**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

ANTONIO CARLOS MORAES DIAS CARRASQUEIRA

**ESTUDOS CRIATIVOS PARA O DESENVOLVIMENTO HARMÔNICO DO
INSTRUMENTISTA MELÓDICO:
UMA CONTRIBUIÇÃO PARA A FORMAÇÃO DO MÚSICO**

**São Paulo
2011**

ANTONIO CARLOS MORAES DIAS CARRASQUEIRA

**ESTUDOS CRIATIVOS PARA O DESENVOLVIMENTO HARMÔNICO DO
INSTRUMENTISTA MELÓDICO: UMA CONTRIBUIÇÃO PARA A
FORMAÇÃO DO MÚSICO**

Tese apresentada ao Departamento de
Música da Escola de Comunicação e Artes
da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutor em Música.

Área de concentração: Música.

**São Paulo
2011**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

**Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação**

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Carrasqueira, Antonio Carlos Moraes Dias

Estudos criativos para o desenvolvimento harmônico do instrumentista melódico : uma contribuição para a formação do músico / Antonio Carlos Moraes Dias Carrasqueira – São Paulo : A. C. M. D. Carrasqueira, 2011.
194 p. : il. + CD

Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

1. Flauta 2. Instrumentos musicais 3. Criatividade 4. Linguagem musical
5. Improvisação 6. Performance I. Jardim, Gilmar Roberto II. Título.

CDD 21.ed. – 788.51

Nome: CARRASQUEIRA, Antonio Carlos Moraes Dias

Título: Estudos Criativos para o desenvolvimento harmônico do instrumentista melódico: uma contribuição para a formação do músico

Tese apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Música.

Aprovado em: / / 2011

Banca Examinadora

Prof. Dr.
Instituição:
Julgamento:
Assinatura:

Prof. Dr.
Instituição:
Julgamento:
Assinatura:

Prof. Dr.
Instituição:
Julgamento:
Assinatura:

Prof. Dr.
Instituição:
Julgamento:
Assinatura:

Prof. Dr.
Instituição:
Julgamento:
Assinatura:

DEDICATÓRIA

**Aos meus pais, Marina e João,
sempre amorosos, que mostraram
caminhos e ensinaram pelo exemplo.**

**Aos meus mestres, pela paciência e
generosidade.**

**`As novas gerações, nossos filhos,
netos e alunos, para que continuem a
descobrir e a revelar as maravilhas da
música e da vida.**

AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que vieram antes de mim e tornaram possível o acesso à música e ao pensamento dos mestres.

Àquele que me fez músico e professor; meu pai, paciente e generoso, mestre de vida e da arte, cuja sabedoria continua a iluminar meus caminhos.

À minha mãe, pelo carinho, apoio, orações e exemplar capacidade de trabalho.

À Benedicta Arcanjo, *in memoriam* pelo carinho, amor e lições de vida.

À *Frau* Beatrice Dietzius, *in memoriam*, cujo apoio foi fundamental no início de minha caminhada.

Ao Gil Jardim, querido amigo que me honrou com sua disponibilidade e sábia orientação. Sua lucidez de artista foi de importância fundamental para o desenvolvimento deste trabalho.

Às minhas irmãs Marina Célia e Maria José, artistas e educadoras, pelo grande incentivo e apoio.

À Linice Jorge, cuja imensa generosidade e presença entusiasmada deram uma força enorme nos momentos decisivos.

À Claudia Arezio, Suely Ceravolo e Eder Luis Jorge cuja inteligência e domínio das artes da computação foram fundamentais para a formatação deste trabalho.

À Mônica Haibara, pelas lindas mandalas e presença tranquila e iluminada.

Ao Guilherme Sparrapan, pela preciosa colaboração nas transcrições, na gravação e na edição das partituras.

À Vilma Barban, Kika Lourenço, a Cicero Couto de Moraes, Etelvino Bechara Marco Aurélio Barroso, Paulo de Tarso Salles e a George O. Toni, pelas sugestões e apoio.

À Gizah, pela revisão, bom humor e disponibilidade.

Aos meus professores flautistas, J. D. Carrasqueira, Jean Noel Saghard, Grace Bush, Roger Bourdin, Cristhian Lardé, Fernand Caratgé e James Galway.

Aos professores Laura Ronai, Umberto Magnani e José Miguel Wisnik, cujos textos foram fundamentais para o embasamento histórico desta tese.

À minha esposa Marcia, companheira generosa de todos os momentos. À Ló pela força e a todos os meus filhos, pela alegria e pelo amor incondicional.

Aos meus companheiros do Quinteto Villa-Lobos, Aloysio Fagerlande, Luis Carlos Justi, Paulo Sergio Santos e Phillip Doyle, por sua musicalidade, pela companhia sempre inspiradora e pela disponibilização de livros e métodos.

A todos os meus companheiros das diferentes orquestras e grupos onde toquei e aprendi tanto.

Aos professores músicos Eliane Tokeshi, Betina Stegman, Marcelo Jaffet, Luis Antonio Afonso Montanha, Alexandre Ficarelli e Robert Suedholz pela disponibilização do material de estudo de seus instrumentos.

Aos amigos músicos, Felipe Soares, Gabriel Levy, Luis Bastos, Jonas Ribeiro, e Stefania Benatti, pelas gravações, transcrições e preciosas sugestões.

A Maurílio Buduga, Flavio Yamaoka, Renato Camargo, Peninha, Baulé e a todos os meus alunos de todos esses anos, que me inspiraram e ensinaram muito.

A todos aqueles que, de uma forma ou de outra, colaboraram para que este trabalho se tornasse possível.

Aos auxiliares invisíveis, que por misteriosos caminhos sempre trazem a ajuda necessária.

À USP, pelo apoio e pelas condições de trabalho.

À Música, que me salva.

RESUMO

CARRASQUEIRA, A. C. M. D. **Estudos Criativos para o Desenvolvimento Harmônico do Instrumentista Melódico: Uma contribuição para a formação do músico.** 2011. 194 f .Tese (Doutorado) – Departamento de Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Esta tese trata da formação do flautista e de outros instrumentistas melódicos - de sopro, e de cordas não dedilhadas. Ilustrada com exercícios, prelúdios e estudos, consiste basicamente em uma metodologia de ensino que visa não somente ao desenvolvimento técnico-instrumental, mas também ao pleno entendimento da linguagem musical e ao desenvolvimento da consciência harmônica. Para isso, propõe uma forma de estudo baseada na criação de conteúdo, e não na repetição de padrões preestabelecidos.

Palavras-Chave: Flauta. Instrumento melódico. Criatividade. Linguagem musical.Improvisação. Escala musical. Acordes. Performance.

RESUMO

CARRASQUEIRA, A. C. M. D. **Estudios Creativos para el Desarrollo Armónico del Instrumentista Melódico: Una contribucion para la formación del músico.** 2011. 194 f .Tesis (Doctorado) – Departamento de Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Esta tesis trata acerca de la formación del flautista y de otros instrumentista melódicos – de viento y de cuerdas friccionadas. Ilustrada com exercícios, prelúdios y estudios, consiste basicamente en una metodologia de endefianza que no solamente enfoca el desarrollo técnico-instrumental, sino también el entendimiento pleno del language musical y el desarrollo de la consciencia armónica. Para eso, propone una forma de estudio basada en la creación de contenidos y no en la repetición de padrones pré-establecidos.

Palabras-Llave: Flauta. Instrumento melódico. Creatividad. Language musical. Improvisación. Escala musical. Acordes. Performance.

ABSTRACT

CARRASQUEIRA, A. C. **Creative studies for the harmonically development of the melodic instrumentalist: a contribution to the musician improvement.** 2011. 194 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011

This thesis is about the teaching of the flute and others melodic instruments – namely winds and strings. Illustrated with studies and etudes, it consists basically of a methodology that seeks not only technical development on the instrument, but also the complete understanding of the musical language and the development of harmonic awareness. With this aim, it proposes a way of practicing based on creativity, improvisation and composition, instead of the repetition of established patterns.

Keywords: Flute. Melodic instrument. Creativity. Musical language. Improvisation. Scales. Chords. Performance.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	1
CAPÍTULO 1	2
1. INTRODUÇÃO	2
Experiência e Conhecimento: a vida do artista e do professor como referência da pesquisa.	
1.1 Por um pleno entendimento dos elementos da linguagem musical	4
1.2. Considerações sobre o trabalho do intérprete	5
1.2.1 O discurso musical, música e sintaxe - tonalismo	8
1.2.2 A Música e sua relação com outras áreas do conhecimento humano	10
2. CONSIDERAÇÕES SOBRE O ENSINO ATUAL DOS INSTRUMENTOS MELÓDICOS NO BRASIL	13
2.1 Os anos de formação: a Música na vida familiar em diálogo com a escola e a sociedade	13
2.2 Aspectos do ensino formal de música e do instrumento propriamente dito	15
2.2.1 Um olhar histórico – mecanicismo x criatividade	17
2.2.2 Ausência da música brasileira	21
2.3 Análise do predomínio da visão sobre a audição e os impactos da especialização	23
2.3.1 Predomínio da visão sobre a audição	24
2.3.2 Impactos da Especialização	25
3. DIFERENCIAIS NA CONSTRUÇÃO DE UM APRENDIZADO CONSISTENTE	28
3.1. Três aspectos fundamentais na formação de um músico no Brasil	28
3.1.1 Conhecimento dos acordes – Considerações sobre a importância do conhecimento e do domínio dos acordes pelos instrumentistas melódicos.	28

3.1.1.1 A Prática da Transposição	32
3.1.2 Emprego da improvisação como ferramenta da experimentação	33
3.1.3 Familiaridade com a música brasileira	37
4. METAS A SEREM ATINGIDAS	38
CAPÍTULO 2	40
5. DESENVOLVIMENTO – REVELANDO O NÃO REVELADO	40
5.1. Uma Proposta de Estudo	41
6. ELEMENTOS DA LINGUAGEM MUSICAL	43
6.1 Intervalos	44
6.2 Gênese – Escalas primitivas: pentatônicas e modos naturais	50
6.2.1 Escalas Pentatônicas	52
6.2.2 Modos Gregos	55
6.3 <i>Art et Technique de la Sonorité</i> – Ampliando o estudo dos intervalos e descobrindo estruturas simétricas	60
6.3.1 Intervalo de 2ª menor - escala cromática	62
6.3.2 Intervalo de 2ª maior – escalas de tons inteiros	63
6.3.3 Intervalo de 3ª menor; um tom e um semitom - acordes diminutos	65
6.3.4 Intervalo de 3ª maior, dois tons – acordes aumentados	67
6.3.5 Escalas diminutas - octatônicas	69
6.3.6 Escalas hexafônicas - tons inteiros	72
6.4 - Divertimentos – Descobertas	74
6.4.1 Intervalo de 4ª justa - dois tons e um semitom	82
6.4.2 Intervalo de 4ª aumentada – o trítono	83
6.4.3 Intervalo de 5ª justa	85
6.4.4 Intervalo de 5ª aumentada (4 tons)	88

6.4.5	Intervalos de 6m e 6M.	89
6.4.6	Intervalos de 7m e 7M.	92
6.4.7	Intervalos de 8J	94
6.5	- Acordes, estrutura e cifragem - Tríades Maiores, Menores, Aumentadas e Diminutas. Inversões e encadeamentos	96
6.5.1	Metodologia para o estudo dos acordes – cifras: tríades, tétrades inversões	97
6.5.2	Tríades maiores e menores no círculo das 5 ^{as} ou 4 ^{as} .	105
6.5.2.1	Inversões	107
6.5.2.2	Tríades em ciclos de 2 ^{as} , 3 ^{as} e 4 ^{as}	109
6.5.3	Acordes de 6 ^a	122
6.5.4	Campo Harmônico	123
6.5.5	Notas melódicas ou notas de adorno; apogiaturas, bordaduras, retardos, antecipações, escapadas, notas de passagem e notas pedais	128
6.5.6	Acordes de 7 ^a , 9 ^a , 11 ^a e 13 ^a - escalas de acordes	137
	• Acordes de 7 ^a	143
	• Acordes de 7 ^a e 9 ^a	152
	• Acordes de 11 ^a	154
	• Acordes de 13 ^a	156
7.	ANÁLISE HARMÔNICA DE ALGUNS ESTUDOS CONSAGRADOS	158
8.	ENCADEAMENTO HARMÔNICO. CADÊNCIAS	162
	CAPÍTULO 3	169
9.	PRELÚDIOS E ESTUDOS DIDÁTICOS	169
10.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	188
11.	REFERÊNCIAS	190
	ANEXO I – Publicações para outros instrumentos melódicos	
	ANEXO II - CD	

APRESENTAÇÃO

A presente Tese - *Estudos Criativos para o Desenvolvimento Harmônico do Instrumentista Melódico: uma contribuição para a formação do Músico* - insere-se no empenho da Universidade de São Paulo em produzir conhecimentos que possam contribuir para a melhoria da qualidade da formação cultural, artística e educacional da população brasileira. Tem como foco a formação do instrumentista melódico. Corporificada na dimensão de um caderno de estudos e composições, consiste basicamente na elaboração de uma metodologia de ensino que visa ampliar o conhecimento obtido pelo método convencional. Baseada no estímulo à criatividade, propõe um profundo entendimento da linguagem musical e o desenvolvimento da consciência harmônica dos instrumentistas melódicos - de sopro e de cordas não dedilhadas.

