



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UERJ

CONCURSO PÚBLICO

MÚSICA

ORIENTADOR DE OFICINAS ARTÍSTICAS TÉCNICO UNIVERSITÁRIO SUPERIOR (208)

INSTRUÇÕES

Você recebeu o seguinte material:

- Um CADERNO DE QUESTÕES constituído de **cinquenta** questões de múltipla escolha, com **quatro** alternativas cada, e **uma** opção correta;
 - Um CARTÃO RESPOSTA personalizado.
- 1) Após a autorização para o início da prova, confira o material recebido, verificando se a sequência da numeração das questões e a paginação estão corretas. Caso contenha alguma irregularidade, comunique a um dos fiscais.
 - 2) Confira, no CARTÃO RESPOSTA, se seu nome, número de inscrição, cargo escolhido e demais dados pessoais estão corretos.
 - 3) O CADERNO DE QUESTÕES poderá ser utilizado para anotações, mas somente as respostas assinaladas no CARTÃO RESPOSTA serão objeto de correção.
 - 4) Leia atentamente cada enunciado e assinale, no CARTÃO RESPOSTA, a alternativa que responde, corretamente, a cada uma das questões.
 - 5) O candidato terá **cinco horas** para realização da prova OBJETIVA e DISCURSIVA.
 - 6) Após o término da prova, entregue ao fiscal o CARTÃO RESPOSTA e o CADERNO DE QUESTÕES.
 - 7) Por motivo de segurança, o candidato só poderá se ausentar, definitivamente do recinto das provas após uma hora contada a partir de seu início.
 - 8) O CADERNO DE QUESTÕES somente poderá ser levado pelo candidato faltando uma hora para término da prova.
 - 9) Os três últimos candidatos só poderão deixar o local de prova depois que o último entregar seu CARTÃO RESPOSTA.

Todos os casos e nomes utilizados nas provas do CEPUERJ são fictícios. Qualquer semelhança com casos reais constitui mera coincidência.



ASPECTOS GERAIS

1) A tarefa da análise sociológica da arte, como afirma Canclini (2012), é criar condições para a compreensão das razões que formam maneiras específicas de singularização e produção de valor simbólico. Com base nas reflexões deste autor, é correto afirmar que:

- a) as recentes derivas artísticas provocaram o transbordamento das demarcações sociológicas do lugar da arte
- b) os museus e os centros culturais são espaços reafirmados pelos novos movimentos artísticos do contemporâneo
- c) as reflexões de críticos e mediadores sugerem que os novos lugares da arte se distanciam dos museus e dos espaços legitimadores convencionais
- d) a construção da reflexão sociológica implica em determinar o grau de abrangência das ideologias estetizantes e a identificação de graus de autenticidade

2) Com o deslocamento da esfera crítica provocado pela arte contemporânea a partir dos anos 60, de acordo com Lisbeth Rebolo Gonçalves (in: BERTOLI; STIGGER, 2007), é correto afirmar que a exposição de arte hoje é:

- a) a reunião deliberada de objetos de explicitação dos valores estéticos institucionalizados
- b) um lugar de comunicação, sendo também um espaço público para o conhecimento de arte
- c) a oportunidade de experimentação de valores estéticos institucionalizados em novos formatos
- d) um dispositivo de apresentação da produção artística em que a curadoria opera como dimensão explicativa

3) “Em vez de se demorar distinguindo entre os bens só valiosos pelo seu significado histórico e os que são apreciados pelo seu valor estético, é preferível examinar os usos do patrimônio, os pontos de encontro e conflito entre épocas e produções culturais animadas por objetivos diferentes.” (CANCLINI, 2012, p. 96). Em relação às diferenças impostas por especialistas entre arte e patrimônio, é correto afirmar que:

