor superior às notas executadas.



2. Toque; cante uma segunda menor inferior:



3. Toque; cante uma segunda menor acima das notas superiores:



4. Toque; cante uma segunda menor abaixo das notas inferiores:



As inversões de segundas são sétimas e, de acordo com o exposto na pág. 109, a inversão de uma segunda maior é uma **Sétima Menor** e a de uma segunda menor é uma **Sétima Maior**.

A sétima menor encontra-se, na escala maior, entre a dominante e a subdominante (em direção ascendente), enquanto que a sétima maior é o intervalo entre a tônica e a sensível (ascendentemente).

Pergunta: Em que graus de uma escala maior encontram-se sétimas maiores e menores?

— EXERCÍCIO 43 —

1. Toque e cante como anteriormente. Cante os sons uma sétima menor acima das notas executadas.



2. Toque; cante uma sétima maior superior:



3. Toque; cante uma sétima menor inferior:



4. Toque; cante uma sétima maior inferior:



5. Toque; cante uma sétima menor acima das notas superiores:



6. Toque; cante uma sétima maior acima das notas superiores:



7. Toque; cante uma segunda menor abaixo das notas inferiores:



8. Toque; cante uma sétima maior abaixo das notas inferiores:



— DITADO 35

C. Ação Combinada

— EXERCÍCIO 44 —

1. Toque ao piano. Um dos seus colegas (ou o professor) poderá bater os ritmos indicados embaixo do pentagrama. Outro marcará o tempo, se você mesmo não puder fazê-lo.

(a) Andante

The musical score for Exercise 44, part (a), is written in G major (one sharp) and marked 'Andante'. It consists of four staves of music. Each staff has a rhythmic notation below it, which is a sequence of notes and rests that correspond to the notes on the staff above. The rhythmic notation is as follows:

- Staff 1: 4-measure phrase (quarter, eighth, eighth, quarter), 2-measure phrase (quarter, quarter).
- Staff 2: 4-measure phrase (quarter, eighth, eighth, quarter), 5-measure phrase (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter).
- Staff 3: 4-measure phrase (quarter, eighth, eighth, quarter), 5-measure phrase (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter).
- Staff 4: 4-measure phrase (quarter, eighth, eighth, quarter), 2-measure phrase (quarter, quarter).

Transporte esta peça um tom abaixo, tocando-a em Sol Maior (Sem escrevê-la antes!).

Vivace

(b)

Toque esta peça um tom acima.

Andantino (♩ em 4/8 = ♩ em 12/16)

(c)

Toque esta peça em Mi Maior e em Sol Maior.

Allegro Vivace

(d)

Toque a peça acima em Sol bemol Maior e em Si bemol Maior.

Experimente outras transposições das peças precedentes, assim como das peças de exercícios anteriores.

NOTA: (1) — O andamento nem sempre é constante durante uma peça. Os termos para intensificar ou reduzir um andamento pré-estabelecido são os seguintes:

accelerando (accel.) — *schneller werden, beschleunigen* — *accélérer* = apressar

stringendo (string.) — *drangend* — *en pressant* = mais rápido e mais intenso.

più mosso — bewegter — plus animé = mais rápido
 ritardando (rit., ritard.) — Langsamer werden — *ralentissant* = retardando
ralentando (rall.) — zurückhalten — *ralentir, ralentissant* = cedendo
 allargando — verbreitern — *élargissant* = alargando
 meno mosso — weniger bewegt — *moins vite* = menos rápido
 ritenuto (riten.) — zurückhalten — *retenu* = atrasando.

A gradação da troca de um andamento por outro, em passagens de certa extensão, é indicada por:

poco a poco (— *allmahlich* — *peu à peu*), seguido do adjetivo adequado.

(2) — Os seguintes termos indicam uma redução simultânea do andamento e da sonoridade:

calando — *nachlassen* — *en diminuant* = decrescendo

smorzando — *verloschen* — *en s'effaçant* = apagando, esmorecendo

morrendo — *ersterben* — *en mourant* = morrendo

(3) — A volta ao andamento principal é indicada por:

a tempo ou **tempo primo**

— EXERCÍCIO 45 —

1. Cante, marcando o tempo. Outra pessoa deverá bater os ritmos escritos abaixo da melodia. Marque o tempo para cada exemplo, começando, em primeiro lugar, pelo primeiro tempo do compasso; em seguida, marque de todas as outras maneiras, partindo do tempo fraco (anacruse).

(a) Dirija em 3/4 (marque ) , em 6/8 (marque ) , em 9/8 (marque ) e em 4/4 (marque ) . Cuidado com as síncopas!

Allegretto



Transporte esta peça para Ré bemol Maior e Fá Maior.

As vezes, aparecem notas que não pertencem à tonalidade, por não estarem indicadas na armadura de clave (ver o ré³ bemol do exemplo precedente). Enquanto estas notas novas não forem originadas por alterações cromáticas dos principais eixos tonais (tônica, dominante, subdominante) e não distraírem a atenção de ocorrências tonais mais importantes, não haverá confusão da tonalidade. Entretanto, o acúmulo dessas notas, especialmente em passagens importantes, é usado como um meio artístico para indeterminar a tonalidade e substituí-la por outra (Modulação). Tais recursos não são usados nos exercícios elementares deste livro (ver ex. 27 (c)).

(b) Marque o tempo em 2/8 (♩) e 3/8 (♩):

Andante

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It is in G major, indicated by one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante'. The first two staves are in 2/8 time, and the last two are in 3/8 time. The notation includes various rhythmic figures: sixteenth-note runs, triplets, and single notes. Some notes are marked with a '6' above them, likely indicating a sixteenth note. The final staff concludes with a 'rall.' (rallentando) marking. Below each staff, there is a simplified bass line consisting of eighth and sixteenth notes, which appears to be a harmonic or accompaniment suggestion.

Transporte para Lá Maior e Dó sustenido Maior.

- (c) Marque o tempo em 2/4 (♩), 2/2 (♩), 3/2 (♩), 3/4 (♩),
6/4 (♩.), 6/8 (♩.).

Allegro assai



Transporte para Dó bemol maior e Mi bemol maior.

- (d) Marque o tempo em 6/8, 9/8, 12/8 (♩.):

Andantino



Transporte para Ré Maior e Fá sustenido maior

2. Toque os acordes no piano e cante uma escala em terças quebradas. Mais fácil para vozes masculinas: cantar uma oitava abaixo e tocar duas oitavas acima.

(a)

1. 2.

repetir várias vezes.

(b)

1. 2.

(c)

(d)

The image shows a musical score for guitar, consisting of two systems of music. Each system is written on a grand staff with a treble and bass clef. The first system contains four measures. The first two measures feature a triplet of eighth notes in the treble and a chord in the bass. The last two measures also feature a triplet of eighth notes in the treble and a chord in the bass. The second system contains four measures. The first two measures feature a triplet of eighth notes in the treble and a chord in the bass. The last two measures are first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staff. The first ending leads back to the beginning of the second system, and the second ending leads to a final chord.

— DITADO 36

CAPÍTULO X

A. Aspecto Melódico

Na divisão de unidades de tempo por 5, 7, etc. (quintinas, septinas, etc., do capítulo anterior), já encontramos certas diferenças, com relação aos esquemas métricos binários e ternários.

Mas se, como já sabemos, a divisão pode ser substituída pela multiplicação, também são possíveis os compassos compostos, baseados em frações com numeradores 5, 7, etc.

Isto nos leva à construção das fórmulas de compasso 5/16, 5/8, 5/4, 5/2, 7/16, 7/8, 7/4, 7/2. Teoricamente, outras fórmulas do compasso, tais como 11/4, 13/8, etc., também são possíveis, mas não são práticas, já que, por meio de combinações de sub-grupos, estes compassos podem ser escritos por meio de fórmulas menores e mais legíveis (11/4 como 6/4 + 5/4, 13/8 como 4/8 + 5/8 + 4/8, etc.).

Os acentos, nos compassos 5- e 7-, compostos, são:

5: $\overset{\text{>}}{\text{I}} \mid \bar{\text{I}} \mid \mid (2 + 3)$ ou $\overset{\text{>}}{\text{I}} \mid \mid \bar{\text{I}} \mid (3 + 2)$

7: $\overset{\text{>}}{\text{I}} \mid \mid \bar{\text{I}} \mid \mid (3 + 4)$ ou $\overset{\text{>}}{\text{I}} \mid \mid \mid \bar{\text{I}} \mid (4 + 3)$.

Em andamento lento, os acentos, em um compasso de 7- composto, podem ser percebidos como:

$\overset{\text{>}}{\text{I}} \mid \mid \mid \bar{\text{I}} \mid \mid$ ou $\overset{\text{>}}{\text{I}} \mid \mid \mid \bar{\text{I}} \mid \mid$

e ainda:

$\overset{\text{>}}{\text{I}} \mid \mid \mid \bar{\text{I}} \mid \mid$

NOTA: Em compassos com uma  ou  como unidade de tempo, a distribuição dos acentos pode ser facilmente indicada pela posição

dos traços que unem as hastes (, ), enquanto

que o uso das figuras  e  deixa, frequentemente, o executante sem indicação com respeito à acentuação. Nesses casos, se necessário, uma barra de divisão auxiliar, colocada antes do acento secundário, contribuirá para maior clareza:

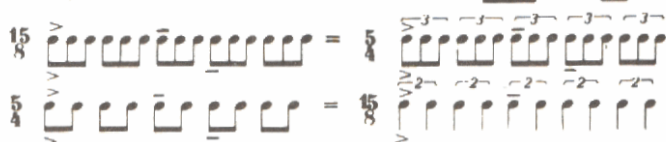
$\frac{7}{4} \overset{\text{>}}{\text{I}} \text{ I } \text{ I } \text{ I } \text{ I } \text{ I } \text{ I } \mid \overset{\text{>}}{\text{I}} \text{ I } \text{ I } \text{ I } \text{ I } \text{ I } \mid$
 $\overset{\text{>}}{\text{I}} \text{ I } \text{ I } \text{ I } \text{ I } \text{ I } \mid$

As vezes, aparecem outros agrupamentos métricos irregulares, cuja soma de valores dá um composto simétrico com um dos mais altos numeradores (8, 9, ou 12) na fórmula de compasso, mas, com os acentos caindo do mesmo modo que em 5/4 ou 7/4. Neste caso, as barras de divisão auxiliares são indispensáveis:

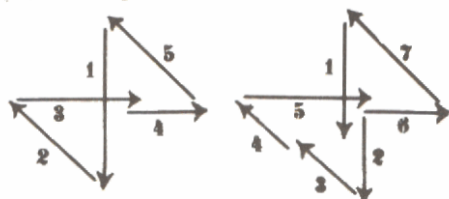


NOTA: A relação existente entre 6/8 e 2/4, 9/8 e 3/4, etc., volta a ser encontrada entre 15/8 e 5/4 e, conseqüentemente, em todos os outros compostos, nos quais são usadas fórmulas de compasso seme-

lhantes a $3/12 = 1/4$ (escritas $3/8 = 1/4$, ). Então:



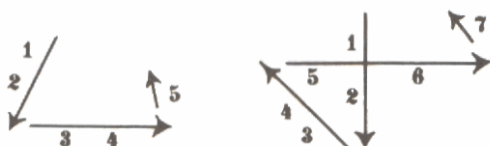
Ao marcar o tempo para todos os compassos compostos mencionados anteriormente, dividimo-los, geralmente, em grupos de 2, 3 ou 4 tempos, de acordo com a posição de seus acentos, tendo em vista que, nesses casos, cada acento, mesmo secundário, é indicado por um movimento da mão para baixo. Surge, desse modo, para os cantores e instrumentistas que seguem o regente, certa ambigüidade com relação ao primeiro tempo do compasso. Isto pode ser evitado, regendo-se 5/4 (5/8, 5/16, 5/2) e 7/4 (7/8, 7/16, 7/2), da seguinte maneira:



Num andamento muito rápido, podem ser marcados compassos incompletos de dois tempos:



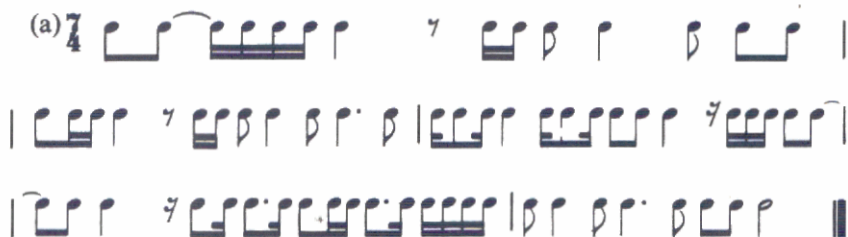
As vezes, pode-se marcá-los também como compassos incompletos de três tempos (5/4), ou de quatro tempos (7/4), para facilitar sua execução:



