

## CONHECIMENTOS ESPECÍFICOS

A ideia grega de que a música se ligava indissociavelmente à “palavra falada” ressurgiu, sob diversas formas, ao longo de toda a história da música: com a invenção do recitativo, por volta de 1600, por exemplo, ou com as teorias de Wagner acerca do teatro musical, no século XIX.

Donald Grout e Claude Palisca. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1994, p. 20 (com adaptações).

Julgue os seguintes itens, que tratam de assuntos relacionados às informações do texto precedente.

- 51 Na atualidade, os gêneros musicais *rap* e repente reforçam a ideia grega de associação entre música e ‘palavra falada’ a que o texto se refere.
- 52 Recitativo é um trecho da ópera usado principalmente para musicar longos diálogos ou monólogos.
- 53 Com suas teorias acerca do teatro musical, Wagner defendia que a música vocal dispensa acompanhamento instrumental.

Com relação às manifestações musicais e à notação musical na Idade Média, julgue os próximos itens.

- 54 Antes da adoção do pentagrama, utilizava-se o tetragrama como referência para a fixação das alturas e do contorno melódico.
- 55 As músicas das funções litúrgicas eram compiladas em livro denominado antifonário.
- 56 No canto-chão, os tipos de voz soprano, contralto, tenor e baixo se revezavam na condução da melodia, criando uma complexa teia polifônica.

Acerca das manifestações polifônicas da Idade Média, julgue os itens subsequentes.

- 57 Leonin e Perotin foram representantes do movimento de Notre Dame, que surgiu no norte da França e foi disseminado por outros países europeus, como Inglaterra, Espanha e Itália.
- 58 Os compositores de ópera Gioachino Rossini e Giuseppe Verdi destacaram-se durante o período conhecido como *trecento* italiano.
- 59 O *organum* primitivo era um instrumento de acompanhamento utilizado nas primeiras manifestações polifônicas do século IX.

Embora os compositores franco-flamengos estivessem espalhados por toda a Europa Ocidental no início do século XVI e o seu idioma constituísse uma linguagem musical internacional, cada país tinha também sua música própria, que era mais conhecida, e provavelmente mais apreciada, pela maioria das pessoas do que a arte erudita dos compositores do norte europeu.

Donald Grout e Claude Palisca. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1994, p. 224 (com adaptações).

Considerando as informações apresentadas nesse texto, julgue os próximos itens, relativos aos movimentos musicais dos séculos XV e XVI.

- 60 A *frottola* é um instrumento de sopro, italiano, típico do início do século XVI.
- 61 A linguagem musical dos compositores franco-flamengos a que o texto se refere era caracterizada pelo contraponto e pela imitação.
- 62 Na Itália, a influência franco-flamenga contribuiu para a evolução do madrigal, gênero que se consolidou como um dos mais importantes da música profana italiana.
- 63 Johannes Ockeghem e Josquin des Prez são representantes dos compositores do norte europeu daquela época.

Com relação aos principais instrumentos utilizados na composição e execução da música do século XVI, bem como à arte da dança nesse período, julgue os itens a seguir.

- 64 As músicas para dança desenvolveram-se de forma tão notável no século XVI que se desvincularam de sua função original, passando a constituir um estilo musical independente.
- 65 As flautas doces eram construídas em séries ou famílias, de maneira que, em conjunto, produziam um timbre uniforme em toda a extensão do baixo ao soprano.
- 66 Na música do século XVI, o alaúde tinha um papel secundário devido à sua pouca aceitação entre os músicos profissionais e amadores da época.
- 67 No século XVI, as danças tinham como formato característico a combinação de uma dança lenta em ritmo binário com uma dança rápida em ritmo ternário.

Por causa das paixões, Bach já foi chamado de “o maior dramaturgo musical do Barroco”. Ninguém lhe negará também o título de maior polifonista de todos os tempos, ao examinar sua maestria no emprego de muitos e diferentes instrumentos na execução do baixo contínuo.

Otto Maria Carpeaux. **O livro de ouro da história da música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, p. 120 (com adaptações).

Tendo como referência o texto precedente e as características da música barroca, julgue os itens que se seguem.

- 68 O baixo contínuo, o contraponto e a fuga são elementos musicais que caracterizam a música do período Barroco.
- 69 As “paixões” citadas no texto referem-se aos diversos casamentos que J. S. Bach teve ao longo de sua vida.