- a) a arte é definida de acordo com seus objetos, enquanto o patrimônio, pelos usos que se fazem destes, implica em políticas de identificação específicas
- b) os bens tangíveis e intangíveis são expressões específicas que indicam os setores de produção do artístico e do patrimônio, respectivamente
- c) a linha demarcatória imposta ao etnográfico e ao artístico é principalmente decidida pela inércia das instituições que os possuem e os exibem
- d) a gestão dos bens culturais está separada da esfera de exibição dos bens artísticos pela especialização que requerem os seus especialistas

4) No texto “Universidade, caldo de cultura pós-moderno e a categoria de hegemonia”, Netto (in: COUTINHO, 2008) afirma que é a universidade pública que propicia a transmissão de massa crítica, faz pesquisa, produz conhecimento e realiza atividades de extensão. De acordo com o autor, é correto afirmar que a(s):

- a) universidades no Brasil atingem patamares de excelência pela produção livre de conhecimentos
- b) universidade brasileira precisa ser observada, levando-se em conta a sua particularidade histórica
- c) comunidade acadêmica representa a massa crítica que permitirá a relativização dos valores hegemônicos
- d) produtividade científica e cultural é denominador comum e meio democrático para se medir o grau de excelência das universidades públicas no Brasil

ORGANIZADOR



COORDENADORIA DE PROCESSOS SELETIVOS

De acordo com a obra “O espectador emancipado” (RANCIÈRE, 2012), responda às questões de números 5 e 6.

5) Ao enunciar o paradoxo entre arte e política, o autor tece reflexões sobre as formas de dissenso que envolvem uma estética da política, na medida em que:

- a) operam em outros regimes de visibilidade e podem gerar possibilidades para a reinauguração da política da diferença
- b) implicam em transformações independentes de ambas as esferas, trazendo novas reconfigurações do sensível
- c) mobilizam as forças hegemônicas e requerem o controle político para a superação do regime estético vigente
- d) podem redefinir novas configurações do visível e suas condicionantes

6) “Se a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência de dissenso, oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais.” (RANCIÈRE, 2012, p. 60). A partir das reflexões do autor, a experiência política da estética significa, em síntese, a:

- a) afirmação de uma virtude ou qualidade
- b) dissociação de certo corpo de experiência
- c) valorização de um sensório-motor definido
- d) legitimação de um modelo ou de um *habitus*

7) O estudo da montagem e desmontagem de um circo, entendido sob o prisma da performance, explora este processo – preparação como performance – a partir do conceito de liminaridade social, cunhado pelo antropólogo Victor Turner, “período de exame dos valores e axiomas centrais da cultura em que ocorre” (ROCHA in: VIVEIROS DE CASTRO; GONÇALVES, 2009, p.145). Nesse sentido, ampliando essa referência para outras manifestações culturais de rua, ou de arena, que poderiam ser abrangidas por essa mesma perspectiva, a montagem ou a preparação de um cenário ou espaço de atuação, integraria o que este autor denominou como “o fazer a praça”, metáfora que pode ser identificada como um processo:

- a) de cunho democrático, prática que vem permanecendo viva ao ser cultivada por agentes promotores da cultura local
- b) repetitivo e ritualístico, correspondente às manifestações em espaços públicos como prática de cultura massiva
- c) ao mesmo tempo simbólico, econômico, político, sociológico, cognitivo e de identificação
- d) econômico, de cunho tradicional, que vem subsistindo em seu caráter de arte pública

8) Os desfiles das escolas de samba do carnaval carioca, principais manifestações dessa festa popular, que tem sua origem nos ranchos carnavalescos, eram comentados pelos cronistas da primeira década do século XX, que faziam o papel de intérpretes e críticos e, portanto, participantes ativos ao:

- a) promoverem a festa como emblema e ícone da brasilidade
- b) elaborarem o sentido participativo da festa e defenderem seu valor cultural frente ao Poder Público
- c) operarem como negociadores entre os extratos populares e a elite carioca, cultivando o caráter democrático da festa
- d) servirem de mediadores ao estabelecer diálogos entre a polícia, os comerciantes, a população, o Poder Público e os grupos de rancho