— EXERCÍCIO 46 —

1. Cante, marcando o tempo:

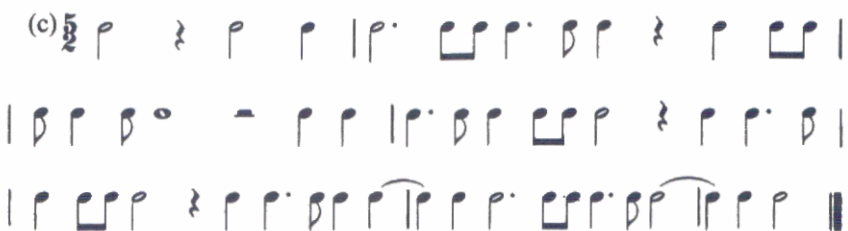
Allegretto



Andante

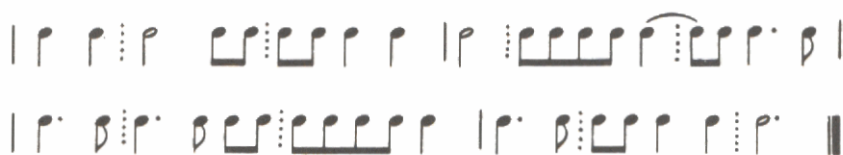


Presto



Allegro Moderato





Larghetto



Allegro Assai



2. Invente exemplos semelhantes.

3. Cante, seguindo a instrução 3, da pág. 119:

Andante



Allegretto

(b) $\frac{8}{8}$

Andantino

(c) $\frac{15}{16}$ $\frac{8}{8}$

Marque o tempo, primeiro para cima, em seguida, para baixo:

Largo

(d) $\frac{7}{8}$ $\frac{2}{4}$



Presto



4. Invente exemplos semelhantes.

— DITADO 37

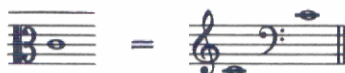
B. Aspecto Melódico

NOTA: Para certos instrumentos, cuja extensão não ultrapassa a região média do nosso sistema tonal, usa-se claves que tornam desnecessário o uso frequente de linhas suplementares à que o emprego

da clave de  ou  obrigaria

Uma delas é a **Clave de Contralto** (Dó na terceira linha), usada para as regiões grave e média da viola. Concebida, originariamente, para a voz de contralto (como usada na escrita coral, sua extensão aproximada quase não necessita de linhas suplementares), serve também para a notação do trombone e para a Viola de Gamba aguda.

É a clave de dó que indica a posição do dó escrito na linha central da pauta:



Com a Clave de Contralto não são usadas, em geral, mais de duas ou três linhas suplementares superiores (para notas mais agudas,

usa-se a clave de ) e, praticamente, nunca são usadas para notas

mais graves que o dó-2: 

— EXERCÍCIO 47 —

1. Diga os nomes das seguintes notas. Lembre-se da advertência da pág. 83, com relação à leitura das claves!



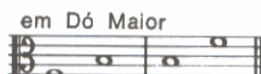
2. Toque ao piano:





— DITADO 38

A escala maior contém mais dois intervallos que, como construção e caráter são bem diferentes de todos os outros. Um, é a relação entre a subdominante e a sensível; o outro, sua inversão. O primeiro chama-se **Quarta aumentada** e, o segundo, **Quinta Diminuída**.

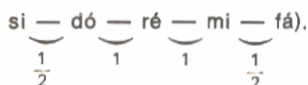


Ao contrário de outros intervallos, a forma original e sua inversão são quase iguais: ambas se constituem de seis intervallos de semitono, se bem que a quarta aumentada contenha três tons inteiros que se sucedem na escala (1+1+1, como em Dó Maior:

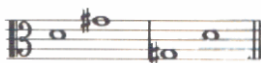


— daí seu nome: **Tritono** ("três tons") — enquanto que a quinta diminuída está construída com os intervallos de um semitono, dois tons, um semitono:

(em Dó Maior:



NOTA: Estes intervallos são aumentados ou diminuídos, com relação ao intervalo perfeito do qual derivam. Isto pode ser compreendido mais facilmente ao observarmos a subdominante e a sensível de outras escalas que não a de Dó Maior, como, por exemplo, Lá Maior:



Aqui, vemos, com clareza, que o trítono ré³ — sol³ # é uma forma aumentada da quarta justa ré — sol, enquanto que a quinta diminuída sol² # — ré² é o resultado da diminuição da quinta justa sol — ré.

Isto ocorre, apenas, pela imperfeição de nossa notação, que tem mais de um símbolo para cada nota (mi # = fá, fá # = sol b). Se a notação fosse construída da mesma maneira que o teclado — por exemplo: com um só símbolo, ou tecla, para cada nota — não haveria aumentos ou diminuições.

No piano, o trítono e a quinta diminuída são iguais (dó — sol # = dó — fá b). Mas, numa afinação baseada na extensão natural dos intervallos (os intervallos “temperados” do piano, exceto a oitava, estão ligeiramente falseados; ver a nota ao pé da pág. 52) há uma diferença. Esta pode ser percebida ao se cantar música coral, ou tocar música de conjunto, sem instrumentos de teclado: aqui acontece, com frequência, que, com a finalidade de produzir sons harmônicos mais satisfatórios, a função da sensível (seu impulso para a tônica) deve ser acentuada. Isto significa que este som deve ser tocado ligeiramente mais agudo. Desse modo, o trítono, do qual ele é uma parte, será aumentado com a mesma relação de altura (chamada Coma) com que a quinta diminuída será reduzida.

Se bem que, nos outros intervallos, possam aparecer ligeiras variações de altura, tais variações serão sempre interpretadas como desvios de uma extensão natural, normal para cada intervalo estabelecido na lei física dos harmônicos*. O trítono e a quinta diminuída não são um modelo tão simples, normal e natural. Teoricamente, podemos construir, sobre um único som, um número infinito de trítonos e quintas diminuídas, mesmo que, entre uma quinta diminuída muito pequena e um trítono extremamente grande, não se possa exceder a margem de 1/4 de tono.

Devido à esta vagueza, é difícil cantar um trítono ou uma quinta diminuída, a partir de um som dado, a menos que sons adicionais esclareçam seu sentido melódico ou harmônico.

Ambos os intervallos são instáveis e dependem dos intervallos perfeitos, maiores e menores. Inclina-se para seus vizinhos mais estáveis e tendem a se “resolver” em um deles, seja melódica ou harmonicamente.

* Neste livro de ensino de técnica elementar, não podemos nos ocupar das complicações do número de vibrações dos sons e divagações sobre acústica. Veja a literatura especializada sobre o assunto.

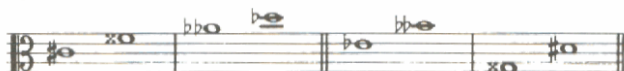
Portanto, as resoluções preferíveis para um trítono ou uma quinta diminuída são:



NOTA: (1) — Para construirmos esses intervalos em cada um dos sons básicos e seus derivados alterados por sustenidos e bemóis, temos de recorrer a outros dois acidentes:

* (duplo sustenido) e bb (duplo bemol), que somam um outro semitono cromático ao som básico já alterado.

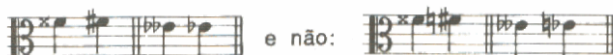
Conseguimos assim, os seguintes trítonos e quintas diminuídas:



(2) — A restauração de um som básico depois de sua dupla alteração, ascendente ou descendente, efetua-se por meio de um **único** bequadro:



A alteração cromática simples de um som, depois de um $\times$ ou $\flat\flat$, deve ser indicada por meio de um único $\sharp$ ou $\flat$:



— EXERCÍCIO 48 —

1. Toque as seguintes notas; cante os sons um trítono (ou uma quinta diminuída) acima das superiores:



2. Invente exemplos semelhantes.
3. Toque; cante os sons um tritono ou uma quinta diminuída abaixo das notas inferiores.



4. Invente exemplos semelhantes.

NOTA: O uso do $\times$ ou $\flat\flat$ permite a construção de algumas escalas maiores adicionais, tais como Sol $\sharp$, Ré $\sharp$, Fá $\flat$

— EXERCÍCIO 49 —

Escreva essas três escalas maiores, na Clave de Dó na 3.^a linha, numa extensão de duas oitavas.

NOTA: (1) — Estas escalas são apenas outras formas (**transcrições enarmônicas**) de escalas mais simples, já conhecidas, especialmente as de Lá $\flat$, Mi $\flat$ e Mi. Sem motivo especial, ninguém pensaria em escrever uma escala com seis sustenidos e um duplo sustenido, podendo-se chegar ao mesmo resultado com apenas quatro bemóis. Às vezes, entretanto, a contextura harmônica de uma obra nos obriga a usar uma notação mais complicada. Assim, uma modulação da tonalidade de Mi Maior para a tonalidade maior do seu terceiro grau deve ser escrita em Sol $\sharp$ Maior e não em Lá $\flat$ Maior, pois a mistura de muitos sustenidos e bemóis, e mesmo a mudança brusca de um grupo de acidentes para outro, deve ser evitada, na medida do possível.

(2) — Nas escalas maiores, construídas originariamente (6 com sustenidos, 6 com bemóis, 1 sem alterações — ver Capítulos V e VI), já contamos com uma transcrição enarmônica: as escalas de Fá $\sharp$ e Sol $\flat$ são idênticas quanto ao som, mas diferentes quanto à notação. Uma possui armadura de clave com 6 sustenidos e, a outra, com seis bemóis.

Isto nos leva a uma regra:

Os sustenidos e bemóis das armaduras de clave de escalas enarmonicamente equivalentes somam sempre um total de 12 acidentes.

Assim, a armadura de clave de Lá $\flat$ Maior contém 4 bemóis e a de sua equivalente enarmônica, Sol $\sharp$ Maior, vai conter 8 sustenidos — seis sustenidos simples e um duplo. Mas, na prática, embora escalas contendo mais de 7 acidentes sejam usadas raramente (como resultado de modulações durante o desenrolar de obras escritas em tonalidades mais simples), esses acidentes nunca são escritos na armadura de clave.

— EXERCÍCIO 50 —

Escreva as escalas maiores de Dó $\flat$ e Dó $\sharp$, na clave de Dó na terceira linha.

Pergunta: Quais são as armaduras de clave destas escalas?

Se colocarmos todas as escalas maiores, começando com a de Dó, progredindo em uma direção, de acordo com o número de seus sustenidos, e, em outra, de acordo com o número de seus bemóis, observamos que se sucedem, respectivamente, em intervalos de uma quinta e uma quarta.

A primeira dessas séries denomina-se "**círculo de quintas**", a outra, "**círculo de quartas**". Em ambas, há uma região em que a transcrição enarmônica produz duas formas de diversas escalas:

dim.	* aum.	* dim.	aum.
Segunda		Terça	
dim.	* aum. (trítono)	* dim.	* aum.
Quarta		Quinta	
dim.	* aum.	* dim.	aum.
Sexta		Sétima	

Os intervalos marcados com um * ocorrem com certa frequência em determinadas construções harmônicas. Os outros são usados raramente.

A inversão de um intervalo aumentado é sempre outro, diminuído, e vice-versa.

2.^a aum. 3.^a dim.

7.^a dim. 6.^a aum.

Até mesmo a oitava pode aparecer na forma diminuída ou aumentada,

diminuta

aumentada

e, por analogia com outros intervallos, a mesma regra é válida para a sua inversão: a Primeira (**Uníssono**). Aqui, entretanto, encontramos inúmeros obstáculos. Primeiro, nossa sensibilidade musical encontra dificuldade em aceitar diferentes formas de algo que, de acordo com a definição (**uníssono**), poderia ter apenas uma. Além disso, a inversão de uma oitava diminuída é uma primeira aumentada, como a inversão de uma oitava aumentada seria uma primeira diminuída:

8 dim. 8 aum.

Aqui, novamente, é pouco convincente definir (em contradição com a definição dos outros intervallos) a forma da primeira com bemóis como aumentada e a primeira com sustenidos, como diminuída. A correção mais prática de tal extravagância é a designação do semitono cromático formado por um som e sua alteração cromática, como uma **primeira aumentada** (do — do #, do — do b, do b — b, do # — do b).

Assim como o tritono e a quinta diminuída, todos os demais intervallos aumentados e diminuídos têm a tendência de se inclinarem para outros

mais fortes. Num texto desprovido de alterações ou em que prevaleça a presença de sustenidos, os bemóis (ou $\flat$) indicam, geralmente, uma tendência melódica descendente, e vice-versa.

NOTA: Todos estes intervalos são, no que se refere ao som, apenas variantes escritas dos intervalos básicos mais simples (justos, maiores e menores), pelo menos no piano: o teclado não faz diferença entre uma segunda aumentada e uma terça menor. Se, apesar deste fato, tão simples, usamos as formas mais complicadas da "ortografia", em lugar de suas equivalentes básicas, é porque nossa notação possui, repetimos, caráter ambíguo. Com a notação musical, procuramos expressar, na medida do possível, as funções melódicas e harmônicas dos sons e intervalos.

