

# Unidade 2

## A Ritmo – Métrica composta: Divisão da pulsação em três

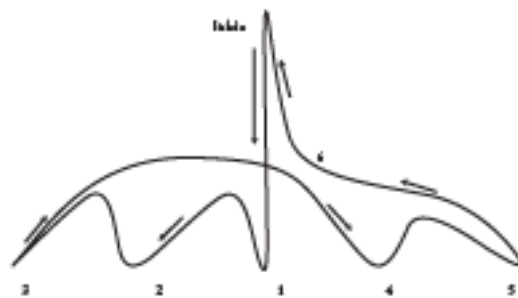
### Seção A1. Módulos em métrica composta

Cante as breves passagens que formam cada módulo dado, usando uma sílaba neutra. Comece repetindo cada módulo diversas vezes. Depois, cante o exercício de maneira contínua, considerando a sucessão dos módulos.

Perceba que cada pulsação presente nesses módulos é divisível por três. Essa tripla divisão da pulsação determina a métrica composta, como contrapartida à métrica simples. Cada pulsação na métrica composta  $\frac{3}{8}$  corresponde a uma semínima pontuada. Assim sendo, em cada compasso de métrica  $\frac{3}{8}$  há duas pulsações, cada uma delas divisível por três; no  $\frac{3}{4}$  há três pulsações, cada uma delas divisível por três; no  $\frac{3}{2}$  existem quatro pulsações, cada uma delas divisível por três e assim por diante. De maneira semelhante, cada pulsação na métrica composta  $\frac{3}{4}$  corresponde a uma mínima pontuada. Assim sendo, cada compasso de métrica  $\frac{3}{4}$  é formado por duas pulsações, cada uma delas divisível por três e assim por diante.

Para uma explicação completa a respeito da divisão da pulsação na métrica composta, consulte o primeiro volume do livro *Music in Theory and Practice*, escrito por Benward e Saker (páginas 10 e 11, na 7ª edição). Além disso, a unidade 3 deste livro traz considerações sobre a dupla divisão da pulsação em métrica simples.

Se seu professor considerar pertinente, use o modelo de regência apresentado conforme segue.



1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.  $\frac{6}{8}$  17. 18. 19. 20.

21. 22. 23. 24. 25.

26. 27. 28.

29. 30. 31.

32.  $\frac{12}{8}$  33. 34.

35.  $\frac{9}{4}$  36. 37.

38.  $\frac{12}{10}$  39. 40.

### Seção A2. Frases em métrica composta

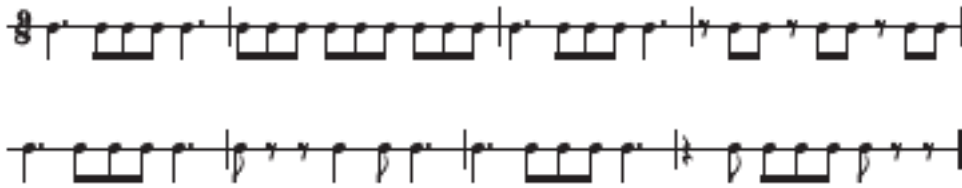
Para executar os exercícios de números 1-5, siga os procedimentos apresentados na unidade 1-A2. Para os exercícios a duas vozes (6-9), seu professor deverá designar o(s) aluno(s) que realizarão cada voz. Ademais, você deve praticar esses exercícios a duas vozes individualmente, usando a mão esquerda para percudir a voz inferior e a direita para a voz superior<sup>1</sup>.

1.