ORGANIZADOR

9) De acordo com Mizrahi (2014), o *funk* pode ser definido como um ideal que é ao mesmo tempo individual e coletivo. Percebido em sua forma criativa, revela traços de uma “bricolagem sonora”, gênero musical conformado por uma lógica apropriativa que incorpora elementos múltiplos em tom de contestação. Integrando produções de uma arte para além da música, incorporando linguagem oral, atitude performativa, produção visual de grafite urbano e, entre outros elementos, sua estética corporal que, por sua vez, pode ser percebida como:

- a) “estética da abundância”, que busca desfazer através da aparência o contorno totalizante da pobreza na qual muitas vezes se localiza
- b) “ética da subversão”, ao impor padrões estéticos de ruptura radical em cunho de agressão às classes hegemônicas
- c) “gosto da necessidade”, que procura definir uma classe social com eleições próprias e autênticas
- d) “ética da contenção”, definindo escolhas próprias de identificação entre seus participantes

10) Poucos países têm a história de suas artes tão marcada pela participação de artistas de etnia negra quanto o Brasil. No campo das artes visuais são elencados Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), o Aleijadinho, e Valentim da Fonseca e Silva (1745-1813), o Mestre Valentim, figuras emblemáticas e marcantes dessa trajetória. Mais recentemente, em 1966, por ocasião do I Festival de Artes e Cultura Negra e Africana, em Dacar, Senegal, o Brasil foi representado por três artistas afrodescendentes: Agnaldo Manoel dos Santos, Rubem Valentim e Heitor dos Prazeres. De acordo com Clarival do Prado Valladares (2014), a herança africana é um(a):

- a) demonstração do crescente esforço em reconhecer as diferentes matrizes africanas, recuperando as formas mestiças, hibridizadas em diferentes graus, como propriamente brasileiras
- b) traço determinante na formação da atualidade brasileira, ganhando progressivo relevo ainda que sua imaginária não possa ser identificada na sua origem em integridade
- c) aspecto da particular criatividade nacional, recuperada em obras produzidas por artistas desconsiderados ao longo da história
- d) produção hoje reconhecida em sua origem como expressividade mais ampla da criatividade erudita e, por isso, de maior valor

11) Em “Tempo e narrativa nos Folgedos do Boi”, Viveiros de Castro e Gonçalves (2009, p.93) afirmam que “os folgedos do boi são formas rituais populares. Trata-se, por excelência, de comportamento simbólico que exige intensa atividade corporal, com uso de fantasias, muita música e dança.” Segundo esses pesquisadores, o folgado do boi apresenta os seguintes atributos:

- a) interação animada entre brincantes e espectadores a partir de performance com aspectos narrativos que ocorre por todo território nacional em conformações similares
- b) extensa ocorrência, abrangendo todo território nacional, porém distribuído, em cada localidade, em diferentes ciclos comemorativos
- c) representação e forma de brinquedo popular que nos tempos contemporâneos se espetacularizou, perdendo seu viés tradicional
- d) propriedades lúdicas e festivas que requerem intenso preparo e envolvimento, mobilizando diversos grupos sociais

ORGANIZADOR

12) “Por memória coletiva podemos compreender uma gama razoável de definições: de representações coletivas, no sentido durkheimiano do termo a situações traumáticas, em que a relação da memória com o passado se restringe ao teor ético e moral, desconsiderando seu valor epistemológico.” (SEPÚLVEDA DOS SANTOS, 2012, p. 195). Considerando a condição dicotômica em que se dividem as diferentes concepções de memória e a observação de que em uma de suas polaridades se reúnem teorias que rejeitam radicalmente qualquer assertiva de verdade na apreensão do passado, a outra concepção que compartilha esse modo de entendimento sobre a natureza da memória é o(a):