Por exemplo, a relação tônica-dominante é escrita, sem exceção, como uma quinta justa, e nunca uma sexta diminuída; e o intervalo entre a sensível e a tônica será sempre uma segunda menor e não uma primeira aumentada. Os semitonos que levem a notas funcionalmente importantes (tônica, dominante, subdominante, sensível) devem ser escritos, em geral, como semitonos diatônicos (sempre que a textura harmônica não exija outra ortografia). É óbvio que, com estas e outras regras e restrições semelhantes, a notação de intervalos aumentados e diminuídos é inevitável.

— EXERCÍCIO 51 —

1. Diga os nomes dos seguintes intervalos:

mi $\flat$ — fá $\sharp$, ré — si $\sharp$, si — lá $\flat$, sol $\flat$ — si $\flat$, dó $\sharp$ — dó $\flat$, dó $\sharp$ — ré $\flat$,
do $\sharp$ — do $\times$, lá — dó $\flat$, si $\sharp$ — sol, lá $\sharp$ — lá, ré $\sharp$ — sol, mi $\sharp$ — mi $\times$,
lá — dó $\flat$, fá $\sharp$ — mi, sol $\sharp$ — ré $\sharp$, mi $\flat$ — si, lá $\flat$ — ré $\flat$.

2. Diga os nomes das seguintes notas:

- (a) Primeira aumentada de fá, si $\sharp$, lá $\flat$, mi $\times$, sol $\flat$;
- (b) segunda diminuída de si, ré, sol $\sharp$, lá $\times$;
- (c) segunda aumentada de fá $\sharp$, dó $\flat$, ré $\flat$, si;
- (d) terça diminuída de ré $\sharp$, lá $\times$, ré, sol;
- (e) terça aumentada de si, fá $\flat$, dó $\sharp$, lá $\flat$;
- (f) quarta diminuída de lá, ré $\times$, si $\sharp$, dó $\flat$;
- (g) quarta aumentada de mi $\flat$, si $\sharp$, fá $\flat$, dó $\flat$;
- (h) quinta diminuída de sol $\flat$, mi $\sharp$, ré $\times$, fá $\flat$;
- (i) quinta aumentada de mi, lá $\flat$, si, dó $\flat$;
- (j) sexta diminuída de fá $\sharp$, mi $\times$, sol, si $\flat$;
- (l) sexta aumentada de mi, dó $\flat$, sol $\flat$, lá;
- (m) sétima diminuída de ré, lá $\flat$, mi $\sharp$, fá $\times$;
- (n) sétima aumentada de fá $\flat$, sol, si $\flat$, mi;
- (o) oitava diminuída de dó $\times$, si $\flat$, mi $\sharp$, lá;
- (p) oitava aumentada de fá $\flat$, ré $\sharp$, sol $\flat$, si.

3. Que intervallos são estes?

The image shows five staves of musical notation, each containing several measures of music. The notes are placed on different lines and spaces of the staves, illustrating various intervals. Some notes are marked with accidentals (sharps, flats, and double flats) to indicate specific pitches. The intervals shown include major, minor, augmented, and diminished intervals across different octaves.

4. Toque ao piano as notas ou acordes dados, e cante progressões que contemham intervallos diminuídos e aumentados (uma oitava abaixo, para as vozes masculinas).

- (a) Cante a progressão: 2.^a aumentada — 3.^a maior, acima da nota mais aguda:

Modelo:

The model for exercise 4a shows a musical staff with a treble clef. It contains a sequence of notes and chords: a single note, followed by a pair of notes (an augmented second), and then a pair of notes (a major third). The notes are marked with accidentals to show the specific intervals.

- (b) Cante: 5.^a aumentada — 6.^a maior, acima da nota mais aguda:

Modelo:

The model for exercise 4b shows a musical staff with a treble clef. It contains a sequence of notes and chords: a single note, followed by a pair of notes (an augmented fifth), and then a pair of notes (a major sixth). The notes are marked with accidentals to show the specific intervals.

- (c) Cante: 7.^a diminuída — 6.^a menor, acima da nota mais aguda:

Modelo:

The model for exercise 4c shows a musical staff with a treble clef. It contains a sequence of notes and chords: a single note, followed by a pair of notes (a diminished seventh), and then a pair of notes (a minor sixth). The notes are marked with accidentals to show the specific intervals.

- (d) Cante as seguintes progressões, acima da nota superior: 5.^a diminuída, 4.^a diminuída — 3.^a diminuída, e termine em uníssono com a nota superior do segundo acorde:

Modelo:



- (e) Cante da mesma maneira: 5.^a aumentada — 6.^a maior — 6.^a aumentada, terminando com a oitava superior à nota mais aguda do segundo acorde:

Modelo:



— DITADO 39 —

C. Ação Combinada

— EXERCÍCIO 52 —

1. Toque ao piano, colocando as alterações correspondente às armaduras de clave indicadas no início de cada trecho. Se desejar, acrescente outras dificuldades, como já foi explicado no Exercício 44, parágrafo 1.

Allegro em Fá $\flat$ maior

(a)



Andantino em Dó # maior



Allegretto em Ré # maior



Presto em Dó b maior



Moderato em Sol $\sharp$ maior



2. Cante, marcando o tempo:

Allegro



Moderato



Allegro

(c)



Allegro Moderato

(d)



Moderato

(e)



Fine

D. C. al Fine

NOTA: (1) — O grau de intensidade do som é indicado por meio de:

f = forte
p = piano

e suas formas intensificadas ou abrandadas:

ff (fortíssimo), **fff**
pp (pianíssimo), **ppp**
mf (mezzo forte) = meio forte, não muito forte
mp (mezzo piano) — meio piano, mais forte que piano
"più" e "mezzo" são usados também combinados com **f** e **p**.

O sinal **fp** representa uma espécie de acento dinâmico (**forte** e, imediatamente, **piano**); efeitos semelhantes são indicados por meio de:

sf, **sfz** (**sforzato** ou **sforzando**) = subitamente forte.

(2) — A mudança gradual de uma intensidade sonora para outra é indicada da seguinte maneira:

cresc. (**crescendo**) ou 
dim. (**diminuendo**), ou decrescendo, ou 

a gradação é enfatizada ao se colocar, às vezes, "**poco a poco**".

Os símbolos de dinâmica são os mesmos, em todos os idiomas.

(3) — Além dos termos indicativos do andamento e da gradação sonora, os compositores usam uma grande quantidade de termos explicativos, com a finalidade de dar, tanto quanto possível, uma descrição mais minuciosa do estado de ânimo e caráter que devem ser expressados ao ser executada sua música. De fato, pode-se usar um verdadeiro arsenal de adjetivos e participios relativos a andamento, caráter e dinâmica. Portanto, seria empresa vã, a pretensão de dar, no decorrer deste livro, um panorama, ainda que superficial, de suas possibilidades. O leitor deverá recorrer a um dicionário especial de termos musicais.

Há, entretanto, certos termos comuns, largamente usados, alguns dos quais são os seguintes:

affettuoso — **innig** — **affectueux** = afetuoso, terno, expressivo
agitato — **lebhaft bewegt** — **agité** = agitado
amabile — **lieblich** — **aimable** = amável
con anima — **munter** — **avec verve** = com alma
animato — **belebt** — **animé** = animado
appassionato — **leidenschaftlich** — **passioné** = apaixonado
arioso = cantado
con brio — **schwungvoll** — **avec verve** = com entusiasmo
cantabile — **gesangvoll** — **cantant** = cantante, melodioso
dolce — **zart** — **doucement**, **doux** = doce
dolente — **klagend** — **triste** = triste
con dolore — **schmerzlich**, **kummervoll** — **douloureux** = dolorido
con fuoco — **feurig** — **ardent** = feroso
giocoso — **scherzhaft** — **en badinant** = jocoso
grazioso — **zierlich** — **gracieux** = gracioso
leggero — **leicht** — **léger** = leve
lusingando — **schmeichelnd** — **caressant** = acariciante
maestoso — **feierlich**, **würdig** — **magestueux** = magestoso

marziale — kriegerisch = marcial
misterioso — geheimnisvoll — misterieux = misterioso
con moto — bewegt — mouvementé = movimentado
perdendosi — verloschend — en s'effaçant = apagando-se
piacevole — gefällig — plaisant = agradável
risoluto — entschlossen — résolu = decidido
scherzando — schersend = brincando
sostenuto — getragen — soutenu = sustentado
teneramente — zärtlich — tendre = com ternura
tenute — gehalten — tenu = contido

Junto a esses termos, há centenas de outros com a finalidade de designar formas e hábitos musicais; outros, referentes a desenvolvimentos históricos e, ainda, outros que dão indicações instrumentais, vocais, orquestrais, corais, e assim por diante. Na presente obra, é suficiente a menção desse fato. Novamente, recomenda-se um bom dicionário àqueles que desejam ser considerados músicos realmente cultos.

CAPÍTULO XI

A. Aspecto Rítmico

Embora a teoria musical tenha revelado os princípios básicos da melodia e da harmonia, ainda não foi capaz de encontrar explicação satisfatória para as funções mais profundas da construção do compasso e do ritmo, que compõem o que conhecemos, geralmente, por **"Forma Musical"**. Sabemos, empiricamente, como construir essas formas e, pela análise de composições já existentes, podemos chegar a certas regras gerais para construí-las. Mas, as leis fundamentais nas quais se baseia tal construção são, ainda, um segredo para os músicos, pelo menos, no que se refere à sua exposição formal e compreensão consciente. O que é ensinado, habitualmente, nas escolas de música, como "forma" é, apenas, o processo analítico de separar elementos de formas pré-construídas e não tem nada a ver com o processo criador de construí-las — uma síntese baseada em leis muito mais profundas do que a mera utilização de regras derivadas da experiência prática, ou da cópia de obras mais antigas.

Assim, não é possível incluir, neste livro, exercícios que permitam ao aluno, reproduzir e estudar esquemas formais, como reproduziu e estudou exemplos de ritmo (compasso), harmonia e melodia. Mas, para dar, ao menos, alguma informação sobre Forma Musical, ainda que rudimentar e como estímulo à reflexão do estudante que não se contenta em aceitar explicações pré-fabricadas, faremos, a seguir, um breve apanhado de alguns tópicos que poderiam servir para a elaboração de uma possível Teoria da Forma.

A forma musical é uma entidade temporal, cujo efeito estético completo, como em qualquer outra entidade temporal ligada a atividades artísticas (poesia, teatro, oratória, cinema, etc.), não pode ser compreendido enquanto não chegar à sua conclusão, num som ou acorde final. Por isso, o julgamento de um efeito estético ou o aspecto técnico de uma forma temporal é, necessariamente, retrospectivo. Nada pode ser acrescentado ou suprimido, no curso de seu desenvolvimento (nem mesmo sons isolados), sem destruir essa forma e substituí-la por outra, inteiramente nova.

Em última análise, a entidade pode ser, supostamente, reduzida às suas mais ínfimas partículas: podemos descobrir as funções formais até das menores unidades métricas, de grupos de dois ou três tempos (ver Cap. VIII) e da combinação rítmica básica de um "motivo" (termo para o qual

não existe definição exata aceita pelos teóricos). Mas, cada seção rítmica ou métrica maior que estas unidades, produz em nós uma sensação completamente diferente do que aconteceria com um mero acúmulo de efeitos constituídos de partes menores. Ainda que a posição e a função de cada uma das partes que formam um "motivo" estejam determinadas pelas exigências superiores da obra completa, e, embora essa obra não possa existir sem os efeitos acumulados de seus componentes, cria, não obstante ser uma forma temporal completa, efeitos de ordem estética superior e independente.

Aqui vemos que a relação casual de uma obra de arte e seu efeito estético não se relacionam com leis, simplesmente aritméticas. As menores unidades métricas e rítmicas, mencionadas anteriormente, são, portanto, apenas subdivisões e ramificações finais de intensas pulsações métricas e rítmicas que ordenam o panorama completo da forma musical e o dividem em movimentos e seções, altos e baixos de intensidade e, assim por diante, até às mais ínfimas unidades subordinadas.

Este poder superior "métrico-rítmico" (formal) influe sobre os outros elementos construtivos (melodia e harmonia) e é, por sua vez, influenciado por eles. Elementos secundários, tais como dinâmica, timbre, fraseado, etc., também podem influenciar na impressão auditiva de uma forma musical, mas não podem modificar sua construção pois sua faculdade é apenas decorativa (e não construtiva).

Os efeitos de uma construção formal, personificada pelo ritmo, melodia e harmonia, são compostos, sendo conseguidos através de diversos fatores:

- (a) **Duração**, que pode ser medida por um relógio.
- (b) **Andamento** (uniforme ou variado), que pode ser medida por um metrônomo.
- (c) **Velocidade** relativa do desenvolvimento (relações mútuas proporcionais das partes que constituem a forma), que não sabemos como medir.
- (d) **Densidade** (grau de complexidade) do conteúdo, que também é impossível medir.