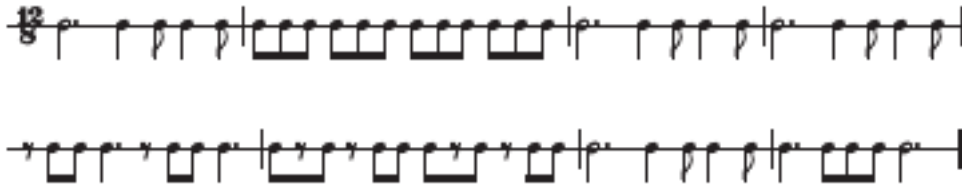
$\frac{6}{8}$

1. Assim que puder executar o exercício com fluência desta maneira, inverta as mãos, em seguida, crie outras possibilidades de realização. Essa conduta frente a exercícios dessa natureza irá contribuir para o desenvolvimento motor e criativo (N.T.).

2.



3.



4.



5.



6. *Ostinato rítmico ascendido de imitação rítmica*



7. Alternância rítmica (com exemplos de *loqueto rítmico*\*)

## 8. Imitação rítmica

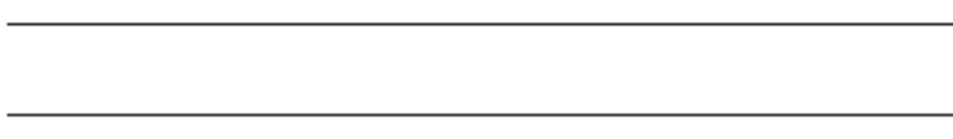
## 9. Imitação rítmica

## Seção A3. Criando uma frase coerente em métrica composta

Retorne à seção A1 e selecione quatro modelos rítmicos que tenham a mesma métrica. Organize-os de maneira que possa ser criada uma frase coerente com quatro compassos. Segue abaixo um exemplo:

\* O termo medieval *loqueto* refere-se à técnica composicional em que sons e silêncios se alternam, de maneira que uma das vozes possui um ataque no exato momento em que a outra produz um silêncio, e vice-versa (NT).

Escreva sua frase na linha a seguir (ou em ambas as linhas, se você optar por escrever uma composição a duas vozes):



Use uma sílaba neutra para cantar sua frase e solicite a seus colegas de classe para identificarem quais foram os modelos selecionados, assim como a ordem em que você os cantou. Em um momento mais adiantado de seus estudos, volte a esta frase e confira a da uma dimensão melódica. (Se você tiver criado algo a duas vozes, toque uma voz ao piano enquanto canta a outra, empregando uma sílaba neutra.)

## B Modelos diatônicos e fragmentos melódicos para o canto de intervalos: 5J, 4J, 3M, 3m, 2M e 2m

### Seção B1. Modelos diatônicos

Os modelos abaixo antecipam fragmentos melódicos presentes na próxima seção.

#### (A) JUSTAPOSIÇÃO DE INTERVALOS DE TERÇA, FORMANDO QUINTAS, EM TONALIDADES MAIORES

A vocalização em Sol maior apresentada a seguir deve ser considerada um aquecimento. Cante esse exercício da maneira como está escrito (em Sol maior) e depois, transponha-o quinta justa abaixo, para Dó maior. Continue executando esse processo, fazendo transposições para Fá maior, Si maior, Mi maior e assim por diante.

Sol maior: 3M 3m 3m 3M 3m 3M 4J

#### (B) NOTAS DE PASSAGEM OCUPANDO TERÇAS, EM TONALIDADES MENORES

Siga o mesmo procedimento usado anteriormente para notas de passagem e tonalidades maiores. Cante a vocalização em Mi menor (relativa menor, em relação a Sol maior). Em seguida, para o processo de transposições por quintas justas descendentes, parta da vocalização em Sol menor (a paralela menor de Sol maior).

Mi menor: 2M 2m 2M 2M 2M 2M 2m 2M

Sol menor: 2M 2m 3M 3m

(C) INTERVALOS DE 4J, 5J E 3M PROMOVENDO UM CONTORNO MELÓDICO ASCENDENTE, DE  $\hat{1}$  A  $\hat{3}$

A vocalização em Sol maior apresentada anteriormente deve ser usada como aquecimento. Após cantar os intervalos que delimitam um contorno ascendente entre os graus 1-3 da escala, cante a passagem inteira em tonalidades diversas, como é apresentado no modelo a seguir:

Sol maior: 4J 5J 3M

modelo:

Sol maior: Dó maior: Fá maior:

Seção B2. Fragmentos melódicos em Sol maior (Mi menor e Sol menor)

Esses fragmentos melódicos foram extraídos da literatura com o propósito de proporcionar um estudo dos intervalos anteriormente apresentados, em um contexto musical.