No que se refere ao período clássico-romântico, julgue os itens subsequentes.

- 70 As obras da segunda fase de Beethoven revelam a predileção desse compositor pelo estilo clássico.
- 71 A obra de Mozart foi fortemente influenciada pela música de Joseph Haydn.

Espaço livre

Figura 5A2AAA

The image shows a musical score for five voices (1.ª voz to 5.ª voz) in G major, 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 13. Each measure is numbered above the staff. The notation includes various note values, rests, and fermatas. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

Considerando o trecho de partitura de um coral de J. S. Bach, a cinco vozes, apresentado na figura 5A2AAA, julgue os seguintes itens.

- 72 No compasso 10, a nota do terceiro tempo da 3.ª voz forma um trítone com a nota do terceiro tempo da 1.ª voz.
- 73 Si bemol é a nota enarmônica da nota da 4.ª voz no último acorde da música.
- 74 No acorde inicial, a tônica aparece em três das vozes.
- 75 No trecho apresentado, não há ocorrência de síncope.
- 76 Todos os acordes sob fermatas estão no estado fundamental.
- 77 Metade dos acordes sob fermatas é do tipo maior, e metade é do tipo menor.
- 78 Na segunda metade do terceiro tempo do primeiro compasso, as notas formam um acorde de sétima diminuta.

Ainda considerando o trecho de partitura da figura 5A2AAA, julgue os próximos itens.

- 79 As notas do último acorde do trecho estão em ordem direta e em posição estreita.
- 80 No último tempo do compasso onze, a 4.ª e a 5.ª voz estão em uníssono.
- 81 Na cabeça do segundo tempo do compasso 10, a inversão do intervalo harmônico formado pelas notas da 3.ª e da 4.ª voz resulta no intervalo de 6.ª menor.
- 82 A sensível da escala da tonalidade da peça aparece pelo menos uma vez em cada uma das vozes.
- 83 O ritmo inicial da música é tético.
- 84 O acorde do compasso 6 é um acorde diatônico também nas escalas de dó maior, ré maior, sol maior, fá menor melódico, lá menor natural e si menor natural.
- 85 No segundo tempo do terceiro compasso, as vozes formam um acorde maior com 7.ª na segunda inversão.

Considerando as melodias de 1 a 6 apresentadas na figura precedente, julgue os itens que se seguem.

- 86 Na melodia de número 1, as indicações *dim.* e  $\text{>}$  têm efeito idêntico.
- 87 A melodia 6 está escrita no modo lídio, enquanto a melodia 3 exemplifica a escala cromática.
- 88 A configuração melódica da melodia 5 aponta para uma tonalidade maior.
- 89 A melodia 4 está escrita em modo mixolídio.
- 90 Para que a melodia 1 configure uma escala maior, mantendo-se a mesma tônica ou nota inicial, basta acrescentar um sustenido à armadura do pentagrama; para que essa melodia configure uma escala menor natural, basta retirar o sustenido da armadura.
- 91 A melodia 2 está escrita no modo dórico.
- 92 Para que a melodia 5 configure o modo lídio, mantendo-se a mesma tônica ou nota inicial, a armadura deve conter cinco sustenidos.
- 93 Para soar da forma como está escrita ao ser tocada por uma trompa em fá, a melodia 5 deve ser transposta uma quarta acima.



Considerando o trecho musical precedente, julgue os itens a seguir.

- 94 Embora os compassos de 11 a 14 conttenham o mesmo número de colcheias, estas são agrupadas de forma diferente para cada compasso.
- 95 Os compassos 6 e 9 são correspondentes binários.
- 96 O trecho contém três compassos simples, três compassos compostos e nove compassos compostos irregulares.

O acorde de sétima da dominante e suas inversões são frequentemente empregados em forma alterada. As alterações realizam-se por meio: I) da enarmonia de sétima; II) da enarmonia de quinta; e III) do emprego de uma nota situada a um semitom superior ou inferior da quinta, no lugar desta.

Paul Hindemith. **Harmonia tradicional**. Irmãos Vitale Editores. p. 90 (com adaptações).

Com relação às informações do texto precedente, julgue os itens a seguir.