Os princípios pelos quais se conseguem os efeitos compostos, quando o material sonoro está vazado em moldes de construção temporal, são três:

- (a) **Repetição** (uso repetido de parte constituinte de uma entidade formal, na mesma altura ou transposta).
- (b) **Variação** (alguns elementos são modificados, enquanto outros permanecem invariáveis. Por exemplo: a linha melódica pode ser conservada, recebendo tratamento harmônico e rítmico diferente; ou o esquema rítmico de um motivo — ou melodia, etc. — pode ser conservado, com perfil melódico diferente e novas harmonias).

Entre a repetição literal de um material dado a sua total transformação em outro completamente novo há infinitas gradações, cuja complexidade

é ampliada pela inclusão dos elementos secundários decorativos, antes mencionados. Na aplicação dos princípios da variação é onde se manifestam, mais claramente, o poder e a inteligência do compositor para a construção formal.

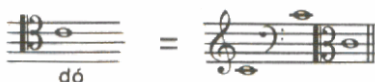
- (c) **Mudança** (uma parte constituinte dá lugar a outra completamente diferente).

Ao se construir uma forma musical — seja em bases estritamente teóricas — a ênfase pode recair, a qualquer momento, sobre quaisquer fatores antes mencionados, ou em mais de um deles. Não só as diferentes formas musicais diferem amplamente no tratamento desses fatores, mas também, em uma mesma categoria formal, os meios de expressão variam com relação a diferentes épocas, individualidades, condições técnicas e sociológicas de execução, etc.. O mesmo compositor, em duas peças que pertençam à mesma forma, jamais usará os fatores construtivos do mesmo modo. Há um número infinito de possibilidades de dimensão, permutas e combinações dos elementos construtivos. Como compositor, é guiado pela assimilação da experiência de seus predecessores e, por qualidades geralmente encobertas sob termos tão vagos quanto talento, inspiração, intenção, gosto, etc.. Mas é evidente que até o talento mais impregnado de originalidade e inspiração, sem considerar gostos nem efeitos, deverá seguir, para construir suas formas musicais, um caminho cujas pegadas foram, inapelavelmente, impressas pela natureza.

A razão de ser uma futura Teoria Musical constituirá em descobrir e formular leis para a Forma, introduzindo, nos domínios das funções superiores do compasso e do ritmo, a mesma ordem e organização que já gozamos no campo da construção harmônica e melódica.

B. Aspecto Melódico

NOTA: (1) — Além da clave de Dó na terceira linha, usamos outra clave de Dó para a região média do nosso sistema tonal: a Clave de Tenor (Dó na quarta linha).



Embora usada, antigamente, em obras compostas para voz masculina aguda e suas equivalências instrumentais, é empregada, hoje, apenas para as regiões mais agudas do violoncelo, fagote, trombone (algumas vezes, até mesmo, para contrabaixo). As linhas suplementares, raramente são usadas acima de



(2) — Na grafia da música vocal nota-se, hoje em dia, uma tendência para o uso de claves híbridas, usadas para a tessitura do tenor.

São as seguintes:



Além dessas, formas semelhantes transportam a Clave de Sol uma oitava abaixo. Pode-se admitir como desculpa para a introdução, um tanto amadorística, desses inventos modernos, a negligência no aperfeiçoamento da transposição e leitura das claves, na qual os cantores superam, geralmente, outras categorias de músicos. Para um musicista de certa cultura, é sempre indesculpável recorrer a semelhante recurso, não porque seja louvável vencer dificuldades quando há um meio mais fácil para se atingir uma meta, ou por preconceitos tradicionais, mas porque é um absurdo provincianismo musical a não compreensão total dos sons musicais como um todo (do qual podemos separar qualquer seção e colocá-la num pentagrama, de qualquer maneira imaginada), servindo-se, por falta de técnica e experiência, de outras claves, que não as estandardizadas, para ler ou escrever quaisquer notas.

(3) — As claves, já antiquadas, de **Dó** na primeira e na segunda linhas (claves de soprano e meio-soprano, respectivamente) têm, para os alunos adiantados, a mesma importância que as de contralto e tenor, pois são encontradas, com frequência, na maior parte da música pré-clássica. É fundamental perfeita habilidade para lê-las com fluência (isoladas ou combinadas). O mesmo é válido (embora em menor grau) para as outras claves de **Fá** e **Sol**, tais como:



— EXERCÍCIO 53 —

1. Diga os nomes das seguintes notas:

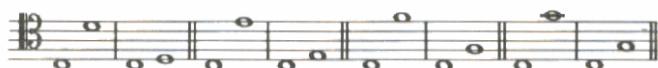


2. Toque no piano:





Intervalos maiores que uma oitava usam os nomes dos ordinais: nona, décima, etc., ainda que sejam, na verdade, repetições dos mesmos intervalos contidos em uma oitava. Assim: nona = segunda; décima = terça; décima-primeira = quarta; décima-segunda = quinta.



A intervalos ainda maiores, damos o nome da combinação da oitava com o intervalo que a excede, tais como oitava e sexta, oitava e sétima, até dupla-oitava e outros.

Em certas progressões harmônicas muito complexas, podem aparecer, de vez em quando, intervalos duplamente diminutos ou duplamente aumentados. É desnecessário provar, novamente, que eles são apenas o resultado da ambiguidade da notação e que, como resultado sonoro, são idênticos, ou diferem muito ligeiramente de intervalos mais simples (ver pág. 146).

— EXERCÍCIO 54 —

1. Identifique os seguintes intervalos:





2. Escreva alguns intervallos subdiminutos e supraumentados, tomando por base notas diferentes.

— DITADO 42

A facilidade no manejo dos intervallos, conseguida nos últimos capítulos, nos permite, agora, construir a escala menor que é, em teoria musical, a segunda forma de disposição do material diatônico usado em composição, desde mais ou menos 1600.

A escala menor tem alguns pontos em comum com a escala maior; em outros, é completamente diferente.

Ambas têm em comum: a tônica, o segundo grau (chamado algumas vezes Supertônica), a subdominante e a dominante.

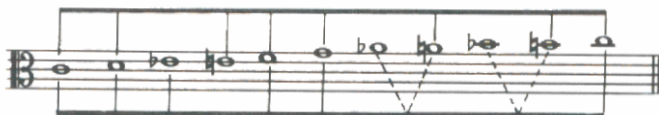
O terceiro grau é completamente diferente. Na escala menor, ele é a terça menor da tônica, um semitono acima do segundo grau (mi bemol, em dó menor).

NOTA: Em teoria, todos os nomes das escalas menores devem ser escritos com letra minúscula, ao contrário das escalas maiores, que usam letras maiúsculas para designá-las (ver pág. 54).

O sexto e o sétimo graus são variáveis: às vezes, correspondem aos da escala maior (sexta e sétima maiores), em outros casos, usa-se a sexta menor e a sétima menor, ou, ainda, a sexta menor e a sétima maior.

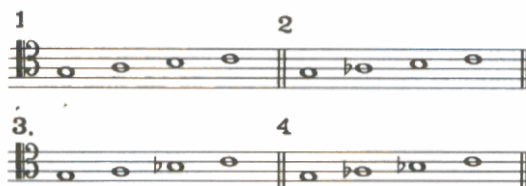
A série total dos sons contidos na escala maior e nas diversas formas da escala menor de dó é, portanto, a seguinte:

Maior:

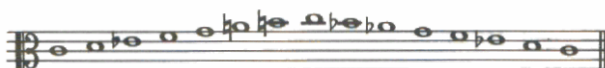


Menor:

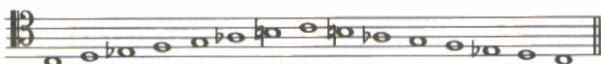
A variabilidade do sexto e sétimo graus permite as seguintes combinações, com relação à parte superior da escala menor:



A de n.º 1 é usada na escala melódica menor ascendente. Descendo, a de n.º 4 a substitue. Portanto:



A de número 2, ascendente e descendente, é a escala menor harmônica. Observe o intervalo característico desta escala: a segunda aumentada entre o sexto e o sétimo graus.



A de número 3 é uma forma obsoleta, idêntica ao Modo Eclesiástico: Dórico. *

A de número 4 é denominada "escala menor "natural".

As de números 3 e 4 são consideradas como menos importantes, porque não possuem um dos principais sons (a sensível), que aparece na forma harmônica, nas duas direções, e na forma melódica ascendente.

* Os modos eclesiásticos são escalas, originariamente baseadas em valores melódicos; precederam e, em sua maior parte, foram substituídos por nossas escalas maiores e menores, que melhor se adaptam aos propósitos harmônicos. Há uma forma mais antiga, que representa todo o material da música cerimonial, para vozes sem acompanhamento, da Igreja Católica Romana (Canto Gregoriano), em uso desde os primeiros tempos da era cristã, até nossos dias.

Consiste em sete sons que correspondem, geralmente, aos sete sons da nossa escala (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si) e que podem, sem dúvida, ser colocados em qualquer altura, dentro da extensão da voz humana. Qualquer som poderia ser o dó, desde que os outros sons estivessem dispostos, no que diz respeito à posição do semitono, de acordo com o modelo original (um transporte inconsciente, poderíamos dizer). Seus nomes eram as seis sílabas Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, usadas sozinhas ou combinadas (dó 3 = fa ut, lá = la mi re, dó 4 = sol fa ut); mais tarde, no Século XVI, foi acrescentada uma sétima sílaba: si.

Estes sons são o material de construção de oito escalas de sete notas (modos), que foram agrupadas em pares possuindo final comum (sons finais = tônicas). Então, os modos I e II foram construídos sobre o que nós, por anacronismo intencional, chamamos "ré" (solre, re),

III e IV em "mi"
V e VI em "fá"
VII e VIII em "sol".

A de número 4, entretanto, determina a armadura de clave da tonalidade menor, que é a mesma da escala maior situada uma terça acima, e denominada relativa maior. Isto significa que a sensível levantada da escala menor não aparece nunca na armadura de clave, mas precisa ser assinalada cada vez que aparece na pauta. O mesmo é válido para o sexto grau levantado (como aparece na escala n.º 1). Assim, fá# menor tem a mesma armadura de clave da escala de Lá, mas seu mi # (e ré #) não estão indicados no início do pentagrama.

— EXERCÍCIO 55 —

Diga os nomes das escalas relativas menores ou maiores de:

Lá, Ré ♭, sol, Mi, si, Si, Lá ♭, Dó #, dó #, Sol ♭, ré #, Si ♭, lá, Ré ré, Fá, fá #, dó, Mi ♭, mi ♭, Fá # sol #, si ♭, mi, sol, Dó fá.

Quantos sustenidos e bemóis têm em suas armaduras de clave?

A relação, anteriormente mencionada, entre uma escala menor e uma maior com o mesmo número de alterações, serve de guia para a construção do círculo de quintas e quartas para escalas menores.

— EXERCÍCIO 56 —

Diga:

- (a) O círculo de quintas que começa com lá menor, indo até sete sustenidos.
- (b) O círculo de quartas que começa com lá menor, chegando a oito bemóis.

O “**ambitus**” (extensão aproximada) das duas escalas que possuem os mesmos sustenidos era, no entanto, diferente:

- I (ou Dórica) começa no ré
- II (ou Hipodórica) começa no lá
- III (ou Frígia) começa no mi
- IV (ou Hipofrígia) começa no si
- V (ou Lídia) começa no fá
- VI (ou Hipolídia) começa no dó
- VII (ou Mixolídia) começa no sol
- VIII (ou Hipomixolídia) começa no ré, novamente.

As melodias destes modos, embora possam exceder, de muito, uma oitava, movem-se, principalmente, entre a tônica e a “repercussa” (tenor, dominante).

C. Ação Combinada

— EXERCÍCIO 57 —

1. Cante, como foi explicado no exercício 20, as formas melódicas, harmônica e natural (Eólia), das escalas menores.

(a) em dó, sol, si $\flat$, fá:

melódica

harmônica

dória

fine

A repetição começa com a escala natural.

(b) em mi, fá $\sharp$, ré, lá:

melódica

harmônica

dória

fine

natural

A tentativa de acomodar os modos eclesiásticos às exigências da escrita harmônica conduziu à revisão de um sistema predecessor de nossas escalas maiores e menores. Esse sistema ainda é usado nos antigos tratados de contraponto escolar e difere do sistema original pelas dominantes fixas em seus modos (intervalo de quinta, tomando-se por base a fundamental). Além disso, tríades (maiores e menores) podiam ser construídas sobre cada tônica, quarto e quinto graus. Os nomes das escalas desse sistema são: Dória (em ré), Frígia (em mi), Lídia (em fá), Mixolídia (em sol), Eólia (em lá) e Jônica (em dó). A Eólia corresponde à nossa escala menor número 4 (ver pág. 163); a Jônica, à escala maior; a Dória e a Frígia aproximam-se muito da escala menor, enquanto que a Lídia e a Mixolídia aproximam-se da escala maior.

(c) em $\text{mi } \flat$, $\text{dó } \sharp$, $\text{sol } \sharp$, $\text{ré } \flat$:

melódica harmônica

dória

natural

(d) em $\text{ré } \sharp$, $\text{lá } \flat$, si , $\text{lá } \sharp$:

melódica harmônica

dória

natural

maior!