Siga os procedimentos descritos na unidade 1-B2.

Bach, Cantata Coral 16, *Ach wie schön, ach wie schön* (transposto)

1a. Adagio  
Mi menor

Bach, Cantata Coral 16, *Ach wie schön, ach wie schön* (transposto)

1b. Adagio  
Sol menor

Bach, Coral *Erstquell aller Güter*, BWV 445, comp. 1-6 (transposto)

2a. Adagio  
Mi menor

2b. *Bach, Coral Brevequell' alle Güter, BWV 445, comp. 1-6 (tonalidade original)*  
*Adagio*  
 Sol menor

3a. *Bach, Coral Jesu, deine Liden nimmst, BWV 471, frase 1 e 4 (transposto)*  
*Adagio*  
 Mi menor

3b. *Bach, Coral Jesu, deine Liden nimmst, BWV 471, frase 1 e 4 (transposto)*  
*Adagio*  
 Sol menor

4. *Mozart, Dança Germânica, n. 5, K. 508 (transposto)*  
*Andante*

5. *Mozart, Requiem: Sinfonia, K. 626, (transposto)*  
*Adagio*

6. *Mozart, Oito Variações: Variação 8, K. 613, comp. 1-4 (transposto)*  
*Allegro*

7. *Mozart, Tema e Doze Variações: Tema, K. 460 (454a), comp. 1-8 (transposto e adaptado)*  
*Allegro*

8. *Mozart, Le belle François. Composta em Paris, 1778; foi base para as 12 Variações, K. 353 (300f), comp. 1-4 (voz superior, transposto)*  
*Allegro*

9. *Mozart, Le belle François. 12 Variações, K. 353 (300f), comp. 1-4 (voz intermediária, transposto)*  
*Allegro*

Mozart, *La belle Française. 12 Variações*, K. 353 (300f), comp. 1-4 (voz inferior, transposta)



As três vozes (nas números 8, 9 e 10) devem ser combinadas, em canto conjunto.

### Seção B3. Criando uma melodia coerente

Retorne à seção B2 e selecione dois ou três segmentos dentre os diversos fragmentos melódicos, cujas características permitam a formação de uma melodia coerente. Dependendo de suas escolhas, poderão ser necessárias mudanças métricas ou rítmicas em alguns segmentos. O exemplo abaixo foi organizado com base nos compassos 1 e 2 do fragmento 4, assim como nos compassos 2 e 3 do fragmento 5.



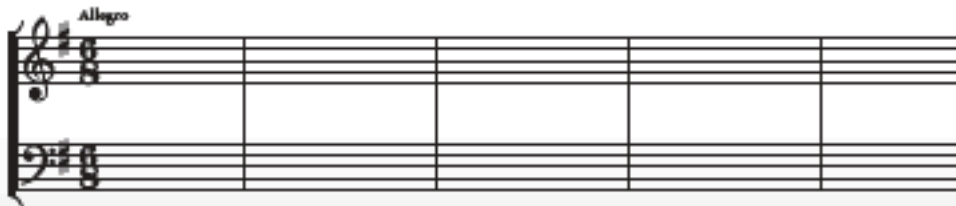
### Seção B4. Improvisação

1. O fragmento melódico de número 10 deve ser usado como base de improvisação, realizada por uma voz superior para o modelo abaixo apresentado.