- 97 Diferentemente dos acordes de sexta alemã e sexta francesa, o acorde de sexta italiana contém apenas três sons.
- 98 A alteração II refere-se ao acorde de sexta aumentada.
- 99 Caso a alteração III seja efetuada, os acordes de dominante gerados passarão a conter dois trítomos.

Na primeira espécie de contraponto, denominada “nota contra nota”, uma voz superior ou inferior é adicionada ao *cantus firmus*. Essas partes adicionadas se movimentam em semibreves assim como o *cantus firmus*. O mais importante é que essa nova voz adquira uma forma melódica, bela e independente; em nenhuma circunstância ela deve soar constricta ou forçada.

Knud Jeppesen. **Counterpoint, the polyphonic vocal style of the sixteenth century**. Dover Publication, Inc. p. 109 (com adaptações).

Acerca de assuntos relacionados às informações apresentadas, julgue os itens que se seguem.

- 100 O *cantus firmus* e o contraponto podem afastar-se por até três oitavas.
- 101 No contraponto de primeira espécie, o primeiro e o último compasso devem conter apenas consonâncias perfeitas.
- 102 Os intervalos de terças e sextas não devem ser alcançados por movimento direto.
- 103 Terças e sextas paralelas são admitidas até um limite de quatro notas, aproximadamente.
- 104 No contraponto de primeira espécie, não se utiliza o intervalo de quarta justa.

Acerca da utilização de dissonâncias no contraponto, julgue os itens subsequentes.

- 105 Dissonâncias sob a forma de *cambiata* são admitidas na quinta espécie de contraponto.
- 106 Na quarta espécie de contraponto, os intervalos dissonantes presentes na suspensão ou no retardo são utilizados apenas no tempo forte (*thesis*).
- 107 Intervalos melódicos dissonantes, tais como a bordadura, a nota de passagem, a *cambiata*, a escapada e a apojatura, são admitidos na terceira espécie de contraponto.

Considerando as similaridades e as diferenças existentes entre os gêneros polifônicos invenção e fuga, julgue os itens seguintes.

- 108 Na fuga, a imitação imediata do tema principal — sujeito — não ocorre à distância de oitava, tal como se observa na invenção.
- 109 Se na fuga os episódios inseridos entre as citações temáticas são obrigatórios, na invenção, eles podem não ocorrer.
- 110 A invenção limita-se usualmente ao número de duas ou três vozes; na fuga, esse número varia de três a seis geralmente.

Espaço livre

Considerando o minueto apresentado, que consiste no quarteto n.º 11, de W. A. Mozart, julgue os itens subsecutivos.

- 111 As notas lá natural e dó natural observadas no primeiro tempo do sétimo compasso sugerem o acorde incompleto de lá menor, terceiro grau da tonalidade de fá maior.
- 112 Além do estado fundamental, todas as inversões do acorde da dominante do quinto grau foram utilizadas.
- 113 Os intervalos de quarta justa situados nos tempos fortes entre as vozes extremas (violino e violoncelo), do primeiro ao quarto compasso, são considerados consonâncias.
- 114 O cruzamento de vozes presente no segundo compasso tem por função ocultar as oitavas paralelas implícitas no trecho musical em questão.
- 115 As duas alterações cromáticas utilizadas no quinto e no sétimo compasso, ou seja, mi bequadro e lá bequadro, sugerem a tonalidade de fá maior.

Com relação ao minueto precedente, que corresponde à sonata *opus* 22 n.º 11, de L. V. Beethoven, julgue os próximos itens.

- 116 O trecho musical em questão apresenta a estrutura de uma sentença, ou seja, quatro compassos antecedentes seguidos de quatro compassos consequentes que contêm reduções do motivo.
- 117 A partir da anacruse do quinto compasso, são apresentadas sequências motivicas em terças ascendentes e descendentes.
- 118 Nos compassos cinco a sete, são utilizadas duas diferentes versões da sonoridade de 9.ª da dominante.
- 119 O motivo de três notas apresentado a partir da anacruse reaparecerá variado ao longo do trecho, em razão das diferentes técnicas composicionais utilizadas, entre as quais a ornamentação, a transposição e a retrogradação.
- 120 A nota dó sustenido utilizada no acompanhamento dos compassos dois e três refere-se ao acorde de ré menor (terceiro grau da tônica) implícito no referido trecho musical.