2. Toque um acorde ao piano. Cante a escala de **dó** menor ascendente, em suas formas melódica e harmônica. Use as explicações do Exercício 38, parágrafo 3. Para vozes masculinas, toque uma oitava acima e cante uma oitava abaixo.

Tocar os acordes:

3. Toque ao piano. Enquanto toca, acrescente os acidentes da tonalidade indicada no início de cada peça. As alterações do sexto e sétimo graus já estão escritas.

Allegro assai em mi b menor

(a)

Allegro em dó # menor

(b)

Allegretto scherzando em mi menor

(c)

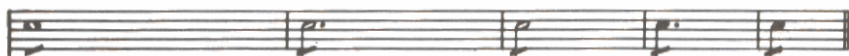


— DITADO 43

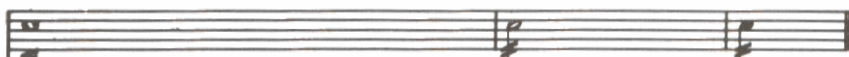
NOTA: Ainda que não estejam sendo usadas nos exercícios elementares deste livro, mencionaremos certas particularidades de notação.

- (a) **Abreviações.** Para a repetição de notas, figuras e compassos, usamos, às vezes, símbolos que, com o conhecimento já adquirido, serão facilmente compreendidos.

Forma escrita:

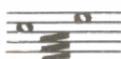


Deve ser tocada:





Forma escrita:



Adagio



Deve ser tocada:

Repetição da mesma nota, o mais rápido possível, sem ritmo definido (**trêmulo**).

Trêmulo ligado. Repetição rápida de duas notas alternadas, com o intervalo de, no mínimo, uma terça menor.

Em andamento lento, três ou quatro linhas colocadas entre duas notas podem significar uma ondulação rítmica de fusas ou semifusas. Para assegurar um trêmulo real, sem alteração regular perceptível das duas notas, é indispensável colocar a sílaba **trem**.

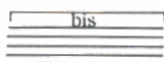
Escrevendo-se um **trêmulo ligado**, dá-se às duas notas juntas, o valor métrico total do grupo. Em grupos formados por semínimas e figuras menores, os traços que as unem não deverão tocar as hastes. Com relação às mínimas, são permitidas as duas formas de notação. Portanto



Notas alternadas, unidas apenas por um ou dois traços de trêmulo podem ser consideradas, sempre, como figurações formadas por colcheias ou semicolcheias:



Esta última espécie de notação também é usada para a execução "**non legato**" (sem ligar).

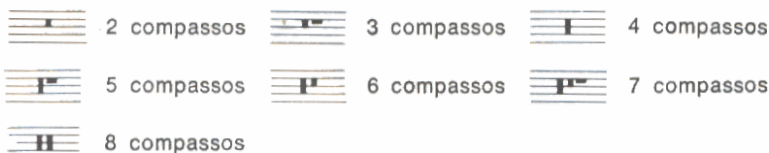
Forma escrita:**Deverá ser tocada:**

Repita o último grupo de semínimas, colcheias e semicolcheias, respectivamente.

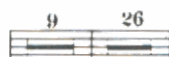
Repita o compasso precedente.

Repita tudo o que estiver escrito dentro do colchete.

- (b) Pausas que tiverem o **valor de mais de um compasso** deverão ser escritas da seguinte maneira:



As pausas que ultrapassarem o valor de 8 compassos deverão ser escritas do seguinte modo:



- (c) **Ornamentos.** Da enorme variação de abreviação para as figuras de ornamentos que já foram usadas (especialmente no Século XVIII)*, poucas ainda subsistem. Hoje em dia, a tendência é escrever por extenso cada ornamento e, assim, evitar confusão.

É hábito considerar as **apoggiaturas** como fração da nota principal, à qual estão unidas por uma ligadura. Portanto, as seguintes apoggiaturas



deverão ser tocadas da seguinte maneira:



e não:



O **trinado** é um trêmulo ligado que usa uma nota e sua vizinha superior.



Numa figuração muito rápida, pode aparecer apenas uma vez a nota superior de um trinado. Um trinado também pode ser iniciado pela nota superior. Esta última forma é usada com maior frequência.

* Ver as explicações especiais nas edições do Século XVIII.

O hábito de acabar um trinado com uma ou duas **apoggiaturas**



é tão arraigado, que estas terminações não necessitam ser escritas. Ao contrário, é necessária uma indicação especial para um trinado sem **apoggiatura** terminal, exceto no caso de ter sua nota principal ligada à primeira do grupo seguinte:



Nos raros casos em que um trinado utiliza a nota vizinha inferior, deverá ser escrito como um trêmulo ligado:



Na música escrita para instrumentos de teclado (raramente, para instrumentos de corda), o sinal  significa a procura de um efeito de harpa, ou **arpeggio (arpeggiando)**:



Hoje em dia, a **apoggiatura lenta** está completamente obsoleta; apesar de seu tamanho minúsculo, deve ser tocada como uma figura normal, com seu valor completo:



Também são quase que completamente obsoletos os **mordentes superiores e inferiores**:



Assim como o **grupeto**, seja sobre uma única ou entre duas notas:



O último exemplo, em geral, é executado na segunda metade do valor da primeira nota (quando em andamento rápido), ou na última quarta parte do valor da primeira nota (em andamento lento), se essa nota for de divisão binária. Se a nota tiver divisão ternária, o grupeto é executado na sua última terça parte.



Entretanto, ainda há certa confusão no que se refere aos grupetos. Às vezes, faz-se distinção entre $\sim$ (que começa com a nota vizinha superior) e seu oposto $\sim$. Alguns músicos sustentam que um grupeto junto a uma nota pontuada deve ser executado de maneira a preencher totalmente o valor dessa nota:



(d) **Articulação.** A ligadura como símbolo de articulação exige uma execução "**legato**" (ver pág. 37). O efeito oposto, (**staccato**), é indicado por meio de pontos ou "acentos" acima ou abaixo da cabeça das notas, que, quando estiverem assim assinaladas, deverão ser cantadas ou executadas com um valor menor do que o indicado, mais uma pausa:



Geralmente, o acento é considerado como um sinal para a intensificação do **staccato**:



Pontos dentro de uma ligadura, na notação de música escrita para instrumentos de teclado, pedem uma execução "portato":



e para instrumentos de corda, na execução de notas "staccato" numa só arcada, seja ela para cima ($\cap$) ou para baixo ($\vee$).

Um ligeiro prolongamento da nota é indicado por um pequeno traço ou pela sílaba **ten.** (tenuto):



— EXERCÍCIO 58 —

1. Cante, marcando o tempo. Dificulte o exemplo, como no Exercício 44. Diga a tonalidade.

As vozes femininas deverão cantar uma oitava acima.

Allegro assai





Allegretto grazioso

Cante 1/2 tono abaixo.



do = do precedente



Andante espressivo

Cante 1/2 tono acima.



Cante em sol e em lá.

Cantando estas duas formas transportadas, observe que, até certo ponto, a transposição real pode ser substituída por uma transposição por meio de claves: esta peça pode ser transportada para **sol**, lendo-se o original como se estivesse escrito na clave de Sol; se o lermos na clave de Dó na 3.^a linha, transportá-lo-emos para **lá**. Mas, bem cedo serão descobertos os inconvenientes dessa conduta. A transposição real transfere todos os intervalos do original para um novo lugar, conservando sempre a mesma relação de altura entre eles, enquanto que, no transporte por meio de claves, os semitonos naturais (diatônicos) **mi-fá** e **si-dó** aparecem, com frequência, em lugares onde, no original, havia intervalos de um tono inteiro. Porisso, não aconselhamos confiar na transposição pela leitura de claves. A melhor maneira é procurar observar rapidamente a estrutura tonal do original, com todos os seus intervalos, e transportá-la, como um todo, à nova tônica. Apenas pela prática constante deste método (e não transportando unicamente as poucas peças deste livro!) poder-se-á conseguir perfeito desembaraço e precisão na transposição.

Lento

(d)



Cante em sol # e fá.

As escalas maiores e menores, apesar de sua utilidade e do fato de estarem consagradas pela tradição e pelo hábito, têm uma grande desvantagem: são, como todos os outros tipos de escalas diatônicas, estruturas "pré-fabricadas". As melodias que seguem seus esquemas estão, necessariamente, limitadas pela distribuição melódica pré-estabelecida da matéria prima, e as progressões harmônicas construídas dentro dessas dimensões não podem ultrapassar certos limites da construção tonal, sem levar todo o sistema da tonalidade diatônica à beira do caos.

Por essa razão, nas últimas décadas, a teoria musical demonstrou forte tendência para o emprego de escalas que usassem um material mais neutro, proporcionando todas as vantagens das escalas diatônicas maiores e menores, sem participar de suas limitações.

Podemos ter uma idéia aproximada deste vasto material tonal, quando imaginamos que o livre uso dos sons, como se verifica na metade superior (segundo tetracorde) da nossa escala menor, pode ser aplicada na oitava completa, proporcionando, assim, um abundante material melódico e, também, harmônico.

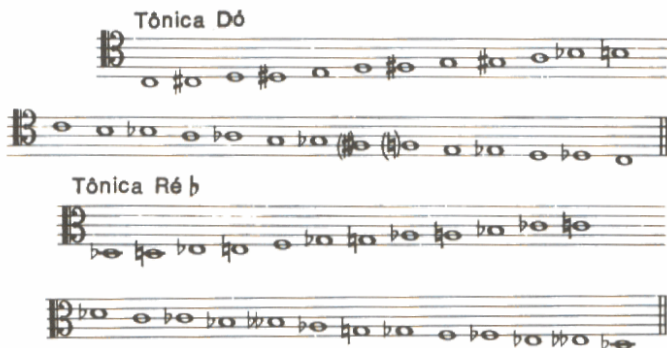
A **escala cromática** é o mais simples e óbvio arranjo desse riquíssimo material, que consiste em doze semitonos dentro de uma oitava, mas, apesar da equidistância de seus sons, as funções tonais básicas (tônica, dominante, sensível) permanecem nas mesmas notas dos modos maiores e menores. Assim, na escala de **dó**, as principais notas funcionais são, como sempre, **dó, fá, sol e si**.

Este não é o lugar apropriado para desenvolvermos teorias sobre a escala cromática, nem podemos nos estender em discussões concernentes às possibilidades técnicas e qualidades estéticas do cromatismo. No entanto, podemos apresentar algumas regras referentes à sua notação, assim como alguns exemplos práticos.

NOTA: Mesmo que a direção ascendente de uma escala implique, em geral, no uso de sustenidos para as notas alteradas cromaticamente (ver pág. 149) e o impulso contrário exija bemóis, a notação cromática é, antes de tudo, determinada pela função harmônica das notas: quando as notas cromaticamente alteradas fizerem parte de intervalos mais simples (quintas, quartas, as duas terças e as duas sextas) devem ser escritas como tais, e não como seus equivalentes enarmônicos (como já foi explicado na nota que segue o exercício 49).

Entretanto, às vezes, é a função **melódica** de um som que determina a forma de notação (por exemplo — no intervalo diatônico **sensível-tônica**), sendo, então, simplesmente impossível satisfazer igualmente às exigências de notação dos dois tipos de função que a nota exerce.

Se não houver complicações harmônicas aparentes — como no caso de uma escala cromática sem acompanhamento — seguimos, geralmente, a tendência ascendente ou descendente dos acidentes. Pela força harmônica da dominante e subdominante, as notas que representam estas funções são escritas, sempre, como a quinta e a quarta da tônica, tanto ascendente como descendente. Além disso, a sétima menor da tônica é escrita habitualmente como tal, em ambas as direções, e não como uma sexta aumentada precedendo e preparando a sensível. Não há regra estabelecida para a notação do semitono existente entre a dominante e a sub-dominante, quando o impulso é descendente.



— EXERCÍCIO 59 —

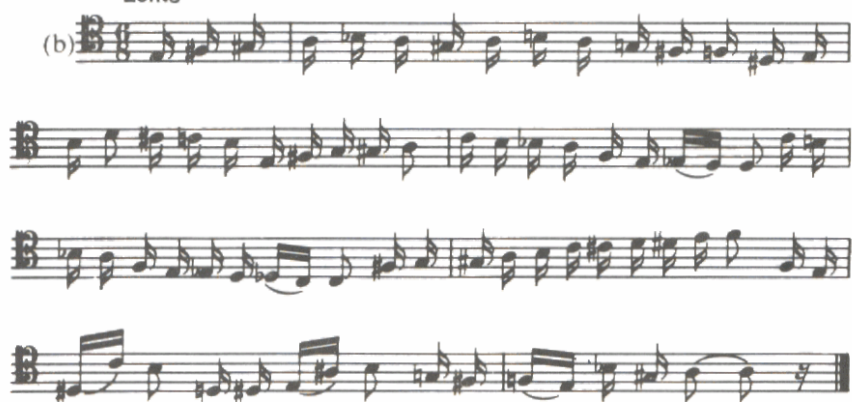
1. Escreva escalas cromáticas partindo de **mi**, **si** $\flat$, **fé** $\sharp$, **dó** $\flat$, etc.,
na clave de tenor (dó na 4.^a linha).