*La belle Française*, composta em Paris, em 1778, foi base para as *12 Variações* de Mozart, K. 353 (300f), compassos 1-4 (voz inferior, transposta)



2. Mantenha a voz superior que você criou e improvise nova voz inferior. (Você pode adquirir uma motivação extra se estudar as *12 Variações*, K. 353 (300f), compostas por Mozart, com base nessa canção popular.)





## C Melodias (modo maior): 5J, 4J, 3M e 3m no interior da tríade de tônica, além de 2M e 2m

O conteúdo melódico desta seção enfatiza determinados intervalos presentes no interior da tríade de tônica (3M, 3m, 5J, 4J), assim como movimentos por grau conjunto (2M e 2m), em Dó maior.

Esses exercícios contribuem para uma revisão e a prática do canto, em um andamento favorável e ainda são adequados ao desenvolvimento da leitura em diversas claves, pois agem como um mecanismo de transposição de uma tonalidade a outra. Por exemplo, a mesma frase é usada nos exercícios de números 1 e 11, no entanto, neste último, a clave de dó para contralto é introduzida – de maneira que a nota *dó* central passa a ser posicionada na terceira linha. Assim sendo, a presença da clave de contralto no exercício 11 torna possível a transposição do conteúdo do exercício 1 para a tonalidade de Ré maior, sem que exista qualquer mudança na posição das notas do pentagrama.

### Como proceder

1. Imagine o exercício 2 sendo escrito com a clave de dó para contralto (observe a utilização da clave de dó para contralto no exercício 11).
2. Como todas as melodias nessa seção estão em Dó maior, é possível sabermos que a melodia do exercício 2 é iniciada pelo quinto grau (*re*).
3. Ao visualizar o exercício 2 sendo escrito com a clave de dó para contralto, a primeira altura passa a ser *lá* (acima do *dó* central). Agora, a nota *lá* ocupa a posição de quinto grau e a nota *ré* é o primeiro grau.
4. Imagine dois sustenidos (*fi* e *dó*) na indicação de compasso e cante a melodia da mesma maneira que havia sido feito quando criávamos em Dó maior, na clave de sol.
5. Ao cantarmos a melodia imaginando-a escrita na clave de dó para contralto, haverá uma transposição 7m abaixo. No entanto, a maior parte das melodias presentes neste livro são organizadas para serem cantadas na extensão vocal que parecer mais confortável ao estudante.
6. Se houver algum problema com a leitura na clave de dó para contralto, certifique-se de que sua leitura na clave de sol esteja fluente, cantando a passagem novamente em Dó maior.
7. Sua eventual falta de familiaridade em relação à clave de dó para contralto desaparecerá rapidamente e assim você irá desenvolver uma nova habilidade, que lhe será valiosa e útil posteriormente.

The image displays ten musical exercises, numbered 1 through 10, arranged in five pairs. Each pair consists of two staves of music. Exercises 1, 3, 5, 7, and 9 are written in soprano clef (C1), while exercises 2, 4, 6, 8, and 10 are written in alto clef (C3). All exercises are in the key of D major (one sharp, F#). The exercises are designed to practice specific intervals and melodic movements within the tonic triad and adjacent notes. Exercises 1 and 11 (not shown) share the same melodic content but are transposed to different clefs for pedagogical purposes.

11.



## D Melodias (modo maior): 5J, 4J, 3M e 3m no interior da tríade de tônica, além de 2M e 2m

### Seção D1. Passagens de obras de Beethoven e Haydn

As melodias apresentadas a seguir foram extraídas da literatura musical e incluem os intervalos apresentados na parte C desta unidade. Os exercícios de números 1-10 são formados por passagens extraídas de obras sinfônicas de Beethoven e os exercícios 11-20, de composições para piano de Haydn. Algumas melodias foram levemente alteradas ou abreviadas para que pudessem se adequar aos propósitos desta unidade. Além disso, os autores deste livro ajustaram as melodias a uma extensão vocal confortável para o canto e procuraram mantê-las no interior dos limites rítmicos e melódicos impostos pelo material trabalhado nas duas primeiras unidades. Não obstante, as versões originais das sinfonias de Beethoven aqui adaptadas são também apresentadas.