Foi desenvolvida a partir de minha experiência como flautista atuante no Brasil e no exterior e também como professor há 25 anos do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e em diversos festivais nacionais e internacionais. Por meio de uma reflexão crítica, esta tese objetiva focalizar espaços não contemplados pela formação tradicional, caracterizando-se como pesquisa de linha qualitativa na busca de um conhecimento que está encarnado em minha própria vida e enraizado tanto na história de minha formação como em meu trabalho de docência.

No primeiro capítulo do trabalho, fazendo uma reflexão sobre os processos vividos na aprendizagem da linguagem musical pelo instrumentista melódico, optei pela forma de um relato de experiência na expectativa de contribuir para a formação teórica e prática do músico brasileiro. Nessa parte contextualizo essa formação, apresento um panorama introdutório geral e uma proposta do trabalho, focando três aspectos fundamentais para a construção de um caminho de aprendizado consistente.

No segundo capítulo exponho o desenvolvimento da pesquisa, seguindo os passos metodológicos que visam contribuir para a formação do músico.

No terceiro capítulo, que inclui um CD anexado, são apresentadas as composições criadas a partir da metodologia proposta, com a finalidade de ilustrar determinadas estruturas da linguagem musical. E para concluir, as considerações finais, as referências bibliográficas e os anexos.

CAPÍTULO 1

1. INTRODUÇÃO

Experiência e Conhecimento: a vida do artista e do professor como referência da pesquisa.

Esta tese é, em grande parte, a formalização do que venho realizando com meus alunos nesses 25 anos na Universidade de São Paulo (USP). Fundamenta-se na vivência de 40 anos de vida profissional no Brasil, na França - país onde vivi por quase seis anos - e em cerca de 50 países em trabalhos com músicas de variadas vertentes - erudita e popular, tradicional e contemporânea - em palcos e estúdios de gravação, em que venho atuando como camerista, solista, músico de orquestra e eventualmente como ator e produtor musical. Essa trajetória, que inclui minha atuação como professor, tem me propiciado uma rica convivência com artistas e estudantes de diversas culturas, idades e origens. Seja como intérprete ou professor, ao longo desse percurso tenho enfrentado grandes e diversos desafios, cuja superação tem me exigido constante aprendizado e reciclagem continuada.

Minha experiência docente diz que o melhor método é, sobretudo, flexível. Depende da realidade local e humana e é construído a cada aula, junto com cada aluno, de forma a fortalecê-lo em sua identidade e na busca de um caminho para a expressão musical. Todos esses anos de trabalho vêm me trazendo muitas reflexões e fortalecendo minha convicção de que o aprendizado de um instrumento melódico no Brasil deveria contemplar de forma mais aprofundada certos aspectos da formação de um músico. Essa convicção é o motivo desta tese.

Cabe aqui definir que instrumentos melódicos são aqueles que se caracterizam por tocar apenas uma nota de cada vez. É o caso dos instrumentos de sopro, como flauta, oboé, clarineta, fagote e trompa, que não podem tocar duas, três ou mais notas simultaneamente, formando acordes¹, como fazem o piano, o violão, o

¹ Acordes são estruturas nas quais as notas são superpostas e tocadas simultaneamente. Aqui, não me refiro aos “multifônicos”, grupos de duas a três notas conseguidos por meio de posições especiais nos instrumentos de sopro e utilizados por compositores a partir da segunda metade do século XX.

² Termo utilizado pelo Mo. Sergio Magnani para designar apogiaturas, retardos, antecipações,

órgão ou o acordeão. Os instrumentos melódicos tocam as notas dos acordes de forma arpejada: uma após a outra.

Também podem ser considerados como melódicos os instrumentos de cordas friccionadas (violino, viola, violoncelo e contrabaixo), apesar de esses instrumentos eventualmente tocarem mais notas ao mesmo tempo.

Observando os alunos de flauta que ingressam no Departamento de Música da USP, vejo que, com raríssimas exceções, mesmo aqueles que apresentam um bom nível instrumental, não possuem uma compreensão clara da construção dos acordes. É interessante constatar que, mesmo frequentando as aulas de harmonia, eles ainda têm dificuldade em pensar harmonicamente quando tocam seus instrumentos. Como veremos adiante, na metodologia de tradição européia a formação do instrumentista melódico se dá de uma maneira que não o leva a ter uma compreensão dos acordes. Consequentemente também lhe passam despercebidos outros elementos da linguagem musical tonal, como, por exemplo, as apogiaturas e as outras “notas melódicas”².

Paralelamente, percebo também a frustração de muitos músicos por não conseguirem improvisar e brincar com a música como o fazem outros músicos tão naturalmente. Identifico-me com eles, pois comigo aconteceu o mesmo, sendo essa inclusive uma das razões iniciais deste trabalho.

Há alguns anos, já depois de ter completado meus estudos formais na Europa e sendo um concertista internacional bastante respeitado, eu invejava a capacidade dos músicos populares, sobretudo do jazz e do choro, de improvisar melodias de uma forma tão espontânea, coisa que eu não conseguia fazer. Isso era para mim motivo de desconforto e frustração, que gerou um sério questionamento.

Observando o aprendizado de *jazzistas* e *chorões*, compreendi que sua requintada acuidade auditiva vem do fato de que grande parte de seu aprendizado é feito “tirando” músicas “de ouvido”³, sendo que os jazzistas, além desse aspecto, contam com uma vasta bibliografia que estimula a improvisação, fundamentada no estudo e no entendimento dos acordes. Incorporando esses elementos à minha forma de estudar, consegui, para minha grande alegria, desenvolver-me

² Termo utilizado pelo Mo. Sergio Magnani para designar apogiaturas, retardos, antecipações, bordaduras, etc. MAGNANI, 1989.

³ A expressão “tirar de ouvido” significa aprender a tocar uma música apenas ouvindo-a, sem que seja necessário ler a partitura.

consideravelmente. Hoje, muito embora ainda me considere um aprendiz, tenho sido convidado a atuar ao lado de alguns dos melhores chorões e improvisadores brasileiros. Como a alegria é ainda mais completa quando compartilhada e ciente do interesse cada vez maior dos jovens no aprendizado da improvisação, pensei em desenvolver um trabalho didático que lhes pudesse ser útil.

Este trabalho, que agora toma forma, focaliza alguns aspectos que considero fundamentais da formação de um músico. Acredito que será de grande valia para os estudantes que ingressam em nossas universidades e escolas de música, podendo ser utilizado com muito proveito nos primeiros anos de faculdade ou mesmo num eventual curso de preparação para o vestibular.

1.1 Por um pleno entendimento dos elementos da linguagem musical

Há alguns anos, por necessidade própria e inspirado em meus alunos, venho criando alguns estudos que visam à inteira compreensão dos diferentes elementos da linguagem musical: intervalos, acordes, notas melódicas, os diferentes modos e suas combinações.

Compostos em sua maioria por formas tradicionais brasileiras (choros, valsas, baiões), esses estudos pretendem não somente ampliar a consciência musical dos alunos, mas também estimular sua criatividade. Lidando com aspectos como percepção auditiva, memorização, afinação, agilidade de raciocínio e leitura à primeira vista⁴, objetivam também possibilitar ao instrumentista melódico o desenvolvimento do “ouvido harmônico” como consequência do conhecimento dos acordes e da lógica de seus encadeamentos.

A compreensão desse material e o desenvolvimento dessas habilidades possibilitam ao estudante um mergulho na linguagem musical e colaboram para o pleno entendimento e uma execução aprimorada das obras musicais. Oferecem ferramentas e vocabulário propiciatórios para sua autoexpressão, dando-lhe condições para criar melodias, frases e prelúdios, para improvisar e escrever sua própria música. Certamente lhe permitirão abordar com mais fundamentos, facilidade e natural alegria todo o repertório musical que lhe será proposto ao longo de seus estudos.

⁴ Agora, em vez de nota por nota, pode-se ler acordes “na horizontal”.

Tendo em vista que o aprendizado é fruto da *observação* e da *experimentação* e que a *improvisação* é uma ferramenta essencial para a *experimentação*, acredito que a melhor forma de compreender e incorporar os elementos da linguagem musical não é apenas ler e repetir *ad infinitum* o que já está escrito, de uma forma que tende a ser maçante, mas estudar de forma criativa e prazerosa, individualmente e também em grupo. Improvisar e compor com o mesmo material, ou seja, estudar de uma maneira que não seja baseada somente na repetição, e sim na criação de conteúdo, é o melhor caminho para atingir tal objetivo.

Concordo plenamente com o célebre professor russo, o pianista Heinrich Neuhaus (1971, p.26), quando diz: *La base la plus solide – pour ne pas dire unique – de la connaissance, surtout pour celui qui se destine à l’art, est celle que l’on acquiert par ces propres moyens et par sa propre expérience*⁵.

Dessa forma, postulo que é possível, aconselhável e proveitoso desenvolver no instrumento não somente todos os aspectos da técnica instrumental, como propõem os métodos tradicionais, mas ao mesmo tempo estudar de forma consciente – além de ler, compreender - os elementos da linguagem musical. Aliás, o pleno entendimento desses elementos é a base que possibilita o estudo da harmonia, do contraponto, da análise e da composição.

Penso também que é possível e extremamente benéfico para o desenvolvimento humano e artístico do estudante contextualizar historicamente o desenvolvimento da linguagem musical e relacionar o estudo da música com outras áreas do conhecimento humano.

1.2. Considerações sobre o trabalho do intérprete.

Em 1976, após a conclusão de meus estudos na *École Normale de Musique de Paris*, participei de uma *masterclass* na Inglaterra sob a orientação de Sir James Galway, que viria a ser meu grande mestre. Toquei a *Piece* para flauta solo, de J. Ibert. J. Galway, que já me conhecia do ano anterior, então me disse: “Muito bem, Antonio, vejo que você aprendeu todos os segredos e requintes da técnica e da

⁵ A base mais sólida – para não dizer a única – do conhecimento, sobretudo para o artista em formação, é aquela adquirida por seus próprios meios e sua própria experiência (tradução nossa).

escola francesa de flauta. Mas isso não me interessa nem um pouco; o que quero é que você toque essa música novamente, mas agora me diga quem você é.”

Essa aula afetou profundamente minha relação com a flauta e com a música. Galway me lembrou o poeta português Fernando Pessoa (1972, p.164) em sua *persona* Alberto Caieiro: *“O poeta é um fingidor. Finge tão completamente que finge ser dor a dor que deveras sente”*.

Percebi que, como o poeta e o ator, que interpretam pensamentos de diferentes épocas e estilos, o intérprete musical também pode contar “a sua própria verdade” tocando a música de outro compositor.

O estudo de um instrumento musical pode abrir perspectivas imensas. Além de nos colocar em contato com vários séculos de produção musical, que inclui o pensamento de gênios como J. S. Bach, W.A.Mozart, L.V. Beethoven, H.Villa-Lobos e seus contemporâneos pintores, escultores, arquitetos, escritores e filósofos, desvelando-nos a história da humanidade, pode nos revelar muito sobre nós mesmos. É ainda um exercício de autoexpressão, pois por meio da música conseguimos expressar aquilo que não é possível transmitir com palavras.

A música mexe com nossa memória afetiva e nos põe em contato com nossos sentimentos e fantasmas, nossas fantasias, regiões profundas de nosso ser. A busca da beleza, do estilo e do equilíbrio, ao mesmo tempo em que desenvolve nosso senso estético e aprimora nossa capacidade de pensar, conduz-nos à auto-observação, movimenta-nos em direção do autoconhecimento.

O som pode ser a ponte para um estado de encantamento, para uma outra dimensão. Assim, a música, curiosamente, ao mesmo tempo em que nos revela o mundo exterior, nos faz perscrutar nosso mundo interior. É linguagem de grande poder, é mágica, é poética; pode nos tocar profundamente, transportar-nos para diferentes estados d’alma, criando um silêncio interno que nos permite ouvir nossas vozes interiores. Pode nos colocar em contato com conflitos internos e por vezes abrir comportas e libertar emoções represadas, tanto do intérprete como do ouvinte.

Diz o pianista e maestro Daniel Barenboim (2009,p.125):

O poder da música reside em sua capacidade de se comunicar com todos os aspectos do ser humano – o animal, o emocional, o intelectual e o espiritual. Com muita frequência, pensamos que as questões pessoais, sociais e políticas são independentes, sem influir umas nas outras. Pela música, aprendemos que essa é uma impossibilidade objetiva; simplesmente

não existem elementos independentes. O pensamento lógico e as emoções intuitivas devem estar constantemente unidos. A música nos ensina, em resumo, que tudo está ligado.

O som que sai da flauta é, por assim dizer, um espelho do ser interior do flautista. O instrumentista trabalha, burila o som de seu instrumento como um escultor, diuturnamente, anos a fio, durante toda a vida, como quem trabalha a própria alma. Artesão e artífice, molda-o de forma a ser capaz de adaptá-lo a cada obra, a cada formação instrumental, e também de pronunciar adequadamente cada nota, cada sílaba, cada frase e cada período, dando sentido e vida ao texto musical para torná-lo inteligível e capaz de atingir o coração e a mente do ouvinte.

Isso pode ser reafirmado no pensamento do líder sufi, Vilayat Inayat Khan: “Trabalhe com o som até ficar surpreso pelo fato de o estar produzindo e surpreso pelo fato de ser exatamente você o instrumento através do qual o divino flautista forma seu sons.” (KHAN *apud* BERENDT, 1983, p.47).

Essa sensação, difícil de ser descrita em palavras, é maravilhosa e rara, mas acontece. É como se não estivéssemos tocando, mas “sendo tocados” ou “sendo” a própria música.