2. Cante, marcando o tempo:

Moderato

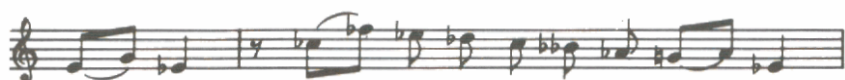


Lento



Allegro





SEGUNDA PARTE

D I T A D O

PREFÁCIO DA SEGUNDA PARTE

O ditado musical, como programado em nossas escolas de música, isto é, como um curso distinto, não relacionado com outras matérias da maior importância, é, na minha opinião, uma parte quase que inútil da educação musical. Muitas vezes, músicos excelentes são incapazes de escrever um ditado, mesmo relativamente simples, enquanto que, frequentemente, músicos de qualidade inferior reproduzem, com facilidade, ditados complicados. Isto demonstra que a habilidade para captar um ditado musical não é, necessariamente, um indício seguro do grau ou qualidade de um talento musical, da mesma maneira que a memória para números, o dom da imitação, ou o sentido de orientação não são elementos essenciais para a avaliação da inteligência de uma pessoa.

Por outro lado, não se pode negar que a ausência completa de tal habilidade seja, pelo menos, sinal desfavorável do estado da instrução musical. Portanto, é necessário desenvolvê-la ao máximo — não importando sua quantidade ou qualidade — assim como é preciso que sejam desenvolvidos outros aspectos do talento musical. (Isto não justifica, de modo algum, um curso isolado de ditado, esticando-se por um ano inteiro ou ainda mais tempo). Para enfrentar esta necessidade, a maneira mais razoável é combiná-lo com outras matérias do "currículo" musical e aplicá-lo apenas para testar e consolidar o desenvolvimento geral. A compreensão de frases rítmicas, progressões harmônicas e linhas melódicas pode ser facilmente comprovada pelo ditado de material semelhante. Esta não é apenas uma dentre as várias maneiras que o professor pode acompanhar a usada pelo aluno para captar e resolver seus problemas mas, combinando o ditado com outras matérias, este curso se torna mais agradável, quando de outro modo, seria essencialmente árido e desinteressante.

Esta exposição tem por objetivo esclarecer o propósito dos exercícios que se seguem, que é o de continuar usando a mesma linha de conduta adotada nos exemplos da primeira parte deste livro, empregando, em cada novo exercício, a matéria que já foi exaustivamente trabalhada nos precedentes. Não há dúvidas de que todo aluno que tiver dominado o assunto em sua primeira apresentação, será capaz de escrever os ditados equivalentes; e seus progressos, no campo do ditado musical, serão equivalentes aos que tiver feito em leitura, canto e execução instrumental.

O professor deverá usar, mais que na primeira parte deste livro, seu próprio critério de julgamento quanto à melhor maneira de aplicar os exercícios. Ele descobrirá que não há uniformidade nas reações dos alunos

diante de um mesmo exemplo ditado. Numa classe, cada indivíduo tem um método pessoal de captação e ritmo próprio. Mas, apesar da dissemelhança de personalidades há, apenas, dois métodos essencialmente diferentes que os ouvintes adotam para perceber e entender a música em geral. Um grupo primeiro capta a impressão geral de uma estrutura musical e, através da reflexão analítica posterior — com a ajuda da repetição da mesma matéria para melhor percepção, ou para chegar a conclusões baseadas na memória e na lógica — descobre e une as partes da estrutura completa, reconstruindo assim, literalmente, a forma musical pré-estabelecida.

Não menos importante que o método anterior é o outro, que associa várias impressões auditivas isoladas até que, na mente do ouvinte, a forma completa esteja totalmente refeita.

Um músico experiente jamais confiará em qualquer dos dois métodos tomados isoladamente mas, reúní-los-á, usando no momento oportuno (consciente ou inconscientemente) aquele que lhe estimular melhor a compreensão.

Ditando os exercícios, o professor precisa levar em consideração a existência dos dois métodos de percepção, e deve saber, de antemão, qual deles quer enfatizar em cada exemplo, não se esquecendo de informar à classe sobre suas intenções.

A habilidade do aluno para perceber, antes de tudo, as linhas gerais de um exemplo será estimulada pelo ditado rápido e a repetição frequente do exemplo completo. Ao ditar linhas melódicas, é conveniente fazer com que o aluno simbolize graficamente o seu desenvolvimento, através de um traço contínuo, antes de escrever as notas dessa melodia. Depois de estar firmada a primeira (e vaga) impressão, os pontos principais do exemplo podem ser fixados, tais como o início e o final, os pontos culminantes, notas ou ritmos importantes e, então, o restante pode ser completado. Com a prática, o número de repetições (que deverá ser avisado de antemão) servirá como teste para avaliar a velocidade da percepção. De um número fixo de execuções, digamos cinco, a princípio o aluno não poderá ter mais que uma vaga idéia do exemplo. Mais tarde, o mesmo aluno será capaz de captar a maior parte do conteúdo de qualquer exemplo, com o mesmo número de repetições.

Para aguçar a capacidade de atenção do aluno, o professor deverá introduzir, frequentemente, perguntas sobre a denominação de algumas notas, valor das figuras, etc.

Para desenvolver o segundo método, de audição detalhada, será conveniente dividir cada exemplo em pequenas seções (compassos, motivos); além disso, nos Exercícios de Ação Combinada, a estrutura rítmica poderá ser, a princípio, ditada separadamente da linha melódica, até que o aluno seja capaz de captá-las juntas. Aqui, também, serão enfatizadas, ora a exatidão, ora a velocidade, modificando-se o andamento e o número de repetições do ditado.

Como complemento, os alunos deverão usar o quadro negro, e serão constantemente corrigidos e observados pelos seus colegas, que se alterna-

rão substituindo o professor ao cantar ou tocar a matéria a ser ditada e que será escrita pelos outros alunos. Esta e outras variantes tornarão a parte ditada deste livro mais rica e dinâmica, além de, com maior eficiência, levar o aluno a completar sua cultura musical.

Ainda que seja necessário exigir a maior perfeição na reprodução e representação gráfica dos exemplos ditados, o professor poderá ser indulgente no seguinte aspecto: não deverão ser considerados erros pequenos desvios do modelo ditado, se forem apenas diferentes interpretações de uma impressão auditiva. Com frequência, no trabalho do aluno, uma nota pontuada aparece como uma nota seguida por uma pausa; traços unindo colcheias aparecem em lugar de bandeirolas, e vice-versa; e até mesmo, ocasionalmente, pode-se permitir uma grafia ambígua.

Em todos os cursos de ditado, o maior perigo consiste em que o exemplo ditado seja encarado como uma espécie de charada, o que acontece com muita facilidade. Nada é mais insensato do que associar a música com a idéia de competição mental ou mesmo com uma espécie de adivinhação infantil. Quanto mais alto o nível dos exercícios ditados, melhor o professor estará servindo seu empreendimento artístico.

CAPÍTULO I

DITADO 1 —

PROFESSOR: Bata os tempos e cante uma nota, onde houver colchetes.

ALUNO: Faça, numa folha de papel ou no quadro negro, 8 traços curtos, verticais (para os tempos). Coloque colchetes acima dos traços, nas notas que você ouvir cantar.



Invente exercícios semelhantes, se necessário.

DITADO 2 —

PROFESSOR: Bata os tempos e toque uma nota, onde as figuras estiverem desenhadas.

ALUNO: Faça 10 traços num papel ou na lousa. Escreva figuras nos lugares em que você ouvir tocar notas.



Invente exercícios semelhantes, se necessário.

DITADO 3 —

PROFESSOR: Bata os tempos e cante uma nota, onde as figuras estiverem desenhadas.

ALUNO: Escute. Na repetição, cante uma nota, quando o professor fizer pausas.

(a) Aluno: 

Professor: 

(b) Aluno: 

Professor: 

(c) Aluno: 

Professor: 

(d) Aluno: 

Professor: 

(e) Aluno: 

Professor: 

Invente outros exercícios, se necessário.

- (2) PROFESSOR: Bata os tempos e toque uma nota onde as figuras estiverem desenhadas.

ALUNO: O aluno poderá representar os silêncios por qualquer combinação de pausas, exceto uma sucessão de pausas de semínimas. Portanto, poder-se-á escrever um silêncio de cinco tempos da seguinte maneira:



mas não: 

(a) 

(b) 

(c) 

(d) 

(e) 

Invente outros exercícios, se necessário.

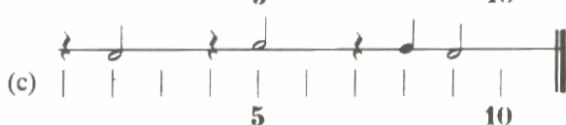
DITADO 4 —

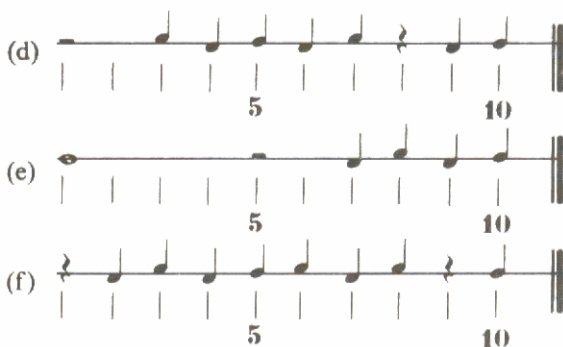
PROFESSOR: Bata os tempos e cante notas de diferentes alturas, de acordo com a posição das figuras.

ALUNO: Faça uma linha horizontal. Desenhe 10 traços verticais abaixo dela. Escreva figuras abaixo, acima, e na linha horizontal, à medida que ouvir cantar as notas, colocando pausas, sempre que necessário.

(a) 

(b) 

(c) 



Invente outros exercícios, se necessário.

CAPÍTULO II

DITADO 5 —

PROFESSOR: Bata os tempos e toque.

ALUNO: Escreva o ritmo das notas tocadas, usando figuras e pausas.

(1) Escritos em 2/4:

(a) 2/4

(b) 2/4

(c) 2/4

(d) 2/4

(e) 2/4

(f) 2/4

(2) Escritos em 4/4:

(a) 

(b) 

(c) 

(d) 

(e) 

(f) 

(g) 

DITADO 6 —

PROFESSOR: Cante, sem marcar nem contar.

ALUNO: Escreva, em 4/4, o ritmo das notas cantadas, usando figuras e pausas.

(a) 

(b) 

(c) 



DITADO 7 —

(1) PROFESSOR: Faça soar o lá do diapasão. Toque.

ALUNO: Escreva no pentagrama as notas tocadas pelo professor.



(2) PROFESSOR: Faça soar o **lá**, cante.

ALUNO: Como antes.



DITADO 8 —

(1) PROFESSOR: Toque a melodia (não se esqueça de tocar o **lá**, antes!) e marque o ritmo.

ALUNO: Escreva a melodia em 2/4.

(a)
(b)
(c)
(d)
(e)
(f)
(g)

(2) PROFESSOR: Cante.

ALUNO: Escreva a melodia em 4/4

(a) 

(b) 

(c) 

(d) 

(e) 

(f) 

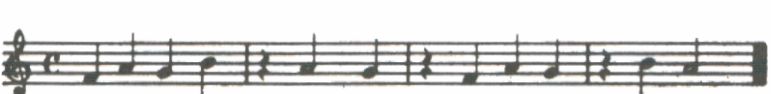
(g) 

DITADO 9 —

(1) PROFESSOR: Cante, sem bater nem contar (toque o lá!), mas diga a fórmula de compasso.

ALUNO: Escreva a melodia.

(a) 

(b) 



Invente outros exercícios, se necessário.

(2) PROFESSOR: Toque, sem bater nem contar.

ALUNO: Diga os nomes das notas que você ouvir.



CAPÍTULO III

DITADO 10 —

(1) PROFESSOR: Toque, marcando os tempos. Diga a fórmula de compasso de cada exemplo.