Cante essas melodias usando as indicações de execução fornecidas por seu professor.

1. Beethoven, Sinfonia n. 6, op. 68, III (adaptado)

*Allegro*  
*pp*

2. Beethoven, Sinfonia n. 6, op. 68, III (adaptado)

*Allegro*  
*pp*

3. Beethoven, Sinfonia n. 6, op. 68, III

*Allegro*  
*p*

4. Beethoven, Sinfonia n. 2, op. 36, III, Trio (adaptado)

*Allegro*  
*p*

5. Allegretto Beethoven, Sinfonia n. 7, op. 92, II

*p* *dolce*

6. Presto Beethoven, Sinfonia n. 7, op. 92, III (adaptado)

*p* *dolce*  
original

7. Allegro con brio Beethoven, Sinfonia n. 7, op. 92, IV (adaptado)

*ff* original  
*ff* *ritardando*

8. Allegro Beethoven, Sinfonia n. 5, op. 67, IV (adaptado)

*ff* original

9. Allegro vivace e con brio Beethoven, Sinfonia n. 8, op. 95, I (adaptado)

*f* *p* *dolce*  
original

10. Allegro assai Beethoven, Sinfonia n. 9, op. 125, IV, "Finale" (adaptado)

*p* original  
*p*

11. *Moderno* Haydn, *Capriccio*, Hob. XVII: 1 (adaptado)
- 
12. Haydn, *Variante: Variante 2*, Hob. XVII: 2 (adaptado)
- 
13. Haydn, *Variante: Variante 16*, Hob. XVII: 2 (adaptado)
- 
14. *Andante* Haydn, *Variante para Piano: Tema*, Hob. XVII: 5 (adaptado)
- 
15. *Allargato* Haydn, *Sonata para Piano*, Hob. XVI: 3 (adaptado)
- 
16. *Vivace* Haydn, *Sonata para Piano*, Hob. XVI: 12, III (adaptado)
- 
17. *Allargato molto* Haydn, *Allegro Molto*, em Ré maior, Hob. XVII: D2 (fragmento, adaptado)
- 
18. *Presto* Haydn, *Sonata*, em Ré maior, Hob. XVI: 51, II (adaptado)
- 
19. Haydn, *Motivo*, em Sol maior, Hob. XVI: 11, III (adaptado)
- 
20. *Allargato assai* Haydn, *Nove Sonatas de Jovenes mab: n. 9*, III (adaptado)
- 

Seção D2. Canções e hinos *Amish*

As passagens musicais abaixo especificadas constituem adaptações de canções e hinos *Amish*.

1. *Jesus, Jesus, Source of Life*  
*Four*  
*J = 88*  

*D.C. al Four*

Detailed description: This is the first musical piece, titled 'Jesus, Jesus, Source of Life'. It is marked 'Four' and has a tempo of 'J = 88'. The notation consists of two staves in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The melody is written on the first staff, and the accompaniment is on the second. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

2. *Jesus, Lover of My Soul*  
*Four*  
*J = 112*  

*D.C. al Four*

Detailed description: This is the second musical piece, titled 'Jesus, Lover of My Soul'. It is marked 'Four' and has a tempo of 'J = 112'. The notation consists of two staves in a treble clef with a key signature of one flat. The melody is on the first staff, and the accompaniment is on the second. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

3. *Come Ye Sinners*  
*Four*  
*J = 88*  

*D.C. al Four*

Detailed description: This is the third musical piece, titled 'Come Ye Sinners'. It is marked 'Four' and has a tempo of 'J = 88'. The notation consists of two staves in a treble clef with a key signature of one flat. The melody is on the first staff, and the accompaniment is on the second. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