- a) reconhecimento da impossibilidade de objetividade na sua apreensão
- b) reconstrução do passado, exigindo superação do reducionismo ideológico
- c) constatação de que os dados são parciais, sejam eles objetivos ou subjetivos
- d) caracterização da abrangência e complexidade do passado, requerendo um olhar aproximado

13) O “cronocentrismo europeu”, categoria criada pelo pesquisador Sodré (in: COUTINHO, 2008) explicita a cultura ocidental por estar calcado na universalização de um sentido de tempo. Segundo o autor, a diversidade cultural é:

- a) a positividade que emerge a partir da globalização ao requerer o entendimento de sua temporalidade
- b) o aspecto da pluralidade social e o elemento de articulação entre identidades ocidentalizadas
- c) a distinção das subjetividades e a forma de identificação entre indivíduos e coletividades
- d) irrevogavelmente ambígua e recalcada pela hegemonia

14) Raymond Williams, citado por Moraes, estabelece que constituindo-se como “um senso de realidade para a maioria das pessoas na sociedade, um senso de realidade absoluta, porque experimentada, e além do qual é muito difícil para a maioria dos membros da sociedade movimentar-se na maioria das áreas da vida.” (in: COUTINHO, 2008, p.41). O conceito ao qual o autor se refere é:

- a) hegemonia
- b) experiência
- c) ideologia
- d) cultura

15) Os quatro grandes princípios organizadores da era hipermoderna são:

- a) globalização, tecnociência, geopolítica e indivíduo
- b) tecnociência, mercado, democracia e indivíduo
- c) economia, ecologia, democracia e geopolítica
- d) mercado, política, tecnociência e ecologia

16) “O espetáculo não exalta os homens e suas armas, mas as mercadorias e suas paixões.” (DEBORD, 2000, p.66). Em relação ao devir-mundo do espetáculo, o autor afirma que a mercadoria:

- a) como fetichismo, produz limites artificiais
- b) revela-se pelo uso e pela frequente renovação
- c) constitui o poder abstrato da sociedade na sua não liberdade ilusória
- d) opera como ruptura do desenvolvimento orgânico das necessidades sociais

ORGANIZADOR

17) Negri afirma que “Nunca, como agora, a relação mídia-espectador foi tão satanizada, e isso só faz piorar. Não só isso, pretendeu-se dar da mensagem da mídia a imagem de uma metralhadora que se abate sobre o espectador-alvo miserável de um poder onipresente – e o aniquila. Esse moralismo obtuso e deprimente ganhou ares de ritual, mais particularmente para uma *esquerda* já agora incapaz de análises e propostas e que continuará a se refugiar em lamentações inúteis. Mostram-nos uma vida cotidiana dominada pelo monstro da mídia como um cenário povoado de fantasmas, zumbis prisioneiros de um destino de passividade, frustrações e impotências.” (NEGRI in: PARENTE, 1999, p.173) A satanização da mídia, de acordo com o autor, advém de uma:

- a) teoria da manipulação que nega qualquer grau de inteligibilidade dos receptores
- b) relação estratégica dos intelectuais de esquerda e suas lamentações moralistas
- c) redução cientificista que serve de apoio às concepções terroristas da mídia
- d) reificação intransitiva da vida humana em modos consumistas

18) Segundo Couchot (in: PARENTE, 1999), o estatuto da imagem técnica fez o percurso entre dois estágios que se afirmam como da:

- a) transmissão de registros automáticos à captura eletrônica
- b) automatização analógica à automatização numérica da imagem
- c) perspectiva de projeção gráfica à perspectiva de projeção cinética
- d) decomposição da figura em sistemas lineares à sua decomposição por pontos

19) De acordo com Parente (in: PARENTE, 1999), as novas tecnologias vão atuar sob o signo da velocidade. Seguem um entrelaçamento vertiginoso por intensificados circuitos de comutação. Em dimensão planetária, esses circuitos compartilham sistemas de produção, captação, transmissão, reprodução, processamento e armazenamento de imagens. Essas imagens podem ser consideradas multidimensionais porque:

- a) são utilizadas pelas máquinas em muitas formas de visão e prospecção
- b) circulam de forma interativa e intermitente, gerando novos espaços comunicacionais
- c) são elementos de natureza cultural, política, ideológica, geográfica, espacial e tecnológica
- d) constituem redes comunicacionais de diferentes dimensões, funcionando como contratores da visão humana

20) Leenhardt (in: BERTOLI; STIGGER, 2007) afirma que o passado da crítica de arte atualmente ganha novos aspectos, tendo se expandido para além dos originais meios de argumentação e comunicação. Segundo o autor, a globalização vem produzindo uma nova condição para a crítica porque:

- a) na perda da dimensão histórica, ocasionada também pela transformação de seus suportes clássicos, a crítica de arte aborda as questões estéticas a partir de uma avaliação sabidamente subjetiva e provisória
- b) com os mais recentes recortes geopolíticos, novos suportes sócio-históricos adquirem legitimidade e vigor, permitindo o desenvolvimento de uma crítica de arte para além do âmbito acadêmico restrito
- c) a queda dos poderes nacionais, socialmente ancorados nas realidades locais, fez com que as categorias intelectuais e sensíveis de conhecimento adquirissem aspectos espetaculares
- d) a reflexão crítica se dá em novos espaços, deixando de ser enigmática pela expansão de meios de comunicação e da abertura de novas fronteiras

ORGANIZADOR

CONHECIMENTO ESPECÍFICO

21) São características da música composta no período romântico (século XIX):

- a) ritmo puramente prosódico com paralelismo entre as vozes; transição notacional, na qual as notas têm o mesmo valor; evolução para sistema de notação mensural
- b) maior liberdade de modulação com cromatismo exacerbado; virtuosismo, nacionalismo e estímulo literário presentes
- c) caráter polifônico; harmonia vertical apoiada pelo baixo-contínuo; arte funcional destinada à corte ou à igreja
- d) homofonia em única tonalidade; rigoroso controle tonal; distanciamento da tônica evitado

22) A música moderna teve como alicerces a dissolução da tonalidade e a liberdade formal. O ritmo passou a ter importante papel na música moderna. Essa mudança de paradigma ocorreu quando o(a):

- a) ritmo velocíssimo imprimiu um novo estilo de composição atendendo a música concreta, que representa as máquinas do mundo pós-revolução industrial
- b) ritmo, com suas acentuações marcadas por diferentes células rítmicas, deixou de ocupar posição subalterna, para conduzir a música relegando a harmonia a segundo plano
- c) compositor estabeleceu a utilização de improvisação rítmica, na qual as alturas e os instrumentos utilizados são determinados, mas a duração e a dinâmica ficaram a critério dos intérpretes
- d) utilização do compasso quinário se opôs à utilização dos compassos binários, ternários e quaternários, o que, segundo os modernistas, representa a tradição da música europeia compreendida entre o barroco e o romantismo

23) Depois da Segunda Guerra Mundial, com a crescente mudança do meio rural para o urbano nos Estados Unidos, o *blues* rural transformou-se em *rhythm and blues*. Fazem parte da formação instrumental deste gênero:

- a) instrumentos eletrificados como guitarra, baixo e harmônica amplificada, além do suporte da bateria
- b) metais e sopros das *Big Bands*, fazendo a harmonia sobre os acordes de I, IV e V graus do *blues* tradicional
- c) conjunto de três instrumentos de percussão de membranas (pele), denominados *rum*, *rumpi* e *le*, que geram, respectivamente, sons graves, médios e agudos
- d) banjo, violão com cordas de aço e *washboard* (tábua de metal produzida originalmente para lavar roupas e que foi utilizada por descendentes de escravos como instrumento de percussão)

24) Absorver vários gêneros musicais, como samba, bolero, frevo, música de vanguarda erudita e *pop-rock* nacional e internacional, é característica do(a):