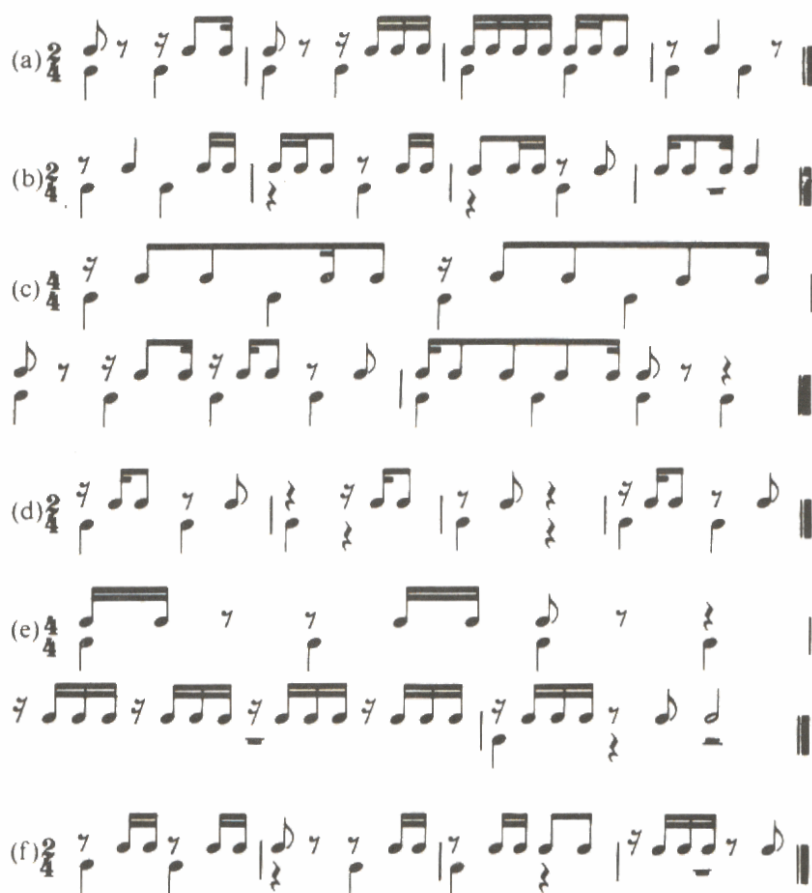
ALUNO: Escreva o ritmo das notas tocadas.





(2) PROFESSOR: Cante, como antes.

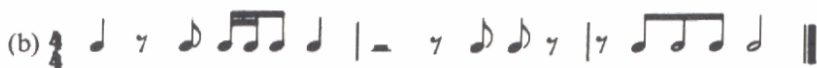
ALUNO: Escreva o ritmo.



DITADO 11 —

PROFESSOR: Cante, sem marcar o ritmo. Diga a fórmula de compasso e, antes, marque dois tempos preparatórios para estabelecer o andamento.

ALUNO: Escreva o ritmo.



DITADO 12 —

(1) PROFESSOR: Toque as seguintes notas.

ALUNO: Escreva-as.



(2) PROFESSOR: Cante.

ALUNO: Escreva as notas.



(2) PROFESSOR: Toque e marque o tempo.

ALUNO: Repita, cantando e marcando o tempo.



CAPÍTULO IV

DITADO 14 —

- (1) PROFESSOR: Cante, marcando o tempo; diga a fórmula de compasso e marque tempos preparatórios.

ALUNO: Escreva o ritmo das notas cantadas.

(a) $\frac{3}{4}$

(b) $\frac{2}{4}$

(c) $\frac{3}{4}$

(d) $\frac{4}{4}$

(e) $\frac{3}{4}$

- (2) PROFESSOR: Toque, como antes.

ALUNO: Escreva.

(a) $\frac{3}{4}$

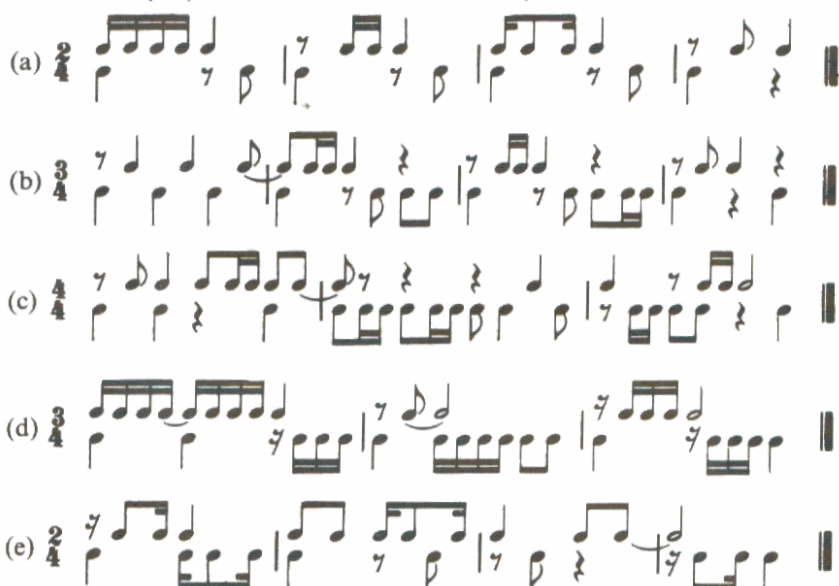
(b) $\frac{2}{4}$

(c) $\frac{4}{4}$



(3) PROFESSOR: Cante e marque.

ALUNO: Repita, cantando e marcando os tempos.

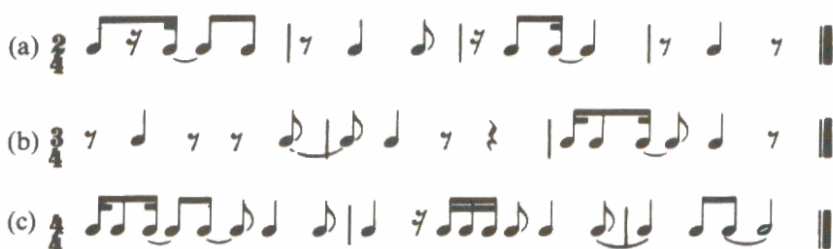


DITADO 15 —



(1) PROFESSOR: Cante. Diga a fórmula de compasso e marque (ou bata) os tempos de um compasso, adiantadamente, mas não marque enquanto estiver cantando.

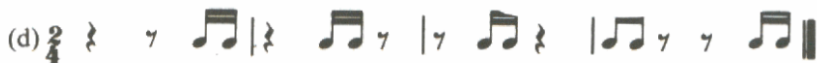
ALUNO: Escreva o ritmo.





(2) PROFESSOR: Toque, como antes.

ALUNO: Repita os ritmos que ouviu, batendo palmas.



(3) PROFESSOR: Cante, como antes.

ALUNO: Repita, cantando.



DITADO 16 —

- (1) PROFESSOR: Toque as seguintes notas.

ALUNO: Escreva-as.





DITADO 18 —

PROFESSOR: Toque, marcando os tempos. Diga a fórmula de compasso e marque tempos preparatórios.

ALUNO: Escreva a melodia e o ritmo marcado.



DITADO 19 —

(1) PROFESSOR: Toque, sem marcar os tempos. Adiantadamente, bata os tempos de um compasso, sem dizer a fórmula de compasso.

ALUNO: Escreva a melodia.





(2) PROFESSOR: Cante, como antes.

ALUNO: Repita, cantando. Assinale o primeiro tempo de cada compasso, batendo uma palma.



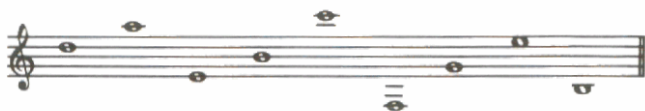
CAPÍTULO V

DITADO 20 —

- (1) PROFESSOR: Cante, marcando os tempos. Diga a fórmula de compasso, sem se esquecer de marcar tempos preparatórios.

ALUNO: Escreva o ritmo cantado.

(a) $\frac{3}{4}$



clarinetista é muito diferente do lá de um violinista mas, também, ambos têm variado consideravelmente no decorrer dos anos. Hoje, o número de vibrações de uma nota pode estar fixado em 100 por segundo mas, há 20 anos, poderia ter 105 e, dentro de 10 anos, poderá ter 97 — nas últimas décadas, nosso diapasão subiu cerca de um semitono! O julgamento sobre a correspondência entre a altura de um som e o nome de uma nota não pode ser mais absoluto do que a afinação em si, e, portanto, a questão reside, simplesmente, em como poderemos construir uma base estável para esse julgamento.

Se os exercícios deste livro forem praticados da maneira recomendada, a base de julgamento estará, até certo ponto, estabelecida: o lá do diapasão deverá ser fixado, desde o início, na mente do aluno, de maneira que ele possa se lembrar dele sempre que ouvir outro lá. Para fortalecer ainda mais a sensibilidade a esse som, o professor deverá sempre começar cada exercício, pedindo ao aluno: "Cante o lá", para depois compará-lo com o do diapasão, em lugar de tocar primeiro o lá no diapasão. Esta experiência pode, a princípio, falhar muitas vezes, mas, depois de oitenta ou cem tentativas, ter-se-á conseguido estabelecer uma firme impressão do lá na mente do aluno, que será, por ele, facilmente reproduzido. Se isso não acontecer, será o caso de se investigar se haverá algum talento musical numa mente incapaz de aprender a lembrar e comparar sons.

O exercício precedente pode ser simplificado para os principiantes, eliminando-se os intervallos, ou saltos muito grandes, tocando frequentemente o lá no diapasão e, se necessário, permitindo que cada intervalo seja identificado, a princípio, por graus conjuntos, a partir do lá, tomado como ponto fixo. Começar cada aula como este exercício de treinamento auditivo. E ser paciente!

DITADO 22 —

(1) PROFESSOR: Toque as seguintes melodias e diga as tonalidades para as quais o aluno deve transportá-las. Marque um compasso adiantadamente.

ALUNO: Escreva-as, juntando os acidentes que faltam para que seja obtida a tonalidade pedida no início de cada exemplo.

em Lá Maior



em Sol Maior



em Mi Maior



em Si Maior



em Ré Maior



(2) PROFESSOR: Cante, como antes.

ALUNO: Cante, corrigindo as notas que não pertencem à tonalidade indicada.

em Ré Maior



em Lá Maior



em Si Maior



em Sol Maior



em Mi Maior



CAPÍTULO VI

Não se esqueça do Treinamento Auditivo!

(ver pág. 206)

DITADO 23 —

(1) PROFESSOR: Cante e toque, alternadamente. Diga a fórmula de compasso e marque os tempos.

ALUNO: Escreva o ritmo.

Lento - Cante

(a) $\frac{4}{8}$ 

Não muito rápido - Toque

(b) $\frac{3}{8}$ 

Depressa - Cante

(c) $\frac{2}{1}$ 

Não muito rápido - Toque

(d) $\frac{4}{2}$ 

Depressa - Cante

(e) $\frac{3}{8}$ 

(2) PROFESSOR: Cante, sem dizer a fórmula de compasso. Bata um compasso adiantadamente e, depois, pare de marcar os tempos.

ALUNO: Escreva o ritmo.

Lento (O aluno poderá escrever em $\frac{3}{2}$ ou $\frac{3}{4}$)

(a) $\frac{3}{2}$ 

Depressa (Poderá ser escrito em $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$ ou $\frac{3}{2}$)

(b) $\frac{3}{8}$ 

Não muito rápido (poderá ser escrito em $\frac{4}{8}$, C, ou $\frac{4}{2}$)

(c) $\frac{4}{8}$ 

Sem pressa ($\frac{2}{8}$, $\frac{2}{4}$, ou C)

(d) $\frac{2}{8}$ 

Tranquilo

(e) $\frac{4}{2}$ 

DITADO 24 —

PROFESSOR: Diga os nomes das notas.

ALUNO: Escreva-as.

fá⁵, sol³, si⁵, mi², lá⁴, lá,[♯] 5, dó⁶, dó[♯] 3, sol⁴, ré⁵, fá[♯] 4, sol[♯] 5, si[♯] 2, etc.

Alguns exercícios de Treinamento Auditivo, usando notas super agudas, são recomendáveis, mas o momento de se servir deles dependerá da capacidade de reconhecer as notas que o aluno tiver adquirido.

DITADO 25 —

PROFESSOR: Toque. Diga a tonalidade e a fórmula de compasso. Bata unicamente um compasso, adiantadamente.

ALUNO: Escreva.





DITADO 26 —

- (1) Como foi pedido no Ditado 22, parágrafo 1, página 207. Acrescente os bemóis onde for necessário.



- (2) Instruções no Ditado 22, parágrafo 2, página 208.
em Fá Maior



em Mi $\flat$ Maior

(c)

em Lá Maior

(d)

em Fá $\sharp$ Maior

(e)

*CAPÍTULO VII

DITADO 27 —

- (1) PROFESSOR: Cante * e toque, alternadamente. Diga a fórmula de compasso e marque os tempos.

ALUNO: Escreva o ritmo.

Bem devagar - Cante

(a)

Depressa - Toque

(b)

Lento - Cante

(c)

* As sílabas la-la-la podem causar certas dificuldades de articulação, em sucessão rápida. Use "da-da-da", ou qualquer outra sílaba conveniente.

Lento - Toque



Depressa - Cante



- (2) PROFESSOR: Cante, sem dizer a fórmula de compasso. Bata um compasso adiantadamente, depois, pare de marcar os tempos.

ALUNO: Escreva o ritmo.

(O aluno poderá escrever em 2/8, 2/4 ou 2/2)



(em 3/8, 3/4 ou 3/2)



(em 4/8, 4/4 ou 4/2)



(d)

(c) 





(3) PROFESSOR: Cante.

ALUNO: Repita, cantando uma quarta justa acima (ou uma quinta justa abaixo).



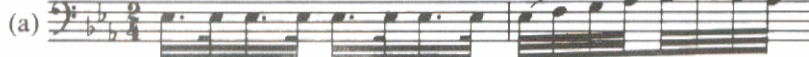


DITADO 30 —

(1) PROFESSOR: Toque, sem marcar os tempos, exceto os de um compasso, adiantadamente.