É interessante observar o fato de que em inglês se diz *to practise*, praticar, para se referir ao estudo do instrumento musical. Em português, diz-se estudar; em francês, *travailler*, trabalhar. *To play un instrument - jouer un instrument* – tocar um instrumento. Os verbos *play* e *jouer* também podem significar jogar, brincar.

Refletir sobre os significados dessas palavras pode ampliar nossa visão do que pode ser o estudo de um instrumento musical, mostrando-nos diferentes enfoques a respeito da mesma prática. Dependendo de nossa atitude, ela pode ser agradável ou maçante, inspiradora ou monótona, criativa ou repetitiva, mas, parte fundamental e indispensável ao desenvolvimento do instrumentista, deve ser diária e persistente.

Podemos fazer um paralelo entre a prática do intérprete e aquela do yogue, como diz o mestre Kuut Hume:

(...) Teus exercícios, pratica-os diariamente com a seriedade de um ritual e com a inflexibilidade e o zelo de um genuíno artista interessado em produzir uma obra genial. A obra genial és tu mesmo, e o artista, também. (*apud* HERMÓGENES, 2008, p.7).

1.2.1 O discurso musical, música e sintaxe - tonalismo

O discurso musical é construído numa lógica que lhe dá equilíbrio formal e estético. Porém, nem a música de gênios como J.S. Bach, W.A.Mozart ou L.V. Beethoven resiste a um mau intérprete, que pode deformá-la, fazendo com que ela perca a essência e o interesse. A partitura musical que vai ser interpretada, traduzida, é um texto sem palavras e, portanto, de conteúdo subjetivo, cujas sutilezas e ambiguidades precisam ser muito bem compreendidas para serem bem enunciadas. Essa compreensão é dever do intérprete, que atua como um orador, um contador de histórias; a profundidade e a inteligência de sua interpretação dependem de seu conhecimento da linguagem musical utilizada pelo compositor.

A esse respeito, diz o professor Sergio Magnani (MAGNANI,1989,p.75):

[...] Como toda linguagem, a música possui uma morfologia, uma sintaxe e uma fraseologia. Embora não seja indispensável o conhecimento da linguagem para a captação da mensagem estética musical, pois a música comunica-se através do ritmo das suas tensões, tal conhecimento amplia a compreensão das informações estéticas.

Uma grande revolução na história da linguagem musical foi o nascimento do sistema tonal. Situando-o historicamente, pode-se dizer que a transição gradual do modalismo para o tonalismo aconteceu ao mesmo tempo em que ocorreu a transformação do sistema feudal para capitalista. Consolidou-se paulatinamente na Europa ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII.

Segundo Wisnik (1989.p.118), da renascença para o barroco a música não se contentou em ser um código de caráter polifônico, mas mostrou-se uma verdadeira linguagem dos afetos, um discurso das emoções. A música de J.S.Bach sintetiza o código musical, histórica e estruturalmente. Em suas obras convivem polifonia e linha acompanhada, resolução horizontal e vertical das tensões sonoras, as duas dimensões investidas num mesmo projeto discursivo. Isso só foi possível graças ao advento e ao acabamento do sistema tonal praticado com todo o luxo polifônico que

remonta às suas origens, isto é, àquele longo processo por meio do qual o tonalismo foi desentranhado dos desdobramentos do modalismo medieval.

Ao comparar a sintaxe das linguagens faladas e escritas com aquela da linguagem musical tonal, Magnani (1989, p. 93) diz que o acorde de tônica tem uma função de substantivo, equivalente à do sujeito, atuando como um centro propulsor de onde partem as ações. Essas ações, que desencadeiam um caminho de tensões e repousos, irradiam-se para os outros acordes, cuja hierarquia funcional pode ser comparada à dos verbos e demais complementos da linguagem. Dessa forma, no sistema tonal, cada acorde, que em si é um puro fonema, adquire valor sintático dentro da frase, representando uma etapa no itinerário da tensão.

Ainda a respeito do tonalismo, diz José Miguel Wisnik (1989, p.105 e 107):

Na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX, época do estilo clássico que vai de Haydn a Beethoven, o tonalismo vigora em seu ponto de máximo equilíbrio balanceado (no contexto da música erudita), passando em seguida por uma espécie de saturação e adensamento, que o levam à desagregação afirmada programaticamente nas primeiras décadas do século XX. Nesse arco histórico, que inclui a afirmação e a negação do sistema, a linguagem musical contracanta, à maneira polifônica, com aquilo que se costuma entender, em seu sentido mais amplo, por *modernidade*.

[...] A grande história da tonalidade, é, assim, a história da modernidade em suas duas acentuações: a constituição de uma linguagem capaz de representar o mundo através da profundidade e do movimento, da perspectiva e da trama dialética, assim como a consciência crítica que questiona os fundamentos dessa mesma linguagem e que põe em cheque a representação que ela constrói e seus expedientes. Esse movimento pode ser acompanhado ao longo da sua brilhante história, que é, sem dúvida, um dos pontos mais altos daquilo que chamamos Ocidente.

1.2.2 A Música e sua relação com outras áreas do conhecimento humano

Nos anos 70, vivendo em Paris, assisti no auditório da “Maison de la Radio” a uma série de aulas públicas ministradas pelo Prof. Franz Brüggen, lendário flautista holandês, um dos primeiros mestres da interpretação historicamente orientada. Além de mostrar seu profundo conhecimento da linguagem e dos diferentes estilos do período barroco, nessas aulas ele enfatizava a importância da cultura geral e de uma vida rica em experiências para o trabalho de um músico. Dava a esses aspectos tanta relevância quanto à necessidade de várias horas de estudo diário do instrumento. A pedagoga Violeta de Gainza costuma dizer que “a música só vale a pena se for uma janela para a vida”.

O universo musical pode ser apresentado ao aluno de diferentes maneiras. Pode ser abordado de forma essencialmente técnica ou então de modo a estimular a curiosidade e a reflexão sobre diversos aspectos da existência, como a história do homem e das leis que regem o universo, de forma a ampliar nosso entendimento sobre importantes questões atuais e da nossa vida cotidiana. A relação da Música com outras artes e áreas do conhecimento e da especulação humana, como Matemática, Arquitetura, Física, Medicina, Religião, Astronomia, Geografia, Dança, Psicologia, Literatura, Filosofia, Meditação, História, Sociologia e Política, abre amplos horizontes. Por isso mesmo seria muito benéfico que o estudo da música fosse incorporado ao currículo escolar desde o ensino básico.

Ao longo da história vários povos vêm estudando as propriedades do som. Como lembra Wisnik (op.cit, p.55 e 56) - e aí podemos atentar para o fato de o mundo grego estar na base de toda a civilização do ocidente -, a descoberta por Pitágoras da ordem numérica inerente aos intervalos musicais teve largas consequências para a edificação da metafísica ocidental. A analogia entre a sensação do som e sua numerologia implícita contribuiu para a formulação de um universo constituído de esferas analógicas, de escalas de correspondência em todas as ordens, que se estende para as relações entre som, números e astros. Daí veio a ideia fascinante de uma “música das esferas”, ou seja, a possibilidade de que as relações entre os astros seriam correspondentes à escala musical e que o cosmos tocaria música inteligível, mesmo que fora da nossa faixa de escuta.

O chamado *quadrivium* medieval europeu manteve as disciplinas já citadas por Platão (Aritmética, Geometria, Música e Astrologia) como sendo básicas para o

conhecimento do universo. Nessa e em outras épocas - não somente na Europa, mas também no Oriente -, conhecia-se a importância dos valores transmitidos pela música, considerada assunto religioso e moral. Era, portanto, supervisionada pelo Estado.

Hoje, em diversos países do ocidente, inclusive no Brasil, sua difusão nas rádios, televisões e lojas é controlada e determinada por algumas poucas corporações multinacionais. Será isso uma evidência de que essas corporações substituíram os antigos Estados e, apagando a memória musical desses países, estão impondo uma nova cultura?

Em relação às transformações dos costumes e valores no Brasil, é interessante verificar que o maxixe era considerado imoral, sendo execrado pela sociedade carioca no começo do século XX e, hoje, no mesmo Rio de Janeiro, predomina o baile Funk, cuja música é largamente difundida pelas rádios e TVs.

A arte é parte importante da história; de certa forma a explica e também é explicada por ela. Por isso, é revelador observar a contemporaneidade de W.A.Mozart e J. Haydn com a revolução francesa, influenciada pelos ideais do iluminismo e da independência americana (1776). É igualmente interessante atentar para a contemporaneidade de L.V.Beethoven com a política expansionista do Império Francês sob o comando de Napoleão Bonaparte. Criadores do século XX, como Villa-Lobos, Bela Bartok, Stravinsky, Oscar Niemeyer e Pablo Picasso viveram as duas grandes guerras mundiais, a guerra civil espanhola e a revolução socialista soviética; isso certamente influenciou o trabalho deles. A Geografia e a História nos permitem situar e perceber a inter-relação entre a música de S. Prokofieff, o cinema de S.Eisentein e a poesia de V.Maiakovsky.

Da mesma forma, o conhecimento do movimento modernista, especialmente do pensamento do escritor Mario de Andrade, fornece fundamentos para o trabalho de um intérprete da música de Camargo Guarnieri e das obras de seus contemporâneos pintores, músicos e escritores.

Perceber a contemporaneidade do momento da criação do Conservatório de Paris (1795) com a Revolução Industrial e conhecer as idéias vigentes nesse momento histórico favorece, por exemplo, o entendimento da pedagogia de seus professores, cuja influência se espalhou por tantos países, inclusive o Brasil, onde se faz presente ainda hoje.

Finalizando, eu diria que todos esses e ainda outros assuntos e reflexões podem e devem mesmo fazer parte do universo do músico, do professor e do intérprete, dando-lhes fundamentos para seus ofícios, uma visão histórica e um olhar amplo e crítico do mundo em que vivem e trabalham.

Mas isso nem sempre acontece.

Dependendo da formação de seus professores, dos métodos e das escolas em que estudou, um músico pode perfeitamente ser competente em seu ofício e até mesmo um grande “especialista”, já que foi bem treinado para isso, mas ainda assim um músico limitado, preparado para somente um tipo de trabalho, e uma pessoa de horizontes estreitos.

Obviamente o contato pessoal com um professor é decisivo e pode tanto ampliar como embotar a visão de mundo do aluno, mas, de qualquer forma, um método escrito também pode despertar nele a curiosidade, o interesse e a capacidade para perceber o inter-relacionamento entre os diferentes assuntos.

Como o aprendizado de um instrumento musical exige uma disciplina de muitas horas de prática diária e costuma ter início ainda na infância ou na juventude, períodos decisivos na formação de um ser humano, é importantíssimo que essa pessoa em formação possa desenvolver ao máximo a criatividade e que também seja estimulada a vislumbrar um horizonte mais amplo possível.

Nesse contexto se insere este trabalho, cujo objetivo é contribuir para a formação de um músico criativo, capaz de se expressar plenamente, preparado para atuar no Brasil e em qualquer parte do mundo. De um artista que se perceba como parte de um grande todo, ciente da importância de buscar fundamentos históricos e de cultura geral que lhe permitam analisar criticamente o momento presente para melhor se posicionar e trabalhar como agente da história na direção de um futuro de acordo com seus ideais.

2. CONSIDERAÇÕES SOBRE O ENSINO ATUAL DOS INSTRUMENTOS MELÓDICOS NO BRASIL

Tecer um amplo panorama do ensino da Música no Brasil transcenderia os objetivos deste trabalho. Assim, tratarei somente do ensino dos instrumentos melódicos, tendo como referência minha formação, a de meus pares e a dos alunos com quem tenho trabalhado.

2.1 Os anos de formação: a Música na vida familiar em diálogo com a escola e a sociedade

“O artista não é um tipo especial de pessoa, mas toda pessoa é um tipo especial de artista.”

Dourado, 1998, p.5.

Os primeiros contatos com a música, e esse é um dado fundamental no processo de musicalização, podem acontecer na família, por meio do rádio, da televisão, da Internet, da escola ou dos integrantes da comunidade a que pertence a criança.

A concepção de formação atrelada à idéia de cidadania cultural, ou seja, do direito de cada criança e de cada indivíduo ao acervo cultural acumulado na sociedade é requisito para a formação humana plena. Infelizmente, no Brasil esse é um desafio em todas as áreas da cultura e da educação, entre elas a Música.

No final dos anos 60, a Música, juntamente com outras disciplinas, como o latim e o francês, foi retirada do currículo das escolas de Ensino Fundamental e de Ensino Médio. Assim, para compreender a formação e a referência musical da maioria da população brasileira nos dias de hoje - incluindo-se aí cidadãos de todas as classes sociais, inclusive dirigentes políticos, elite econômica, professores de todos os níveis e especificamente nossos futuros alunos - é necessário atentar para a programação musical das emissoras de rádio e TV.

Há algumas décadas, essa programação ainda era definida por diretores artísticos e com critérios artísticos. Atualmente, ela é determinada pelas grandes gravadoras e com critérios exclusivamente comerciais. As rádios são pagas para tocar as músicas que essas gravadoras determinam - prática que tem o nome de “jabaculê” ou “jabá”. Como consequência, ouve-se, na massacrante maioria das

rádios e TVs brasileiras, quase que tão somente a chamada música de consumo, descartável e sem valor artístico. A música inteligente, música como arte, seja ela erudita ou popular, brasileira ou de outra origem, é escutada apenas em rádios universitárias ou estatais, como a Cultura FM de São Paulo e a MEC do Rio de Janeiro.