- a) *rock* brasileiro da década de 80 (*BRock*)
- b) jovem guarda
- c) tropicalismo
- d) bossa-nova

ORGANIZADOR

25) Um conjunto de compositores se uniu pela renovação da linguagem musical nacional preconizando um ensino de caráter mais científico e tendendo para o atonalismo, o dodecafonismo e a música serial no Brasil. Esse conjunto de compositores e seu principal líder, respectivamente, são:

- a) grupo Música Viva / Hans-Joachim Koellreutter
- b) nacionalistas / Mário de Andrade
- c) tropicalistas / Régis Duprat
- d) modernistas / Villa-Lobos

26) Analise o quadro abaixo:

Parte A (Exposição)	Parte B (Desenvolvimento/Contraste)	Parte A` (Reexposição)
Tonalidade da Tônica	Tonalidade da Dominante	Tonalidade da Tônica

A forma apresentada elaborou o processo de transformação dos temas e é típica do seguinte período da história da música:

- a) contemporâneo
- b) romântico
- c) clássico
- d) barroco

27) Comparando a música *pop* e o *rock* brasileiro com o ocidental – mais notadamente nos Estados Unidos e Grã-Bretanha –, é correto afirmar que:

- a) os ouvintes servem-se do som escolhido para embalar o convívio com a comunidade e as emoções, trazendo permeabilidade em termos sociais e econômicos
- b) o *pop* brasileiro sofreu influência do *pop* britânico, mas não sofreu influência do *pop* americano
- c) a música *pop* branca e negra não sofreu cisão, tanto no Brasil, quanto em outros países
- d) vários gêneros e subgêneros da música *pop* comercial são abertos a fusões

ORGANIZADOR

28) Analise a partitura abaixo:

Essa partitura musical indica uma composição do período contemporâneo, pois mostra:

- a) escrita neumática
- b) compasso quinário
- c) notação ortocrônica
- d) liberdade de duração do compasso

29) As manifestações musicais estão cronologicamente expostas em:

- a) atonalismo > neoclassicismo > música aleatória > serialismo > impressionismo
- b) cantochão > maneirismo > barroco > clacissicismo > romantismo
- c) *rhythm and blues* > *rock'n'roll* > *punk* > *rock* > *british beat*
- d) samba > baião > bossa-nova > jovem guarda > modinha

30) Um gênero de música popular brasileira evidencia um paralelo com outro gênero internacional devido à proximidade de alguns elementos, como suavidade (música anticontrastante), integração da voz com o instrumental e a melodia não diatônica e harmonia com acordes alterados. Esses gêneros são:

- a) jovem guarda e *rock'n'roll*
- b) tropicalismo e cha-cha-cha
- c) bossa-nova e *cool jazz*
- d) choro e barroco

ORGANIZADOR

31) Analise a partitura abaixo:



Os dois intervalos da sequência, respectivamente, são:

- a) terça menor descendente / sétima diminuta ascendente
- b) terça maior descendente / sétima diminuta ascendente
- c) terça maior descendente / sétima menor ascendente
- d) terça menor descendente / sexta maior ascendente

32) A cifragem ainda não está mundialmente padronizada e certas diferenças existem principalmente entre países de cultura saxã e latina. São cifras aceitáveis para os acordes C7M, Cm7(b5), Cm7 e C^o, respectivamente:

- a) C7Δ, C-7^o, Cm e C-(bb7)
- b) C+7, C-7(b5), CM7 e C^{o7}
- c) C7+, C-7(-5), C-Δ e C^o
- d) CMaj7, C^o, C-7 e Cdim

33) O dominante dos acordes de empréstimo modal, caracterizado por movimento de baixo quarta justa ascendente ou quinta justa descendente, é denominado:

- a) secundário
- b) substituto
- c) primário
- d) auxiliar

34) Um acorde na segunda inversão é considerado com:

- a) terça no baixo
- b) quinta no baixo
- c) sétima no baixo
- d) segunda no baixo