ALUNO: Escreva a melodia em :

Não muito rápido



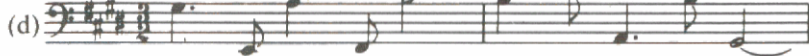
Depressa



Andante



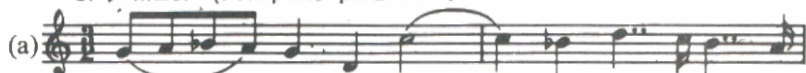
Um pouco rápido



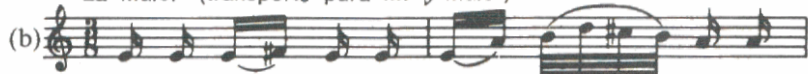
(2) PROFESSOR: Cante. Diga a fórmula de compasso e as duas tonalidades. Não marque.

ALUNO: Cante o que você tiver ouvido, mas acrescente ou omita os acidentes para que a melodia seja transportada para a tonalidade pedida.

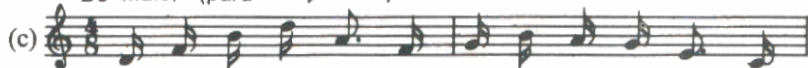
Si $\flat$ Maior (transporte para Sol $\flat$ Maior)



Lá Maior (transporte para Mi $\flat$ Maior)



Dó Maior (para Ré $\flat$ Maior)



Si maior (para Sol Maior)



CAPÍTULO VIII

DITADO 31 —

PROFESSOR: Diga os nomes das seguintes notas.

ALUNO: Escreva-as em C :

si-1, mi², dó # 1, dó $\flat$ 1, dó # -1, lá-2, si # -2, dó-1, lá $\flat$ -1, si # 2, dó³,
mi-1, fá $\flat$ -1, ré # -1, sol $\flat$ -1, etc.

DITADO 32 —

(1) PROFESSOR: Toque a nota mais grave e cante a mais aguda; depois, inverta.

ALUNO: Identifique os intervalos que você ouvir.







CAPÍTULO IX

DITADO 34 —

PROFESSOR: Toque. Diga a fórmula de compasso, marque um compasso, adiantadamente.

ALUNO: Ache a tonalidade. Escreva.



(c)

Exercise (c) is a short piece in G major, 2/4 time, consisting of two staves. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The key signature has one flat (F major). The exercise is composed of eighth and quarter notes, with a quintuplet in the first measure of the first staff and a triplet in the first measure of the second staff. Brackets and a slur are used to indicate these groupings.

(d)

(e)

(f)

DITADO 35 —

(1) PROFESSOR: Toque a nota mais grave, cante a mais aguda, depois, inverta.

ALUNO: Identifique os intervalos que você ouvir.

The second system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The upper staff continues the melody from the first system, featuring a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment using chords and single notes, primarily in the bass and middle registers.

(2) PROFESSOR: Toque.

ALUNO: Identifique os intervalos.



(3) PROFESSOR: Toque quintas, quartas, terças, sextas, segundas e sétimas, na sucessão, registro e andamento que estiverem de acordo com a habilidade do aluno.

ALUNO: Diga os nomes das notas de cada intervalo.

DITADO 36 —

PROFESSOR: Toque os seguintes exemplos a duas partes. Marque um compasso, adiantadamente. Diga a tonalidade e a fórmula de compasso.

ALUNO: Escreva-os.







É fácil encontrar mais material para este exercício de ditado, e seus correspondentes dos próximos dois capítulos, em pequenas porções de todo o tipo de música impressa.

CAPÍTULO X

DITADO 37 —

PROFESSOR: Cante; diga a tonalidade e a fórmula de compasso; não marque os tempos.

ALUNO: Cante, batendo uma palma no primeiro tempo de cada compasso.



(ALUNO: Também bata palmas nos acentos secundários)



(ALUNO: Como antes)



Depressa



DITADO 38 —

PROFESSOR: Diga os nomes das notas.

ALUNO: Escreva-as em clave de contralto (Dó na terceira linha).

dó[#] 2, mi⁴, fá[#] 3, lá^b 2, dó³, si[#] 2, mi^b 2, dó^b 2, si^b 2, sol⁴, mi[#] 2,
fá⁴, fá², sol[#] 2, etc.

DITADO 39 —

PROFESSOR: Toque intervalos.

ALUNO: Escreva-os em todas as formas diminutas e aumentadas que você conseguir encontrar. Por exemplo, você poderá ouvir:



e escrever:



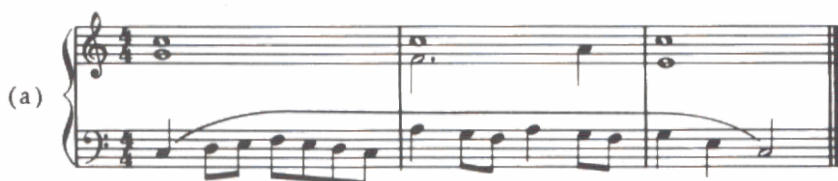
Escreva em clave de contralto (dó na terceira linha).



DITADO 40 —

PROFESSOR: Toque ao piano. Diga a tonalidade e a fórmula de compasso.

ALUNO: A princípio, cante a voz intermediária de cada exemplo, na oitava que for cômoda para a sua voz. Depois, cante a voz inferior. Finalmente, escreva toda a peça. Escreva a linha melódica em clave de contralto.



(c)

Handwritten musical score (c) in 2/4 time, key of B-flat major. The right hand plays a melody of eighth and quarter notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment with half notes and whole notes.

(d)

Handwritten musical score (d) in 2/4 time, key of D major. The right hand features a more active melody with eighth notes and beamed sixteenth notes, accompanied by a steady eighth-note bass line in the left hand.

(e)

Handwritten musical score (e) in 3/8 time, key of B-flat major. The right hand has a melody with dotted rhythms and eighth notes, while the left hand plays a simple accompaniment of dotted half notes.

(f)

Handwritten musical score (f) in 3/2 time, key of D major. The right hand includes a triplet of eighth notes in the final measure, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

(g)

Handwritten musical score (g) in 3/4 time, key of B-flat major. The right hand has a melody with eighth notes and beamed sixteenth notes, accompanied by a steady eighth-note bass line in the left hand.

(h)

Handwritten musical score (h) in 3/4 time, key of D major. The right hand features a melody with eighth notes and beamed sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.



CAPÍTULO XI

DITADO 41 —

PROFESSOR: Diga os nomes das notas.

ALUNO: Escreva em clave de tenor (dó na 4.^a linha).

fá², si #², dó³, sol b³, mi #², si b³, ré b³, ré #², lá x³, lá b²,
si #¹, dó⁴, fá b³, dó b², etc.

DITADO 42 —

PROFESSOR: Toque os seguintes intervallos.

ALUNO: Escreva-os em todas as possibilidades super-aumentadas e super-diminutas, em clave de tenor.



DITADO 43 —

PROFESSOR: Toque. Diga a tonalidade e a fórmula de compasso.

ALUNO: Primeiro cante cada uma das partes intermediárias. Depois, escreva o exemplo completo. Use as claves de tenor e contralto sempre que possível (para os dois pentagramas).



(e)

Exercise (e) is a short piece in 12/8 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes, with a trill-like figure in the final measure. The left hand provides a steady accompaniment of dotted half notes.

(f)

Exercise (f) is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a series of eighth-note runs and a trill in the final measure. The left hand plays a simple eighth-note accompaniment.

(g)

Exercise (g) is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The right hand has a melodic line with a trill in the final measure. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

(h)

Exercise (h) is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Both hands play eighth-note patterns, with the right hand featuring a more complex, syncopated melody.

(i)

Exercise (i) is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The right hand has a melodic line with a trill in the final measure. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.



SISTEMA ADOTADO POR HINDEMITH

Subcontra	Contra	Grande	Pequeno	Com 1 ¹	Com 2 ¹	Com 3 ¹	Com 4 ¹	Com 5 ¹
A B	C	C	c	c ¹	c	c	c	c

SISTEMA ADAPTADO PARA ESTE LIVRO

8. ^a Sub grave	8. ^a Grave	8. ^a Média	8. ^a Central	8. ^a Aguda	8. ^a Super Aguda	8. ^a Agudíssima
Lá-1 Si-1 Dó	Dó 1	Dó 2	Dó 3	Dó 4	Dó 5	Dó 6 Dó 7

The musical notation is written on a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The bass clef staff contains a whole note on the first line (Dó 1), a whole note on the second line (Dó 2), a whole note on the third line (Dó 3), a whole note on the fourth line (Dó 4), a whole note on the fifth line (Dó 5), a whole note on the first space (Dó 6), and a whole note on the second space (Dó 7). The treble clef staff contains a whole note on the first space (Dó 1), a whole note on the second space (Dó 2), a whole note on the third space (Dó 3), a whole note on the fourth space (Dó 4), a whole note on the fifth space (Dó 5), a whole note on the first line (Dó 6), and a whole note on the second line (Dó 7). The notes are marked with '8va' above them, indicating they are an octave higher than written.

OBRAS TEÓRICAS EDITADAS PELO GRUPO EDITORIAL "RICORDI"

- ALCANTARA, Levino**
EM 0006 Trinta solfejos com mudanças de clave
- ARCANJO, Samuel**
BR 274 Caderno de caligrafia musical - 1.º vol.
BR 275 Caderno de caligrafia musical - 2.º vol.
MCM 0163 Curso de leitura rítmica musical - 1.º vol.
MCM 0164 Curso de leitura rítmica musical - 2.º vol.
MCM 0165 Curso de leitura rítmica musical - 3.º vol.
MCM 0166 Lições elementares de teoria musical
- ARICÓ JR., Vicente**
BR 2381 Ditados práticos e pedagógicos - 1.º vol.
BR 2382 Ditados práticos e pedagógicos - 2.º vol.
- BONA, P.**
RB 0130 Método completo de divisão musical - (Pedron)
- BRAGA, Breno**
BR 3227 Curso fundamental de harmonia - 1.º vol.
MCM 0025 Introdução à análise musical - (Texto programado)
- CAMPANHÃ TORCHIA**
RB 0184 Música e Conjunto de Câmara
- CORREIA, Sérgio O. Vasconcellos**
BR 2083 Curso preparatório de solfejo
BR 3271 Introdução à harmonia
- DE BENEDICTIS, Savino**
BR 324 Compêndio de harmonia
BR 1041 Tratado de instrumentação e banda
- HINDEMITH, Paul**
BR 3288 Treinamento elementar para músicos
- KOELLREUTTER, H. J.**
RB 0262 Jazz... harmonia
RB 0127 Harmonia funcional
- LACERDA, Osvaldo**
MCM 0170 Compêndio de teoria elementar da música
MCM 0171 Solfejos e ditados rítmicos progressivos
- LINDE, H. Martin**
MCM 0381 Pequeno guia de ornamentação musical do barroco
- MAGALHÃES, Ondina T. S.**
BR 3272 Introdução à teoria musical
MCM 0128 Teoria musical através da instrução programada
- NASCIMENTO, F. - SILVA, J. R.**
EM 0019 Método de solfejo - 1.º vol.
EM 0004 Método de solfejo - 2.º vol.
EM 0005 Método de solfejo - 3.º vol.
- NEVES, J. Maria**
MCM 0380 Villa-Lobos, o Chôro e os Choros
- PACE, Robert**
MCM 0295 Brincando com tríades - 1.º nível
MCM 0140 Tarefas musicais - 1.º nível
- PANNAIN, Elce**
BR 3266 Evolução da teoria musical
RB 0140 Trifuncionalidade harmônica
- PEZZELA, Francesco**
MCM 0296 Caligrafia para iniciação musical
MCM 0038 Noções básicas de teoria musical
- POZZOLI, E.**
MCM 0175 Guia teórico prático de ditado musical - 1.ª e 2.ª partes
- REPUBLICANO, Assis**
EM 0002 Curso de teoria musical - 1.º vol.
EM 0003 Curso de teoria musical - 2.º vol.
- SEPE, João**
BR 70 Baixo cifrado. Extraído do tratado de harmonia
BR 60 Tratado de harmonia
- SPILMAN, W.**
EM 0038 Ritmo e suas divisões
- STEWART, Margaret**
EM 0007 Meu livro de teoria - 1.º vol.
MCM 0376 Meu livro de teoria - 2.º vol.
- XAVIER DE OLIVEIRA, Olga**
MCM 0297 Elementos de teoria musical ao alcance de todos - 1.º vol.
MCM 0298 Elementos de teoria musical ao alcance de todos - 2.º vol.

Cunha-Facchini - Serviços Gráficos e Editora Ltda.
Fone: 825-2144 - SP

RICORDI BRASILEIRA S.A. - EDITORES

RB - 0078

Rua Conselheiro Nébias, 1.136

C.G.C. 04.416.665/0001-81 - INSCR. 109.387.549

02-88 W