Apesar de atualmente existirem iniciativas de criminalização do “jabá”, ele ainda prevalece e pode ser entendido como uma verdadeira tentativa de genocídio cultural, que gera o empobrecimento, fecha horizontes, tira, rouba das novas gerações brasileiras o que lhe é de direito: sua memória e seu patrimônio cultural. Ele interrompe, corta o elo de transmissão da cultura.

Consequentemente, as novas gerações não conhecem nem a música de seus ancestrais nascidos no século XIX, como Henrique Alves de Mesquita, Ernesto Nazareth, Henrique Oswald, Carlos Gomes e Heitor Villa-Lobos, nem a de seus contemporâneos, como Hermeto Pascoal, Guinga, Egberto Gismonti, Aylton Escobar, Ronaldo Miranda ou Fernando Iazzetta, que pensam a música como expressão inteligente do espírito humano. Isso certamente significa uma perda enorme, impossível de avaliar.

Essa situação se insere num contexto mundial, no qual é necessária, urgente e possível uma mudança de paradigmas para que seja viável a sobrevivência da espécie humana. O planeta continua dominado pelos interesses econômicos de uma minoria e por uma ideologia em que não há espaço para valores de ordem moral; o que importa é o lucro: tudo se vende, tudo se compra. Na lógica monetária do “mercado”, tudo passa a ser tratado como mercadoria, inclusive a música (como vimos), os medicamentos e a educação. Como consequência desse quadro, multiplicam-se ações destruidoras do meio ambiente, que inclui indefesas populações locais e povos da floresta. Não por acaso a violência assume níveis assustadores, sobretudo entre os jovens.

Uma mudança nesse cenário somente seria possível com uma já prevista catástrofe planetária ou com mudanças drásticas na educação.

Já há algumas décadas praticamente abandonada pelo Estado, a educação pública (responsável pela formação da grande maioria de nossas crianças e adolescentes) em países como o Brasil, atingiu um nível lamentável. Na formação de nossas crianças (e de seus jovens pais), a escola e as antigas brincadeiras de roda foram substituídas pela televisão, com as consequências que isso representa. Para

se avaliar minimamente o que isso significa, é necessário atentar para o fato de que uma criança brasileira passa em média 4 horas, 50 minutos e 11 segundos por dia assistindo à programação televisiva⁶ e que o programa de maior audiência da TV brasileira é o famigerado “Big Brother”, assistido por pais e filhos.

Se existe uma preocupação com a educação da parte dos detentores do poder econômico, é pelo fato de que os trabalhadores precisam estar minimamente qualificados e treinados para produzirem mais e melhor, gerando mais lucro para suas empresas. Nada muito diferente do pensamento escravagista que aportou em nossas terras há mais de quinhentos anos.

2.2 Aspectos do ensino formal de música e do instrumento propriamente dito

O estudo de um instrumento, que geralmente acontece numa escola de Música, pode também principiar numa família de pais músicos, na banda da cidade ou na igreja. Normalmente, em qualquer dessas instâncias, ele é feito por meio de um livro, intitulado “Método Completo para Flauta” (ou outro instrumento), aquele no qual o professor estudou e que foi geralmente escrito por algum autor francês, italiano ou alemão. Em sua maioria, essas publicações foram editadas entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX.

Além de revisitar os vários métodos e dezenas de cadernos de estudos para flauta que já conhecia, pesquisei para este trabalho publicações semelhantes⁷ concebidas para oboé, clarineta, trompete, trompa, violino e violoncelo. Algumas das mais consagradas e utilizadas pelos professores da maioria de nossas escolas. Existem muitas semelhanças entre esses métodos e estudos, e a maioria parece seguir um mesmo modelo.

Alguns desses trabalhos são valiosos, como os de Hyacinthe Klosé (clarineta) - *Méthode Complete pour la Clarinette*, (Ed. Musicales Alphonse Leduc, Paris 1845); os de Marcel Moyse (flauta) - trabalhos didáticos compostos entre os anos de 1921 e 1935 e agrupados numa série de nome *Enseignement Complet de la Flute* e publicados por Editions Leduc, Paris; e o de Oscar Franz (trompa) - *Complete Theoretical and Practical Horn Method* (1880).

⁶ Painel Nacional de Televisores, IBOPE 2007.

⁷ A relação dessas publicações consta do anexo I.

Esses mestres produziram trabalhos amplos e profundos que fundamentaram a formação de excelentes músicos. Quase todos abordam os diferentes aspectos da técnica instrumental, como, no caso dos instrumentos de sopro, embocadura, respiração, emissão de som, articulação, golpes de língua, flexibilidade dos lábios, variações de dinâmica, sonoridade, agilidade de leitura e de dedos, resistência, diferentes aspectos mecânicos e atributos físicos, todos fundamentais na formação de um bom instrumentista.

Porém, apesar de grandes virtudes, mesmo os melhores desses métodos apresentam, a meu ver, lacunas importantes. Essa observação vale também para estudos elaborados por autores da atualidade, como o de Peter Lucas Graf⁸.

A primeira dessas lacunas é a falta de estímulo à criatividade. Não há espaço para a experimentação, para a improvisação, para a pesquisa de outras formas de lidar com o material a ser estudado. Propõe-se uma forma de estudar engessada, cristalizada, baseada na repetição.

A segunda lacuna diz respeito ao estudo dos acordes, que raramente ultrapassa o nível básico e que, da forma como é proposto, não nos leva a um entendimento da estrutura desses elementos da linguagem musical. Será que os autores desses métodos acreditam que esse estudo deva ocorrer somente nas aulas específicas de harmonia?

A busca de uma explicação histórica para essas lacunas pode nos levar a perceber que existe uma interligação entre elas.

⁸ GRAF, P. **Check-Up**: 20 estudos básicos para flautistas. Mainz, Alemanha: Schott, 2001. Peter Lucas Graff, excelente flautista, foi durante muitos anos professor no Conservatório de Basileia, Suíça.

2.2.1 Um olhar histórico – mecanicismo x criatividade

“Tudo o que não se renova, que não contribui para a inovação do pensar, da sensibilidade e da consciência, torna-se contraproducente”⁹ (2001,p.46).
H.J. Koellreutter

Tudo indica que a pedagogia dos autores dos métodos que vêm sendo utilizados em nossas escolas é fruto da mentalidade mecanicista gerada pela revolução industrial. Como verificaremos, essa concepção de educação musical representa uma ruptura em relação àquela existente anteriormente, sendo decorrência de uma nova forma de entender o mundo. A Revolução Francesa de 1789 e a mecanização crescente e acelerada da Europa ocidental no século XIX geraram uma nova estrutura social e um novo modo de ver o mundo que se estendeu a todas as áreas do conhecimento humano. O universo e também o próprio homem passaram a ser vistos como máquinas. Como consequência dessa visão, a prática dos músicos também foi afetada.

O exercício da criatividade e o conhecimento dos acordes e de outros elementos da linguagem musical - fundamentais para o trabalho de compositores e regentes -, que faziam parte da formação de qualquer músico instrumentista no século XVIII, tornaram-se desnecessários para o ofício do instrumentista dos novos tempos, notadamente aquele que tocava em uma orquestra e que seria um “especialista”, responsável apenas por um aspecto da produção. Numa “linha de montagem” da música, sua função equivaleria à de um técnico ou à de um trabalhador braçal.

Nos métodos do século XIX (utilizados em nossas escolas) surgem os chamados “exercícios de mecanismo” e os “exercícios diários” – *exercices journaliers, daily exercises, tägliche übungen* – que trazem passagens padronizadas para serem repetidas a cada dia. Esses exercícios, que continuaram presentes nos métodos editados no século XX e, não por acaso, são algumas vezes chamados de exercícios de automatismo, ainda constituem a base da construção da técnica do instrumentista.

⁹ BRITO, T. A. de. **Koellreutter educador**: O humano como objetivo da educação musical. São Paulo: Peirópolis, 2001.

A respeito dessa transformação, na qual a criatividade que se traduzia na composição de prelúdios foi substituída pelos chamados exercícios de mecanismo, diz a Profa. Laura Rónai (2008, p.111):

Num século que descobre a industrialização, se encanta com as máquinas e prepara o surgimento das linhas de montagem, parece natural imaginar que no estudo do mecanismo pode-se encontrar a fórmula mágica da fabricação de um músico. Assim como o exercício físico regular aprimora o atleta, é a repetição de passagens padrão que irá aprimorar o músico.

Sobre os chamados estudos ou exercícios de mecanismo, a autora Nancy Toff, (1985, p.116, p.127) também comenta:

É claro que você deve tocar os exercícios com articulações compostas ou misturas de ligaduras e ataques. Variar a articulação também ajuda a aliviar a monotonia desses treinos importantíssimos, mas reconhecidamente não muito musicais. (...) Lembre-se de que o estudo do músico não é lá muito diferente daquele do atleta: seu objetivo é desenvolver habilidades musculares e agilidade. É, antes de mais nada, um processo de aprendizado físico e, convenhamos, não necessariamente um desafio intelectual. Em seus estágios básicos, o estudo não é um processo criativo, mas o estudo lhe fornecerá as ferramentas para ser criativo.

Concordo com Toff quando ela diz que a prática do músico tem um lado semelhante ao do treinamento do atleta: diário e de treinamento muscular. Porém, discordo quando ela diz que o estudo não é necessariamente um desafio intelectual. Os ditos exercícios são elaborados sobre escalas, intervalos e acordes, elementos da linguagem musical que, além de “dominados” pelos dedos do aluno, poderiam perfeitamente ser compreendidos por seu intelecto e tocados de forma mais musical e menos mecânica. Isso aconteceria se fossem explicados e trabalhados de uma forma criativa, mais artística, que quebrasse a monotonia e que estimulasse um pouco mais o uso do raciocínio e da sensibilidade.

A respeito da criatividade, diz o compositor Ernst Widmer (Dourado, 1998, prefácio):

Potencialidade inata, a criatividade frequentemente é incompreendida, esquecida e até oprimida no processo educacional. (...) Muitos educadores não sabem como proceder, seja por terem

desaprendido a serem criativos, seja por não encontrarem meios didáticos apropriados.

Os exercícios de mecanismo, que surgem justamente no momento em que se abandona a prática da improvisação e composição de prelúdios e o conhecimento da harmonia (necessário para a improvisação), visam principalmente desenvolver a agilidade de dedos e de leitura, não o entendimento da linguagem, a consciência auditiva e a criatividade.

Citando Rónai (2008, p.111):

Parece-nos até mesmo desnecessário afirmar que estudos repetitivos de mecânica são imprescindíveis a uma boa formação musical. Por isso, é uma surpresa constatar que eles não faziam parte da rotina do estudante de música até o meio do século XIX. Nenhum método barroco sugere, de modo inequívoco, que se empreenda esse tipo de trabalho.

A respeito do aprendizado do músico do período barroco, é indispensável citar a publicação “L’Art de Preluder sur la Flute Traversiere”, escrita em 1707 por Jacques-Martin Hotteterre [le Romain], na qual o flautista e compositor francês apresenta princípios de como compor prelúdios que devem ser realizados na hora, sem qualquer preparo prévio - os chamados “preludes de caprice”. Aliás, improvisar um prelúdio¹⁰ antes da execução de uma peça, de forma a se acostumar com a tonalidade e o espírito da música a ser tocada, era uma prática comum no século XVIII e que foi pouco a pouco se perdendo.

Sobre essa questão, Rónai diz que no século XVIII o hábito de preludiar era tão difundido que começar uma peça sem um prelúdio seria considerado estranho. Um flautista era julgado e avaliado por sua capacidade de “preludiar com criatividade” (op.cit, p.229). Autores daquela época, como Vanderhagen, por exemplo, recomendavam ao aluno minimamente tocar escalas e arpejos, caso encontrasse dificuldade para inventar um prelúdio, pois isso ainda seria melhor do que nada.

¹⁰ Serão esses prelúdios uma herança dos *Alap* orientais, que são praticamente obrigatórios na música na Índia e no mundo árabe, em que se apresenta e se brinca com os elementos que farão parte da peça "principal" : o *maqam*, ou o *raga*?

No final do século XVIII os compositores passaram a escrever todas as notas, inclusive as dos instrumentos de teclados (cravo ou pianoforte), que antes se incumbiam da “realização da harmonia” indicada por um baixo cifrado.

Assim, cada vez menos se exigia do músico um conhecimento mais amplo de música e grande parte dos músicos limitou-se a ler exatamente a partitura, deixando de desenvolver outros aspectos do pensar e fazer música.

Certamente as mudanças ocorridas no ensino da Música foram influenciadas pelas mudanças da prática da música nesse momento da história européia.

Segundo o Prof. Sergio Magnani (op.cit, p.102), no final do século XVIII, com a ascensão da burguesia ao poder, antes dividido entre o clero e a nobreza, a música deixou de ter um caráter palaciano-religioso para se tornar um bem de consumo de domínio público. As editoras difundiam as obras, e os compositores sabiam que poderiam ser interpretados por pessoas sem vivência alguma do ambiente em que as músicas haviam sido compostas. Daí a preocupação com a exatidão gráfica.