35) Para reescrever uma cifra utilizando acorde equivalente ao Eb7M, no modo lônico (ou Jônico), pode-se utilizar o seguinte:

- a) Eb7M(#11)
- b) Eb7M(#5)
- c) Eb69
- d) Cm7

ORGANIZADOR

36) Analise a partitura abaixo:

Rondeau de The Fairy Queen Purcell (1659/1695)

A composição apresentada é um rondó e tem forma:

- a) A – A – B – A
- b) A – B – A – C – A
- c) refrão – estrofe – refrão
- d) refrão – estrofe – refrão – estrofe – refrão – estrofe

37) Analise a música abaixo:

Essa música apresenta uma forma com sinais de abreviação. A sua execução correta será:

- a) A B C B C D E
- b) A B C B C D E
- c) A B C A B C D E
- d) A B C B D B C E

ORGANIZADOR

38) Observe a cifra do quadro abaixo:

Tonalidade de Dó Maior

$\frac{4}{4}$ || C | E_{m7} A₇ | D_{m7} D^b₇ | C ||

A cifragem analítica do trecho apresentado é:

- a) $\frac{4}{4}$ || I | II_{m7} V₇ | II_{m7} V₇ | I ||
- b) $\frac{4}{4}$ || I | II_{m7} V₇ | II_{m7} subV₇ | I ||
- c) $\frac{4}{4}$ || I | III_{m7} V₇ | II_{m7} subV₇ | I ||
- d) $\frac{4}{4}$ || I | III_{m7} VI₇ | II_{m7} subV₇ | I ||

39) Em relação aos acordes II_{m7}, V₇/4sus(9), IV e #IV^o, é correto afirmar que:

- precedem o dominante para tônica menor
- precedem o dominante para tônica maior
- são dominantes para tônica menor
- são dominantes para tônica maior

40) É possível classificar os acordes bII₇M, bVI₇M, bVII₇M, bIII₇M, V_{m7}, IV_{m7} e II_{m7}(b5), como:

- dominantes sem função dominante
- de função subdominante
- de empréstimo modal
- napolitanos

ORGANIZADOR

41) Analise a cifragem abaixo:

Tonalidade de Ré menor

$\frac{2}{4}$ | D_m A_7 | D_m D_7 | G_m $G_{m7}^{\frac{F}{}}$ | $E \emptyset$ E_7^b |

| $\overset{\circ}{D}_{m7}$ ||

Os acordes dominantes podem ser classificados, pela ordem em que aparecem, como:

- primário, secundário e *subV*
- primário, *subV* e secundário
- primário, auxiliar e sem função dominante
- sem função dominante, secundário e estendido

42) Analise a partitura abaixo:

A

$\frac{4}{4}$

T T T P T P T P T P

> > > > >

R L R L

O trecho está escrito para a seguinte formação instrumental:

- guitarra e bateria
- baixo e marimba
- baixo e bateria
- piano

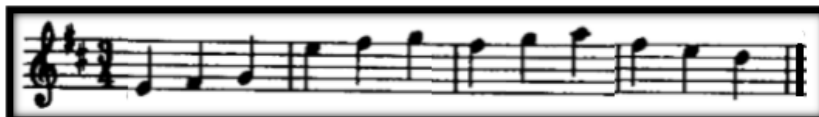
ORGANIZADOR

43) Analise os trechos musicais abaixo:

Quadro I



Quadro II



Um compositor tem motivo musical para desenvolver o que está representado no **Quadro I**. Esse motivo sofreu algumas variações iniciais para o seu desenvolvimento, chegando à forma apresentada no **Quadro II**. Os métodos utilizados, nesse caso, foram:

- diminuição de valores, mudança de ordem e adição de notas
- diminuição de valores, transposição e mudança de direção
- aumento de valores, transposição e adição de notas
- deslocamento, mudança de ordem e ornamentação

44) Analise a partitura abaixo:



Um músico pouco habituado a ler em clave de Fá recebe esse trecho musical. Ele resolve transcrever para outra clave que lhe é mais comum, tendo liberdade de fazê-la em qualquer oitava, mas respeitando as notas. A notação certa será:

-
-
-
-

ORGANIZADOR

47) O arranjador resolve mudar, na hora do ensaio, a harmonia da base no segundo compasso da música e pede à banda para fazer uma cadência utilizando o dominante secundário, precedido do segundo cadencial para o terceiro grau da música. O resultado está corretamente descrito em:

- a) $\frac{2}{4}$: C_6 | E_{m7b5} B_{7ALT} | D_{m7} |
- b) $\frac{2}{4}$: C_6 | $F^\#_7$ B_{7ALT} | E_{m7} |
- c) $\frac{2}{4}$: C_6 | D_{m7} G_7 | C_{m7} |
- d) $\frac{2}{4}$: C_6 | $F^\#_{m7b5}$ B_{7ALT} | E_{m7} |

48) Analise o quadro abaixo:

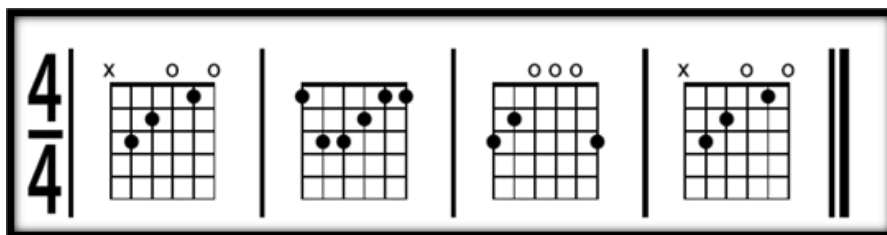


A melodia apresenta contorno em:

- a) forma de arco
 b) ondedado
 c) descida
 d) subida

ORGANIZADOR

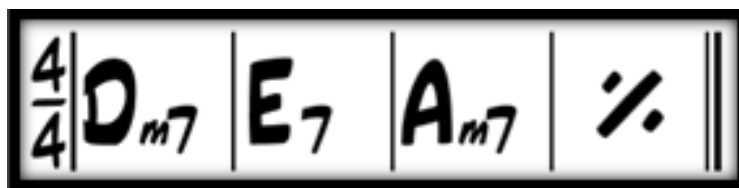
49) Analise os acordes abaixo:



Esses acordes representam os seguintes acordes cifrados:

- a) $\frac{4}{4}$ | **D** | **G** | **A** | **D** ||
- b) $\frac{4}{4}$ | **A** | **B** | **C** | **A** ||
- c) $\frac{4}{4}$ | **C** | **F** | **G** | **C** ||
- d) $\frac{4}{4}$ | **E_m** | **D_m** | **G** | **E_m** ||

50) Analise a progressão de acordes abaixo:



Nessa progressão, é possível realizar uma substituição dos dois primeiros acordes (quando isso não causa conflito com a melodia) sem mudar a função do acorde dominante e do que deve precedê-lo. Após a substituição, a progressão assumirá a seguinte forma:

- a) $\frac{4}{4}$ | **E_{m7}** | **G₇** | **A_{m7}** | % ||
- b) $\frac{4}{4}$ | **B_∅** | **B^b₇** | **A_{m7}** | % ||
- c) $\frac{4}{4}$ | **A_{m7}** | **G[#]_∅** | **A_{m7}** | % ||
- d) $\frac{4}{4}$ | **E₇** | **D_{m7}** | **A_{m7}** | % ||

ORGANIZADOR

RASCUNHO DE GABARITO

01	02	03	04	05	06	07	08	09	10

11	12	13	14	15	16	17	18	19	20

21	22	23	24	25	26	27	28	29	30

31	32	33	34	35	36	37	38	39	40

41	42	43	44	45	46	47	48	49	50

ORGANIZADOR