4. *The Great Physician*  
*Four*  
*J = 112*  

*D.C. al Four*

Detailed description: This is the fourth musical piece, titled 'The Great Physician'. It is marked 'Four' and has a tempo of 'J = 112'. The notation consists of two staves in a treble clef with a key signature of one flat. The melody is on the first staff, and the accompaniment is on the second. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

5. *Thousand Times by Me Be Gloried*  
*Four*  
*J = 76*  

*D.C. al Four*

Detailed description: This is the fifth musical piece, titled 'Thousand Times by Me Be Gloried'. It is marked 'Four' and has a tempo of 'J = 76'. The notation consists of two staves in a treble clef with a key signature of one flat. The melody is on the first staff, and the accompaniment is on the second. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

6. *Author of the Whole Creation*  
*Finis*  
*D.C. al Fine*

7. *When the Day Time Had Taken Place*  
*Finis*  
*D.C. al Fine*

8. *Præter God Formam*  
*Finis*  
*D.C. al Fine*

## E Canto conjunto – Duas vozes: 5J, 4J, 3M e 3m no interior da tríade de tônica, além de 2M e 2m

### Seção E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares

As primeiras três passagens são originárias da *Missa Solenne*, op. 123, de Beethoven: (1) Glória, (2) Credo e (3) Benedictus. Cada linha melódica está organizada no universo intervalar desta unidade. A quarta passagem, de Orlando di Lasso, traz outra abordagem ao Benedictus, bastante anterior à de Beethoven.

Uma vez que cada passagem é imitativa, cante cada linha como um exercício melódico em separado, antes de tentar juntá-las. Os textos do Glória, Credo e Benedictus são dados, embora não exista necessidade de serem pronunciados.

1. *Allegro vivace* *ff* *Beethoven, Missa Solenne: Glória, op. 123, II (adaptado e transposto)*

Do - mi - ne De - us Do - mi - ne De - us

Do - mi - ne De - us Do - mi - ne De - us

2. *Allegro molto* Beethoven, *Missa Solenne: Credo*, op. 125 (adaptado e transposto)

et a - scen - dit in coc - lum

Et a - scen - dit in coc - lum

3. *Andante molto cantabile e non troppo mosso* Beethoven, *Missa Solenne: Benedictus*, op. 125 (reduzido)

Be - nec - ti - ctus Qui - ve - nit

Be - nec - ti - ctus Qui - ve - nit

in - no - mi - ne, no - mi - ne Do - mi - ni -

in - no - mi - ne Do - mi - ni -

\* Consulte a parte A desta unidade para obter informações a respeito de métrica composta. Como um aquecimento para o canto conjunto, cada linha deve ser cantada em separado, como um exercício solo. Quando os alunos se sentirem aptos a cantar em conjunto, o professor deve executar as primeiras notas da entrada de cada voz, cantando com os alunos ou tocando ao piano.

4. Orlando di Lasso, *Benedictus*

Canto

Be - nec - ti - ctus, qui ve -

Tenore

Be - nec - ti - ctus, qui

- nix in no-mi - ne \_\_\_\_\_ Do -  
 - nix in no-mi - ne Do -

- mi - ni, in no-mi - ne, \_\_\_\_\_ in no-mi - ne, \_\_\_\_\_  
 - mi - ni, in no-mi - ne, \_\_\_\_\_ in no-mi - ne, \_\_\_\_\_

- in no-mi - ne \_\_\_\_\_ Do - mi - ni.  
 - in no-mi - ne \_\_\_\_\_ Do - mi - ni.

New York, Appleton-Century-Crofts, Inc. - G. Soderhand

### Seção E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares

Johann Joseph Puz, n. 27 da *Série VII - Zwerche und pädagogische Werke, das Samliche Werk*

1.





Impreso con permiso de Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz, Austria.

Johann Joseph Puz, n. 28 da Série VII – *Elemente der pädagogischen Werke, die Schulische Werke*

2.



Impreso con permiso de Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz, Austria.