Expressando seu ponto de vista em relação às consequências de uma forma de estudar que privilegia os repetitivos estudos de mecanismo, Rónai diz (p.cit. p.128):

O aluno se transforma numa mera máquina que reproduz gestos quase que ininterruptamente, mas que nem mesmo precisa realizar as transposições necessárias a cada nova passagem. Isso se coaduna com a tendência cada vez mais acentuada de aumentar a importância do compositor em detrimento da do intérprete. A este cabe obedecer às instruções escritas, sem protestar nem pensar. Ao compositor é dada a certeza de ter no intérprete uma azeitada máquina de tocar, capaz de executar qualquer passagem, por mais difícil que esta seja.

Eu acrescentaria que essa “máquina de tocar, que não pensa nem protesta” (sic), funcionaria, sobretudo, a partir de um reflexo imediato da leitura da partitura.

‘Não é difícil perceber que os métodos utilizados em nossas escolas, imbuídos de uma concepção mecanicista, visam mais ao treinamento de “mão de obra especializada” do que à formação integral do indivíduo e ao pleno desenvolvimento de seu potencial humano e artístico, como seria de se desejar.

É importante observar, porém, que as formas de aprendizado meramente reprodutivas não são uma invenção do mundo moderno. Pode-se constatar sua

existência para os músicos de orquestra *Gagaku*, no Japão; num *Gamelan*, de Bali; ou mesmo nos mosteiros da Europa Medieval, nos quais o monge demorava cerca de 9 anos para decorar o básico do repertório eclesiástico.

Da mesma maneira, é necessário ressaltar que a repetição é necessária, pois sem ela o aprendizado de um instrumento musical não se realiza. Mas ela deve ser criativa, a exemplo do que acontece na natureza, onde todo dia o sol se levanta, toda tarde ele se põe, mas cada dia é único, diferente do anterior.

2.2.2 Ausência da música brasileira

“A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação de nossa raça até agora.”

Mario de Andrade - Ensaio Sobre Música Brasileira

Concluindo um diagnóstico sobre o ensino atual de um instrumento melódico no Brasil, observo que existe uma terceira e importante lacuna na formação de nossos estudantes: a ínfima presença da música brasileira, clássica e popular.

O fato é que a maioria, se não a totalidade, dos nossos professores baseia seu ensino em métodos europeus. Provavelmente pelo seu desconhecimento da música brasileira, que gera o preconceito, tendem a discriminá-la e subestimá-la, sobretudo a tradicional, folclórica e popular. Não percebem sua riqueza e a enorme importância que ela pode ter num projeto pedagógico e de construção de uma identidade.

É curioso observar que nossos professores, vivendo num país de cultura musical riquíssima e forte, possam desprezá-la. Será isso reflexo de uma mentalidade colonizada, que considera a cultura da metrópole superior à do país colonizado, o chamado “complexo de vira-lata” detectado pelo dramaturgo Nelson Rodrigues?

Naturalmente esse descaso pela música brasileira e a falta de percepção de sua riqueza têm também uma explicação histórica.

Nesses 500 anos de história do Brasil, nossa cultura popular sempre foi menosprezada, quando não reprimida. A grande maioria da população brasileira sempre foi explorada, escravizada, manipulada, utilizada como massa de manobra pelos poucos detentores do poder econômico.

Os cultos religiosos afro-brasileiros, com sua grande complexidade e riqueza rítmica, assim como a capoeira, hoje presente em quase duzentos países e considerada a arte marcial da paz, foram, na maior parte da nossa história, manifestações culturais proibidas por lei e reprimidas pela polícia.

Manifestações musicais populares, como o jongo, as danças de umbigada, o lundu, os maracatus e congados também sempre foram discriminados e malvistas pela “elite” econômica e letrada. Hoje também o são, inclusive pelas novas seitas pentecostais, que estão se proliferando rapidamente e causando o desaparecimento dos tradicionais grupos de reisados, congados, maracatus e folias, chamados por elas de “macumba”.

Conforme presenciei no bairro do Rio Escuro, município de Ubatuba, o cancionero tradicional (Noel Rosa, Luiz Gonzaga, Ari Barroso, Dorival Caymmi, Pixinguinha e muitos outros) vem sendo substituído por hinos de estética “pop” compostos pelos novos pastores e gravados em CDs, vendidos facilmente aos fiéis.

Em Recife, conheci o famoso mestre Salustiano, do Maracatu “Piaba de Ouro”, que, “convertido” a uma dessas novas seitas, deixou de exercer seu cargo. Felizmente o retomou depois de um tempo. Tem-se a impressão de que uma verdadeira “lavagem cerebral” está ocorrendo, visando acabar com as referências culturais brasileiras, como se já não bastasse a citada programação musical de nossas emissoras de rádio e TV.

O choro, nascido no Rio de Janeiro em meados do século XIX, raiz da música popular urbana do Brasil, música instrumental da melhor qualidade e gênero hoje cultuado em diversos países, produziu, como já dissemos, alguns dos mestres fundamentais da identidade musical brasileira. Aliás, vários deles flautistas e compositores, como Joaquim Callado Jr., Pattápio Silva, Pixinguinha, Benedito Lacerda, João Dias Carrasqueira e Altamiro Carrilho, entre outros. No entanto, o choro também era visto, e ainda hoje é considerado por alguns, como música “menor”, provavelmente por ser oriunda das camadas populares.

O samba, atualmente tido como a mais autêntica manifestação musical brasileira, sempre foi e ainda é vítima de preconceito.

Por extensão, o próprio músico popular também era e é malvisto por muitos. João Dias Carrasqueira, um dos maiores mestres da flauta no Brasil, nascido em 1908, dizia que, em sua juventude, quem fosse visto carregando um violão era tido por malandro, quase um malfeitor, tal era o preconceito. Isso explica por que o

violão, talvez o mais popular dos instrumentos musicais no Brasil, demorou a ser incorporado ao rol dos instrumentos “nobres”, mesmo na própria USP. O mesmo aconteceu com a viola caipira, recém-admitida na universidade.

Felizmente no Brasil, diferentemente do que aconteceu nos Estados Unidos, não se chegou a destruir os tambores tocados pelos africanos e seus descendentes, o que teria representado uma perda incomensurável para a riqueza e o desenvolvimento da nossa música. Mesmo assim, os cultos religiosos afro-brasileiros, com seus tambores e sua música sagrada, só deixaram de ser proibidos e reprimidos pela polícia em meados do século XX. Diga-se, a bem da verdade, que até hoje são muitas vezes discriminados e vistos como instrumentos de feitiçaria.

Esses dados merecem uma reflexão, cujo aprofundamento não caberia neste trabalho, mas é importante ressaltar que, devido a esses fatores, muitos dos professores, que tiveram uma formação acadêmica, conhecem muito pouco da música brasileira. Assim, preparam seus alunos para tocar a música de compositores europeus, mas não para tocar a música de autores brasileiros.

É importante lembrar que hoje já existem excelentes publicações sobre a música popular brasileira, várias delas com finalidades didáticas.

2.3 Análise do predomínio da visão sobre a audição e os impactos da especialização

Refletindo sobre a situação da educação musical, é possível perceber dois aspectos que certamente a influenciam e que estão presentes na cultura globalizada da atualidade como um todo: o predomínio da visão sobre a audição e a existência de uma pedagogia voltada para a especialização. Esta não visa à formação integral de seres humanos, isto é, uma formação com ampla visão de mundo, no qual os alunos possam se inserir como protagonistas, criadores e transformadores; antes, objetiva o treinamento de mão de obra especializada para atender às necessidades do mercado.

2.3.1 Predomínio da visão sobre a audição

A grande maioria dos métodos de ensino de música é baseada na leitura. O aprendizado pela escuta, “tirando” músicas “de ouvido” não é estimulado, sendo até mesmo reprimido.

Na medida em que mesmo os estudos baseados na transposição - que, se transpostos “de ouvido”(como fazem os cantores) seriam excelentes para o desenvolvimento da percepção auditiva e da memória - são escritos integralmente e tocados “lidos”, é óbvia a priorização do visual sobre o auditivo.

Sobre esse assunto, é muito interessante observar o que diz Joachin-Ernst Berendt (1997, p.21):

Sempre que Deus se revelou aos seres humanos, Ele foi ouvido. Ele pode ter aparecido como luz; todavia, para ser entendido, Sua voz teve de ser ouvida. A expressão “e Deus disse” está em todas as escrituras sagradas. Os ouvidos são o meio de acesso do receptor. O âmbito da visão é a superfície. O âmbito da audição é a profundidade. Os olhos veem o superficial. No entanto, nada do que é percebido pela audição deixa de entrar a fundo. Sim, mesmo quando ouvimos algo superficialmente, há maior penetração do que quando apenas vemos alguma coisa, pois o olhar que só detecta a superfície não vê além dela. A pessoa que ouve tem mais oportunidade de aprofundar-se do que aquela que apenas vê. A profunda modificação da nossa consciência (e é incontestável que precisamos de uma nova consciência, de uma nova percepção de mundo) será alcançada quando aprendermos a usar inteiramente o nosso sentido da audição tal como usamos nossos olhos e nosso sentido de visão há séculos. Quando tivermos reaprendido a ouvir, também poderemos corrigir a nossa hipertrofia dos olhos. Só então compreenderemos – como disse Goethe, um homem de visão – que “os olhos do espírito têm de ver em uníssono com os olhos físicos; caso contrário, há o risco de ficarmos olhando e, no entanto, as coisas passarem despercebidas.

De fato, a forma pela qual vem se ensinando música nos leva a olhar e não a ver, a ouvir e não a perceber. É curioso verificar que a palavra italiana para o verbo “ouvir” é “sentire”. Sentir, em português, tem a ver com emoção e é notório que o som nos toca emocionalmente muito mais que a imagem visual. Para fazer essa verificação, basta assistir a um filme de suspense sem a trilha sonora.

Fritzjof Capra avalia, no prefácio do livro ‘Nada Brahma’¹¹ (BERENDT, 1997), que a compreensão de que o mundo é som tem implicações profundas não somente para a Ciência e a Filosofia, mas também para a vida cotidiana e a sociedade. Durante muitos séculos a cultura ocidental deu ênfase à visão em detrimento da audição. Segundo Berendt, a atual mudança de paradigma inclui uma modificação essencial dessa ênfase. Berendt ainda verifica que tal modificação coincide com a mudança dos valores masculinos para os femininos, do conhecimento racional para o intuitivo e da agressividade para a não violência e a paz.

Por sua vez, o maestro Daniel Baremboim (2008,p.48) comenta que a educação do ouvido pode ser muito mais importante do que se imagina não somente para o desenvolvimento do indivíduo, mas para toda a sociedade e, portanto, para os governos. Em seu ponto de vista, a habilidade de ouvir diferentes vozes ao mesmo tempo, compreendendo a fala de cada uma delas separadamente, assim como a capacidade de lembrar-se de um tema que reaparece sob uma luz diferente e outras características do saber ouvir e estar afinado com outras vozes é muito importante. Pode ajudar a formar seres humanos mais aptos a escutar e a compreender vários pontos de vista de uma só vez, mais capazes de avaliar seu próprio lugar na sociedade e na história, logo mais propensos a perceber e valorizar as semelhanças entre todas as pessoas e culturas, em vez de destacar as suas diferenças.

2.3.2 Impactos da Especialização

Em outras épocas era comum haver homens que dominavam várias áreas do conhecimento humano. Eram, ao mesmo tempo, arquitetos, engenheiros, artistas, pensadores, filósofos... O exemplo maior talvez seja Leonardo da Vinci, artista da Renascença.

Até o final do século XVIII era normal que um músico fosse não somente instrumentista, mas multi-instrumentista e compositor, muitas vezes também regente. Um belo exemplo é o do flautista, teórico e compositor J.J. Quantz,(1697-1773) professor de Frederico II, rei da Prússia.

¹¹ “Nada Brahma”, do idioma sânscrito, pode ser traduzido como: “Tudo é Som” , “O Mundo é Som”, ou ainda “Deus é Som”.

Com o caminhar da civilização na direção do desenvolvimento tecnológico (em 1712 Thomas Newcomen inventou a primeira máquina a vapor para bombear água de minas de carvão) e com o advento da revolução industrial, paulatinamente passou a vigorar a concepção do trabalho em série e especializado, na qual cada operário realizava uma função específica. Uma magnífica crítica desse sistema nos é dado por Charlie Chaplin em seu filme “Tempos Modernos”.

Assim também nas Ciências, nas Artes e outras áreas do conhecimento humano os estudos foram sendo pouco a pouco direcionados para a especialização. Surgiram especialistas que se, por um lado, são muito proficientes em um aspecto, são muito fracos ou mesmo nulos em outros.

No caso da Música, provavelmente o nível de virtuosidade instrumental alcançou patamares mais elevados. Por outro lado, passou a haver compositores e regentes incapazes de tocar razoavelmente um instrumento e muitos instrumentistas incapazes de harmonizar uma melodia, por mais simples que ela fosse.

Dessa forma, foram sendo elaborados métodos de ensino para instrumentos musicais visando principalmente à formação de músicos de orquestra ou, quando muito, cameristas ou solistas, funções para as quais não era mais necessário improvisar ou compor.

Laura Rónai (op.cit.,p.115) observa claramente essa tendência presente no século XX, na qual o compositor apenas compõe, o regente rege e o intérprete precisa ser virtuose de um instrumento específico, sem nenhum domínio de outro instrumento. Em decorrência dessa realidade, passou a existir uma estrutura hierarquizada de domínios de conhecimento no universo da Música, no qual a criação é de domínio do compositor, enquanto o intérprete é relegado a um segundo plano. Os ideais do instrumentista dessa geração podem ser associados aos objetivos de um esportista: rapidez e controle. À medida que a técnica se aprimorava, maiores as exigências do repertório. Nesse processo, aquele artista do período barroco, que era capaz de diversificar sua arte em mais de um instrumento e ainda compor com razoável habilidade, deu lugar ao especialista. O “Homem da Renascença” - aquele que sabia de tudo um pouco (ou muito), o homem de cultura abrangente, universal - passa a ser coisa do passado.

A respeito da estreiteza de visão decorrente da especialização, é importante lembrar que na história recente do ensino no Brasil matérias como Música, Latim e Filosofia, por exemplo, foram retiradas do currículo das escolas de segundo grau como consequência do chamado acordo MEC USAID¹². Não por acaso isso aconteceu no final dos anos 60, nos primeiros anos do triste e longo período em que nosso país viveu sob o jugo de uma ditadura militar, como praticamente todos os países da América do Sul.

Parece claro que o objetivo dessa reforma no ensino foi impedir que as novas gerações tivessem acesso a elementos capazes de fazê-las entender melhor o mundo e assim não questionassem a ordem das coisas.

¹² MEC USAID é a fusão das siglas: Ministério da Educação (MEC) e *United States Agency for International Development* (USAID). Isso se deu por meio da reforma do ensino, na qual os cursos primário (cinco anos) e ginásial (quatro anos) foram fundidos, passando a se chamar Primeiro Grau, com oito anos de duração; o curso científico fundido com o clássico passou a ser denominado Segundo Grau, com três anos de duração; e o curso universitário passou a ser denominado Terceiro Grau. A implantação desse regime de ensino também retirou do currículo matérias consideradas “obsoletas”, tais como Filosofia, Latim, Educação Política e Música. Cortou-se a carga horária de várias matérias, como História e Geografia entre outras. Entre junho de 1964 e janeiro de 1968, período de maior intensidade de acordos, foram firmados 12 deles, abrangendo desde a educação primária (atual Ensino Fundamental) ao Ensino Superior. O último dos acordos foi firmado em 1976. Destacam-se a Comissão Meira Mattos, criada em 1967, e o Grupo de Trabalho da Reforma Universitária (GTRU), de 1968, ambos decisivos na reforma universitária (Lei nº 5.540/1968) e na reforma do ensino de 1º e 2º graus (Lei nº 5.692/1971).

Fontes: <http://projetomuquecababys.wordpress.com/2010/07/21/um-rapper-na-literatura-educacional/>.
E http://www.ppe.uem.br/dissertções/2009_alan.pdf

3. DIFERENCIAIS NA CONSTRUÇÃO DE UM APRENDIZADO CONSISTENTE

3.1. Três aspectos fundamentais na formação de um músico no Brasil

Com base no que acabamos de analisar, estou seguro de que seria muito benéfica uma releitura dos métodos tradicionais de forma a aproveitar e ampliar o seu conteúdo, abrindo um espaço para a experimentação. O exercício da imaginação e da criatividade estimulará o desenvolvimento de uma identidade e de uma personalidade artística própria. Além disso, a improvisação será uma ferramenta valiosa no sentido de proporcionar ao estudante a observação, a compreensão e a conquista de entidades expressivas da linguagem musical, a exemplo da dimensão vertical contida nas frases melódicas; os acordes, base do sistema tonal.

O terceiro aspecto dessa proposta é a inclusão da música popular brasileira no currículo de nossas escolas, por motivos que explicarei a seguir. Assim, esses três aspectos são:

- Aprofundamento da compreensão das estruturas harmônicas;
- Estímulo à criatividade, emprego da improvisação;
- Maior contato com a música brasileira.

3.1.1 Conhecimento dos acordes – Considerações sobre a importância do conhecimento e do domínio dos acordes pelos instrumentistas melódicos.

Diferentemente dos pianistas, violonistas e acordeonistas, os instrumentistas melódicos raramente desenvolvem o que chamamos de consciência harmônica, ou seja, não têm uma clara percepção das estruturas verticais sobre as quais se constrói a música no sistema tonal. Não percebem também que “toda melodia tem uma harmonia implícita”¹³, como diz Arnold Schoenberg (1965,p.29).

Isso acontece porque o estudo que lhes é transmitido é baseado na leitura linear, melódica, proposta da totalidade dos métodos tradicionais eruditos

¹³ Na música harmônico-homofônica, o conteúdo essencial está concentrado em uma só voz, a voz principal, que possui uma harmonia inerente. A acomodação mútua entre melodia e harmonia é, num primeiro momento, difícil, mas o compositor não deve jamais criar uma melodia sem estar consciente de sua harmonia.

pesquisados. Assim, embora toquem até exaustivamente, em forma de arpejo, os acordes contidos em toda e qualquer música, não percebem que aquelas melodias, linhas “horizontais”, têm sua estrutura baseada em notas que pertencem a uma estrutura vertical, os acordes. Como acordes são estruturas nas quais notas são superpostas e tocadas simultaneamente, talvez o instrumentista melódico se pergunte: “Mas por que preciso estudá-los, se só me é possível tocar uma nota de cada vez?”.

Uma das respostas possíveis é que o conhecimento dos acordes gera a compreensão da frase harmônica que sustenta a frase melódica, e essa percepção é fundamental para a boa realização da frase, objetivo primeiro do instrumentista melódico.

Outra resposta evidente é que muitas e muitas vezes as melodias são formadas exclusivamente por notas de determinados acordes, como ocorre, por exemplo, no concerto para flauta harpa e orquestra, de W.A.Mozart, no qual a primeira frase da flauta é o acorde de Dó maior:

O mesmo ocorre na primeira frase da Badinerie da Suíte em Si menor, de J.S.Bach, construída apenas com as notas do acorde de Si menor:

Os exemplos são praticamente infinitos. Assim, quanto mais conhecermos os acordes, mais facilmente os reconheceremos e mais preparados estaremos para tocar novas obras.

Para o estudo dos acordes utilizaremos as “cifras” que os representam. Parte importante da moderna metodologia da harmonia¹⁴, as chamadas cifras são símbolos dos acordes, constituídos por letras e números: Bm5b, Dm, E7, F7M,

¹⁴ Aqui, o termo “harmonia” designa a área da teoria musical que trata dos acordes, seus encadeamentos e suas funções.

G# dim, etc. Presentes na notação do jazz e da música popular brasileira, elas explicam a formação do acorde, sendo muito práticas e úteis para o estudo de seus encadeamentos.

O desconhecimento dos acordes não é privilégio dos estudantes; ele acontece também com músicos profissionais e, o que é surpreendente, também com muitos pianistas e violonistas. Vários músicos de nossas orquestras têm dificuldade de tocar, de memória, uma sequência de acordes maiores arpejados num ciclo cromático ascendente; no entanto, se esses arpejos estivessem escritos, eles os tocariam fluentemente. Convivendo com músicos de vários países, posso afirmar que isso não acontece somente no Brasil, o que é compreensível, já que os métodos utilizados em seus países são basicamente os mesmos.

Chega a ser curioso e contraditório que isso aconteça, pois esse desconhecimento priva o músico da compreensão de elementos básicos da composição musical. E, obviamente, quanto mais elementos tivermos para a compreensão do texto musical, melhor poderemos enunciá-lo.

Diz o pianista e maestro Daniel Barenboim (2009,p.130,131):

Um elemento que, na música tonal, costuma ser negligenciado atualmente é a harmonia. A tensão harmônica tem um efeito crucial num trabalho e na maneira que este é executado. Dos três elementos – harmonia, ritmo e melodia – que influenciam de forma profunda a música tonal, a harmonia é possivelmente o mais importante, porque é o mais potente. É possível tocar o mesmo acorde com milhões de ritmos diferentes e lidar com todos eles sem necessidade de modificação. Uma melodia se torna desinteressante se ela não se move harmonicamente, o que implica que o impacto da harmonia é muito maior do que o do ritmo e o da melodia. E ele existe em todo trabalho tonal. Existem inúmeras distinções entre Bach, Wagner, Tchaikovsky e Debussy, mas eles têm algo em comum: a força do impacto da harmonia. Isso implica que um acorde exerce uma espécie de pressão vertical no movimento horizontal da música. Quando o acorde se desenvolve, o fluxo horizontal da música é modificado. Isso não depende de Bach ou Chopin ou de qualquer outro; em minha opinião, essa é uma lei da natureza.

Pode-se dizer que acordes e escalas estão para a música tonal assim como tijolos e cimento estão para a construção de uma casa. Alguém já disse que tocar sem perceber a harmonia é como ver apenas duas dimensões; perde-se a noção de perspectiva, de profundidade. Para o instrumentista melódico que toca numa formação camerística - duo, trio, quarteto - ou numa formação orquestral, o fato de

perceber quem está tocando a tônica, a terça ou outra nota de um determinado acorde permite, entre outras coisas, afinar melhor esse acorde, equilibrando, timbrando, colorindo a música com segurança e consciência.

A respeito da importância do conhecimento da harmonia, mesmo para o instrumentista melódico, vejamos o que diz José Miguel Wisnik (1989, p.118):

Pelo próprio caráter duplamente articulado, melódico e harmônico garantido à música bachiana pelo novo sistema, o discurso tonal pode, no entanto, realizar todas as suas potencialidades não apenas nas grandes massas corais das cantatas e das paixões, com seu tecido de múltiplas vozes, mas, por exemplo, numa simples sonata para flauta solo (assim como nas sonatas para violino ou nas suítes para violoncelo). É que a melodia solitária, tocada por um único instrumento, não é mais aquele desenho infinitamente circular em torno do caráter de um modo; mesmo quando não acompanhada de acordes, a sucessão melódica é depositária da linguagem da simultaneidade onde o fio da melodia não dá nenhum ponto sem nó harmônico. (...) Assim como o pensamento melódico está investido de harmonia, o pensamento monódico está investido de polifonia e a polifonia apresenta um grau acabado de resolução harmônica.

(...) a grande novidade que a tonalidade traz ao movimento de tensão e repouso (que, em alguma medida, está presente em toda a música) é a trama cerrada que ela lhe empresta, envolvendo nele todos os sons da escala numa rede de *acordes*, isto é, de encadeamentos harmônicos. Tensão e repouso não se encontram somente na frase melódica (horizontal), mas na estrutura harmônica (vertical) (...).

As suítes para violino e violoncelo solo, de J.S.Bach, assim como as 12 Fantasias, de G.P.Telemann; a Partita em Lá m, de J.S.Bach; e a Sonata em Lá m, de C.P.E.Bach, essas para flauta solo, são ótimos exemplos de pensamento monódico investido de polifonia e de melodia investida de harmonia. Para uma leitura minimamente interessante dessas peças é necessário perceber e ser capaz de diferenciar as diferentes vozes presentes na mesma melodia. É necessário também valorizar o movimento de tensão e repouso justamente gerado pelo contraste entre dissonâncias e consonâncias e pelo encadeamento dos acordes e suas cadências. Sem o reconhecimento desses elementos do discurso musical e a capacidade de ressaltá-los, o intérprete fica desprovido de fundamentos para uma interpretação à altura da inteligência dos compositores.

3.1.1.1 A Prática da Transposição

Às vezes o mestre aponta para a lua, mas o discípulo olha para o dedo do mestre.

Ditado Zen

Um trabalho que pode ser de grande valia para o aprendizado e a assimilação dos acordes, seus encadeamentos e cadências é a prática da transposição. Ao mesmo tempo em que exige um cálculo racional, estimula a intuição e desenvolve a percepção auditiva.

Os cantores, quando realizam seus tradicionais vocalizes de aquecimento em vários tons, conseguem fazê-lo intuitivamente, “de ouvido”. Os instrumentistas não têm essa prática, que lhes seria muito proveitosa. No entanto, a maioria dos métodos e cadernos de estudos que conhecemos apresenta estudos de “sonoridade” ou de “agilidade” baseados em determinados encadeamentos de acordes que são transpostos para várias tonalidades. Alguns desses estudos consistem em apenas uma frase que é transposta e escrita nos doze tons. Curiosamente, porém, a harmonia subjacente a essas frases e sequências jamais é explicada. Assim os estudantes, na maior parte das vezes, não a percebem e desperdiçam uma excelente oportunidade de aprender algo que lhes seria muito útil¹⁵. Como a transposição para outras tonalidades é sempre escrita, os estudantes não são estimulados a pensar. Isso acontece inclusive em trabalhos recentes¹⁶, como o de Phillippe Bernold,

É certamente mais fácil realizar as transposições “de ouvido” com a voz do que com um instrumento. Porém, se os acordes implícitos na frase a ser transposta forem compreendidos pelo instrumentista, ele terá fundamentos para realizar essa transposição sem a necessidade da leitura. Esse procedimento propiciará, por um lado, um pequeno e benéfico trabalho intelectual; por outro, desocupando o sentido

¹⁵ Uma honrosa exceção cabe aos “Études Modernes pour la Flute”, de Paul Jeanjean, Ed. Leduc, Paris, que mostram, no rodapé, os acordes sobre os quais foram construídas determinadas frases.

¹⁶ BERNOLD, Philippe. **La Technique d’Embouchure: 218 exercices pour maîtriser toutes les difficultés liées à l’embouchure de la flûte traversière et acquérir une belle sonorité.** [S.l.]: Philippe Bernold é professor no Conservatoire de Musique de Lyon, França.

da visão, permitirá mais atenção auditiva, fazendo com que o estudante possa atentar para detalhes que antes lhe passavam despercebidos.

Aparentemente, os métodos e cadernos de estudos acima referidos subestimam o intelecto dos alunos e fazem com que estes concentrem sua atenção em somente alguns dos aspectos da música. No entanto, não deixam de “apontar para a lua”, como diz a citação acima.

Na segunda parte deste trabalho, estudos de M.A. Reichert, T. Boehm, P.Taffanell, M.Moyse e P.Bernold, baseados na transposição de sequências de acordes, serão analisados melódica e harmonicamente e poderão doravante ser estudados de forma a desenvolver a consciência harmônica.

3.1.2 Emprego da improvisação como ferramenta da experimentação

Natural no comportamento do ser humano, a improvisação é parte fundamental da vida. Não se vive sem improvisar, já que a vida é sempre uma surpresa. Não se sabe o que vai acontecer no momento seguinte e, por mais preparado que se esteja, é preciso improvisar para reagir a uma nova situação.

Há quem pense que não se improvisa quando se toca uma peça do repertório clássico, mas isso não corresponde à realidade. Mesmo quando se toca um concerto de Mozart, a improvisação está presente o tempo todo. Em cada ataque, no vibrato do violinista e do oboísta, na execução da frase, o músico improvisa conscientemente, com parâmetros como timbre, apoios, intensidade, articulação e andamento. Isso faz com que a mesma sonata de Cesar Franck seja tocada de forma diferente por cada músico e tocada diferentemente a cada execução pelos mesmos artistas. Por mais que a toquem com uma concepção de interpretação preestabelecida, eles nunca tocarão a mesma obra da mesma maneira. Isso é humanamente impossível, é uma lei da natureza, da vida: não se cruza o mesmo rio duas vezes. A acústica da nova sala, um outro som de orquestra, uma disposição de ânimo diferente, cada fator faz com que as coisas ocorram diferentemente e o improviso aconteça. O domínio técnico do instrumento, por parte do músico permite que a performance se adapte àquele e a cada novo instante. Muitas vezes o improviso é voluntário, noutras vezes acontece como uma reação à condição do momento, mas sempre está presente; é a própria vida se manifestando.

Uma vez compreendido esse aspecto da improvisação inerente à execução musical, trataremos agora de outro aspecto, sua outra acepção; da improvisação na qual se cria novas melodias, ou sons inesperados, não escritos previamente, que vão se inserir em um contexto que pode ser modal, tonal ou atonal.

Esse segundo tipo de improvisação, presente na música popular, quando utilizado no aprendizado de um instrumento musical e de uma determinada linguagem (atonal, modal ou tonal), amplia sobremaneira as possibilidades de experimentação.

Quando conversamos, na realidade estamos improvisando. Conseguimos fazê-lo formando e estruturando frases e períodos para expressar nossos pensamentos porque temos um vocabulário de substantivos, adjetivos, verbos, pronomes e outros elementos da linguagem que se organizam de uma forma lógica e espontânea.

O vocabulário musical é formado por sons, que, organizados em escalas, acordes, séries, formam frases e períodos, podendo gerar um “texto”. Assim, como sucede na prosa, falada ou escrita, aqueles músicos que têm escalas e acordes compreendidos e incorporados ao seu vocabulário conseguem improvisar, organizando frases que fazem sentido, que têm uma lógica. Com a prática, conseguem fazê-lo dentro de uma métrica preestabelecida, como poetas repentistas. A improvisação realizada com maestria tem encantos especiais, gerados pela surpresa e pela espontaneidade.

A respeito da revalorização do emprego da improvisação na didática musical de diferentes e importantes pedagogos, lembra a Prof. Hermelinda Paz (PAZ, 2002, p.37):

Presente em todas as metodologias musicais que eclodiram no século XX, começando por Jacques Dalcroze, que a considerava expressão direta da vida, e passando por Maurice Martenot, Carl Orff, Edgard Willelms, Georg Self, Brian Dennis, Robert Murray Schaffer, Hans Joachim Koellreutter e Violeta Gainza, a improvisação vem sendo a técnica mais estudada para desenvolver a autoexpressão, a imaginação e a criatividade, e como forma de fixar a aprendizagem. Qualquer conteúdo musical pode ser abordado através da improvisação.

Como é fácil constatar, uma grande criatividade sempre esteve presente nas manifestações artísticas brasileiras, aliás, na própria índole e cultura de seu povo, frequentemente obrigado a “se virar” para sobreviver. Na feira de rua, na praça, no

futebol, na dança, na capoeira, os repentistas, violeiros, “amos” de Bumba meu Boi, mestres do Maracatu, Mateus de Cavalo-marinho, palhaços das folias de Reis, sambistas de “partido alto” e os “chorões” são exemplos claros da criatividade e da capacidade de improvisação características do brasileiro. Portanto, seria de se esperar que a prática da improvisação fosse corrente nas escolas brasileiras. Pois não é.

Como vimos, os métodos utilizados são geralmente europeus e elaborados numa época em que não se pretendia que o aluno aprendesse a improvisar¹⁷. Como consequência, poucos músicos eruditos são capazes de improvisar hoje em dia, e não são somente os brasileiros. Emblematicamente, o pianista brasileiro Nelson Freire, um dos maiores músicos da atualidade, expressa, em documentário feito por João Moreira Salles, sua frustração por não improvisar, declarando grande admiração por Erroll Garner, alegre pianista de jazz. Nelson Freire não é exceção, pois poucos intérpretes eruditos improvisam hoje em dia.

Laura Rónai, em obra citada, diz: “A improvisação tem que ser espontânea, não escrita. É exatamente essa sensação de liberdade que é complicada de se reproduzir hoje – escravos que somos do texto escrito” (2008,p.224).

Formados na pressão de competições e gravações, os músicos de hoje aprendem a evitar riscos, e o risco é inerente à improvisação. Mais ainda, o risco é inerente à vida, em todos os seus aspectos. Wayne Shorter, consagrado saxofonista americano, costuma dizer que “só vale a pena fazer Jazz, se for para correr riscos”.

Roger Bourdin, meu querido professor no Conservatório de Versalhes, verdadeiro artista e improvisador nas duas acepções, costumava dizer que o músico que não arrisca também não surpreende, nem a si mesmo e nem ao ouvinte. E, procedendo assim, jamais conseguirá criar momentos especiais, jamais será um artista.

Costumo dizer a meus alunos que a surpresa é amiga da arte. Não existe nada pior para a mensagem emocional e dramática da música do que evitar riscos. O risco tem a ver com o medo. A respeito do medo, o pedagogo estadunidense Jamey Aebersold (1992,p.6) diz: “FEAR, que é a palavra inglesa para medo, significa **F**alse (falsa) **E**vidence (evidência) **A**ssumed as (assumida como) **R**eal (real)”.

¹⁷ Aqui, o termo improvisar é usado em sua segunda acepção, no sentido de construir novas melodias.

É sempre bom lembrar que nos séculos XVII e XVIII geralmente os compositores eram grandes improvisadores, a exemplo de J.S.Bach e W.A.Mozart. Nessa época esperava-se mesmo que os músicos fossem capazes de improvisar, ornamentar e realizar a harmonia indicada por um baixo cifrado. O equivalente atual do baixo cifrado é a cifra utilizada no jazz e na música popular brasileira, que também será utilizada na segunda parte deste trabalho.

Sobre a capacidade de improvisar, diz Rónai (op.cit, p. 224, 225, 238, 239):

(...) No século XVIII, improvisar era parte da rotina de qualquer intérprete e parte do aprendizado de qualquer estudante de música. (...) No Barroco, ornamentos como *appoggiaturas*, *port-de-voix* e trilos cadenciais, especialmente em movimentos lentos e líricos, tinham função harmônica. Serviam para adicionar o tempero da dissonância aos momentos mais dramáticos da frase.

(...) Segundo inúmeros relatos da época, era comum o intérprete improvisar um pequeno trecho antes de tocar a composição propriamente dita. (...) É curioso constatar que esta prática sobreviveu, ainda que modificada, até o século XX. Pianistas anteriores à II Guerra Mundial, como Schnabel e Kempf, frequentemente preludiavam por alguns minutos, ao passar de uma peça para outra de tonalidade diferente. Até hoje este costume continua vivo entre os organistas: é uma herança da época em que o órgão dava a base harmônica para a congregação, antes de cada hino cantado.

Tendo praticamente desaparecido da execução da música erudita ocidental por um tempo, a prática da improvisação foi retomada sobretudo a partir da segunda metade do século XX por grupos da então chamada “música de vanguarda”. Fui marcado profundamente por um concerto no auditório do MASP, em São Paulo, em 1971 ou 1972, no qual o trombonista Vinko Globokar, o percussionista Jean-Pierre Drouet, o clarinetista e multi - instrumentista Michel Portal e o pianista Carlos Roqué Alsina apresentaram música totalmente improvisada, numa demonstração de sensibilidade, sintonia e qualidade musical inesquecível.

A improvisação esteve sempre presente no jazz estadunidense, que no século XX teve um grande desenvolvimento, passou por várias fases e gerou novos e diferentes estilos. Vencendo o grande preconceito inicial, por ser música criada por afro-americanos, o jazz conquistou um grande espaço, chegando inclusive a várias universidades norte-americanas. Sua influência se espalhou para outros continentes

e gerou a aparição de grupos de jazz em toda a Europa, no Japão e em outras partes do mundo. Hoje existe uma metodologia para o desenvolvimento da improvisação jazzística, com obras de dezenas de autores, aplicadas em várias escolas dos EUA, a exemplo da Berklee School of Music, de Boston. As cifras utilizadas nessa metodologia foram incorporadas pela música popular brasileira e representaram um enorme avanço em sua notação harmônica.

Na música popular brasileira, assim como no jazz, a improvisação é muito presente. Existem exemplos notáveis, como o do pianista norte-americano Keith Jarrett, que realiza concertos e gravações de música totalmente improvisada, composta no momento do concerto. No Brasil, músicos como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Roberto Sion, Nelson Ayres, Naylor Proveta e André Mehmari, entre outros, também são grandes improvisadores.

Na música de culturas orientais, como a árabe e a indiana, a improvisação é essencial.

Atualmente a improvisação exerce uma grande atração sobre muitos jovens estudantes de Música, que não encontram nos métodos tradicionais uma resposta para os seus anseios.

3.1.3 Familiaridade com a música brasileira

Como já foi dito, outra importante lacuna no panorama atual do ensino musical de nossas escolas é a quase total ausência da música brasileira, tanto da música erudita como da popular. Com sua exuberante riqueza, a pouca presença da música brasileira em nossos currículos escolares representa um enorme desperdício e um dos maiores equívocos da maioria de nossas escolas de Música.

Provavelmente devido à formação dos nossos professores, nossas escolas geralmente têm uma visão eurocêntrica, herança de uma mentalidade de tempos coloniais. Dessa forma, os alunos brasileiros estudam a música dos mestres europeus, mas passam ao largo da música composta por Henrique Alves de Mesquita, Joaquim da Silva Callado, Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Anacleto de Medeiros, Jacó do Bandolim, Tom Jobim e outros mestres fundamentais da música popular brasileira. Por não terem familiaridade com essa música, não têm o gesto rítmico necessário para a interpretação da música de compositores como Villa-

Lobos, Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe, Cláudio Santoro, Lorenzo Fernandes, Francisco Mignone, Edino Krieger e tantos outros compositores eruditos brasileiros. Por outro lado, fora da escola eles também têm dificuldade em se integrar às rodas de samba, choro e ciranda, o que gera insatisfação e uma sensação de incompetência que também pode levar a uma crise de identidade e a uma atitude preconceituosa, defensiva.

Os saberes populares e eruditos não são excludentes; muito pelo contrário. O aprendizado de nossos choros, sambas, frevos e serestas, a compreensão de suas formas, seus caminhos harmônicos e melódicos certamente facilita o entendimento da música de J.S.Bach, W.A.Mozart, J.Brahms, C.Debussy e de outros compositores dessa tradição, mesmo porque as matrizes formais, melódicas e harmônicas de muitas dessas pequenas formas populares brasileiras são européias. O choro, nossa primeira música popular urbana, que viria a influenciar praticamente toda a música brasileira, é descendente direto da *polka*, que chegou ao Rio de Janeiro por volta de 1850, vinda da Europa.

A prática da música popular brasileira vai familiarizar nossos alunos com as particularidades interpretativas e os gestos coreográficos de suas polcas, valsas, serestas, choros, frevos, sambas, toadas, modas, maxixes e lundus. Sua característica de roda, de inclusão, sua alegria e despretentosa liberdade de execução, que inclui a possibilidade da improvisação e da variação sobre temas e motivos, contribuirá certamente para a formação de músicos mais completos, felizes, integrados em seu ambiente e mais bem preparados para a vida profissional.

A valorização de elementos culturais brasileiros na formação de nossos estudantes trará diversos benefícios, entre eles o fortalecimento da identidade cultural e da autoestima dos músicos.

4. METAS A SEREM ATINGIDAS

Por meio de uma abordagem analítica e ao mesmo tempo lúdica, criativa e prazerosa, este trabalho pretende oferecer ao instrumentista melódico:

- Capacidade de reconhecer e se familiarizar com as estruturas musicais de maneira a perceber o seu inter-relacionamento não apenas quanto à forma, mas também quanto a seu fundamento harmônico.

- Elementos, vocabulário e ferramentas para que possa se desenvolver não somente como intérprete que analisa e compreende o texto, mas também como artista capaz de criar sua própria música, despertando assim o criador dentro de si.

- Formas de trabalhar com os hemisférios direito e esquerdo do cérebro, desenvolvendo a criatividade, estimulando ao mesmo tempo a intuição (tocar “de ouvido”) e a capacidade de análise.

- O desenvolvimento da acuidade auditiva e da improvisação, de forma que possa adquirir o hábito de tocar o que ouve interiormente, abrindo assim um canal para a autoexpressão.

- Uma reaproximação do universo da música tradicional popular brasileira, legado de seus ancestrais, que irá fortalecer sua identidade, estimular a prática da improvisação tonal e modal e dar-lhes mais elementos para a interpretação da música de compositores brasileiros eruditos.

Dessa forma, este trabalho visa preparar o instrumentista melódico para abordar com o mesmo respeito e competência a música de variados estilos e épocas, capacitando-o para trabalhar nos diversos segmentos do mercado de trabalho, integrando orquestras, grupos camerísticos de cunho erudito e popular, atuando como solista e como professor.

Objetiva formar um profissional que tenha uma postura responsável e ética, um cidadão consciente de estar inserido num contexto cultural e econômico no qual tudo se relaciona e interage.

CAPÍTULO 2

5. DESENVOLVIMENTO – REVELANDO O NÃO REVELADO

(...) ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção.

Paulo Freire - 1996, p. 52

Figura 1 - Figura simbólica (flor de lótus) representando as doze notas musicais num ciclo de 5^{as}.

Penso como Paulo Freire (1996, p.26), que diz que “Não temo dizer que inexistente validade no ensino de que não resulta um aprendizado em que o aprendiz não se tornou capaz de recriar ou de refazer o que foi ensinado”.

Assim, embora reconheça o valor dos vários métodos tradicionais europeus utilizados em nossas escolas, proponho uma mudança de enfoque em seu estudo

para que possam corresponder às expectativas, necessidades e características culturais do estudante brasileiro de hoje. Sem perder de vista os objetivos propostos por seus autores, é possível ampliar sua abrangência e praticar outros aspectos do fazer musical ao revelar e aprofundar o estudo de conteúdos que, embora subjacentes a esses trabalhos, não foram explicitados e costumam passar despercebidos para os estudantes. Além disso, creio que o aprendizado deva se realizar com a criação de conteúdo, gerando um espaço para o desenvolvimento de uma personalidade artística própria, que inexistia na forma de aprender baseada na repetição.

5.1. Uma Proposta de Estudo

A metodologia desta proposta fundamenta-se em cinco eixos norteadores:

- tocar/ouvir;
- cantar (o que foi tocado/ouvido);
- analisar (entender);
- improvisar (brincar, criar);
- compor (escrever).

Essa forma de estudar pode ser utilizada tanto num exercício diário de aquecimento como na preparação de uma peça de concerto. Por ora, vamos utilizá-la para o entendimento dos diferentes elementos da linguagem musical.

Tendo em mente que “Ensinar exige a corporificação das palavras pelo exemplo” (FREIRE, 1996, p.38), criei estudos¹⁸ que ilustram a utilização de diferentes intervalos, escalas, acordes e seus encadeamentos. Os alunos serão estimulados a improvisar, brincar e compor com esse material que será ser apresentado de forma lógica e com complexidade crescente. Cada elemento acrescentado será objeto de novos improvisos e composições, para os quais o estudante criará suas próprias melodias, frases e períodos, devendo incorporar figuras de dinâmica, de articulação, “acelerandos”, “ralentandos”, padrões e células rítmicas próprias.

¹⁸ Vários prelúdios estão inseridos ao longo do texto e 16 estudos compõem o capítulo III.

Veremos a intersecção entre elementos modais e tonais com o emprego de modos gregos na criação de melodias inseridas sobre acordes.

Para o estudo dos acordes em diferentes ciclos, serão usados gráficos circulares, formando mandalas¹⁹, antigos símbolos que estimulam a concentração. Sua utilização visa criar condições de calma e atenção, favoráveis ao esforço cerebral²⁰.

Essa forma criativa e lúdica de trabalhar deverá ser assimilada pelos alunos e poderá ser utilizada em todos os outros estudos e peças musicais abordados por eles ao longo da vida, numa concepção de estudo também chamada de “técnica aplicada”. Insisto na importância de se estudar de uma forma lúdica, porque é brincando que as crianças aprendem, desenvolvem suas habilidades. Observando meus filhos e muitas outras crianças com quem tenho tido o privilégio de conviver, percebo que, intuitivamente, elas criam brincadeiras para desenvolver justamente as habilidades mais necessárias ao seu desenvolvimento. Além disso, o sentimento de alegria gerado pelo brincar e pelo criar é um grande aliado na luta contra nossas dificuldades, angústias e “bloqueios”.

Assim, os conceitos que orientam este trabalho são os seguintes:

1 - O aprendizado de música por meio da criação de conteúdo e sem concessão a qualquer atitude ou rotina protocolar. Ou seja, nada deve ser encarado como apenas um “exercício”, tudo é música.

2 - O estudo sempre compromissado com o fazer musical, com a compreensão do discurso musical, cujo elemento estrutural é a frase. Mesmo num “estudo de mecanismo”, sempre deverão ser levados em consideração apoios, direcionalidades e contexto harmônico.

¹⁹ A palavra mandala designa uma imagem organizada ao redor de um ponto central. É uma manifestação simbólica da psique humana. Em todas as épocas os homens criaram mandalas: planos de cidades, decoração de armas, jóias, vestidos e rosáceas de catedrais. Numerosos exemplos de mandalas se encontram na natureza, desde a organização das flores até o sistema solar. As crianças as desenham espontaneamente; é a expressão da unidade do seu ser. A mandala tem uma eficácia dupla: por um lado, reestabelece e conserva a ordem psíquica; por outro, a lembrança do centro, implícito em todo momento, reúne e reequilibra. (PRÉ, M. **Mandalas para crianças; uma nova ferramenta**. São Paulo: Vergara & Riba Editoras, 2007).

²⁰ A *Mandala*, que significa círculo e mágico, em sânscrito, representa a interação do ser humano com o cosmos, entre a realidade aparente e as esferas divinas. A simples contemplação de uma mandala inspira serenidade, reestabelece a ordem psíquica, estimula a criatividade e abre as portas do inconsciente, fazendo emergir símbolos, arquétipos coletivos e o ser verdadeiro que está dentro de nós (DAHLKE, R. **Mandalas – Formas que representam a harmonia do cosmos e a energia divina**. São Paulo : Pensamento, 2007)

3 - O incentivo a uma forma criativa de estudar, estimulando o aluno a improvisar e compor seus próprios estudos sobre os assuntos apresentados.

4 - A prática da música popular brasileira.

5 - A prática da composição “espontânea”, retomando o conceito *de prélude de caprice*, de J. Hoteterre.

6 - O estímulo à prática da transposição “consciente” feita sem leitura.

Partiremos do princípio de que todo aprendizado se faz por meio da observação e da experimentação, sendo que a experimentação tem como ferramenta essencial a improvisação. No caso da música escrita, a observação é auditiva e visual, podendo também ser analítica. Para que essa observação seja ainda mais aprofundada, é importante que, na medida do possível, tudo o que for tocado seja também cantado. A observação analítica, por sua vez, exige um conhecimento dos diferentes elementos da linguagem musical. Portanto, o aprendizado desses elementos será um dos objetivos principais deste trabalho.

6. ELEMENTOS DA LINGUAGEM MUSICAL

Os elementos da linguagem musical que serão estudados são:

- Intervalos;
- Modos naturais;
- Escalas: pentatônicas, cromática, hexafônicas, diminutas, maior, menor natural, menor harmônica e menor melódica;
- Acordes: tríades, tétrades, acordes de 9^a, acordes de 11^a e acordes de 13^a, suas inversões e encadeamentos;
- Notas melódicas: notas de passagem, apogiaturas, bordaduras, retardos, antecipações, escapadas e notas pedais.

Como a linguagem musical foi se desenvolvendo e se transformando ao longo dos séculos, é interessante estudá-la em ordem cronológica, contextualizando-a e fazendo um paralelo com outros aspectos da história da humanidade. Partindo desse princípio, esse estudo deverá partir dos modos presentes nas diferentes culturas ancestrais. Posteriormente serão vistos os acordes e escalas de uso mais recente.

Para a compreensão da estrutura desses acordes e dessas escalas, é necessário o prévio conhecimento dos intervalos musicais contidos na escala cromática. O estudo desses intervalos nos levará a descobrir determinadas estruturas simétricas características da música dos últimos séculos²¹ e a experimentação e manipulação desses intervalos nos levará a compor prelúdios atonais. Assim, nosso caminho não será linear; daremos um salto no tempo para depois retomarmos a história no início do tonalismo.

6.1 Intervalos

Chama-se de intervalo a distância entre dois sons. Lembra Magnani (1989, p.82), que a música dos povos orientais, modal, é microtonal. Para os hindus, por exemplo, cada som pode oscilar de $1/4$ a $1/6$ de tom conforme o tipo da melodia, sua significação mística, a hora do dia e até mesmo o período do ano em que é executada. Na música ocidental, porém, com exceção dos compositores ligados ao microtonalismo²² e daqueles que trabalham com técnica expandida, a oitava é dividida em 12 partes, e o menor intervalo utilizado é o de $1/2$ tom ou semitom.

Neste trabalho, o universo sonoro será, portanto, a escala cromática, formada por doze semitons e suas oitavas. Pode-se considerá-la como matriz que contém todas as notas que, por sua vez, podem ser organizadas em escalas, acordes, frases, períodos e séries, os vários elementos da linguagem musical.

²¹ A escala cromática só foi incorporada ao vocabulário musical depois do “temperamento” ocorrido na Europa no século XVIII. Seu uso na flauta se tornou viável somente após a construção de flautas transversais modernas (pós-barrocas) com sistema Böehm, no último quarto do séc. XIX.

²² Chama-se microtonal o intervalo menor que o semitom. No século XX, compositores como os alemães Richard Heinrich Stein e Willi Von Moellendorf, o tcheco Alois Hába, o italiano Ferruccio Busoni, o mexicano Julián Carrillo e o francês Gérard Grisey, entre outros, compuseram peças musicais e construíram instrumentos utilizando quartos, oitavos e até dezesseis avos de tom, incorporando esses intervalos à música ocidental.

Escala cromática:

Os intervalos musicais podem ser classificados como menores(m), maiores(M), justos(J), aumentados(aum) e diminutos (dim). Observemos os intervalos contidos na extensão de uma oitava.

Por ex: 1J (uníssonos) – 2m – 2M – 2aum – 3m – 3M – 4J- 4aum – 5dim – 5J – 5aum – 6m – 6M- 7dim -7m – 7M – 8J.

Para exemplificar, no gráfico abaixo, pertencente ao método do professor Ian Guest²³, construiremos cada intervalo ascendente a partir da nota Dó 3.

Em outra linha examinaremos a relação intervalar das notas resultantes com a nota Dó 4 (oitava acima). Esses intervalos são descendentes e considerados inversões dos intervalos originais ascendentes.

HARMONIA (MÉTODO PRÁTICO)

Diz-se que há enarmonia quando dois intervalos que têm o mesmo som (mesma distância) recebem nomes diferentes.

Não citados no gráfico acima, há também intervalos de existência teórica, chamados de “mais que aumentados” e “mais que diminutos”.

²³ GUEST, I. **Harmonia** : Método Prático. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.

Exemplificando: Dó- Fá# é um intervalo de 4ª aumentada, enquanto Dó bemol-Fá# é um intervalo de 4ª mais que aumentada. O intervalo de 4ª mais que aumentada é enarmônico do intervalo de 5ª justa, no caso Si-Fá#.

Por sua vez, Si-Fá é um intervalo de 5ª diminuta enquanto que Si-Fá bemol é um intervalo de 5ª mais que diminuta, enarmônico de Si-Mi, intervalo de 4ª justa.

Para colocar em prática tudo o que for observado, pode-se tocar todos os intervalos e cantá-los em seguida a fim de incorporá-los à memória:

Num instrumento musical, pode-se tocá-los em duas e mesmo três oitavas, praticando-se assim em toda a extensão do instrumento.

E, assim por diante, até chegar-se ao intervalo de oitava.

Pode-se também fazer o movimento inverso, do agudo para o grave:

Para se calcular a inversão de um intervalo, existem três regras básicas:

1. A inversão de J é J (por ex: 4J – 5J)

A inversão de M é m (por ex: 7M- 2m) e vice-versa (por ex: 7m-2M)

A inversão de aum é dim (por ex: 4aum-5dim).

2. Intervalo + sua inversão = nove (por ex: a 6ª com a 3ª somam matematicamente *nove*, mas musicalmente *oito* → uma oitava).

3. As inversões de dois intervalos enarmônicos (som iguais com nomes diferentes) são dois intervalos enarmônicos (por ex: 7dim e 6M são inversões de 2aum e 3m, respectivamente).

Uma forma prática de calcular os intervalos mais usados é a seguinte:

- Primeiramente calcula-se o número (por ex: Mi-Si ascendente é 5ª, pois são cinco notas envolvidas: Mi, Fá, Sol, Lá, Si). Em seguida, verificamos se o intervalo é M, m, J, aum ou dim.

- 2m = ½ tom.

- 2M = 1 tom.

- 3m = 1 ½ tom.

- 3M = 2 tons.
- 4J = 2 $\frac{1}{2}$ tons.
- 4 aum = 3 tons.
- Cálculo de 4ª ou 5ª entre duas notas naturais (brancas do piano). Todas as 4ªs ascendentes são justas (J), exceto Fá–Si (aumentada), e todas as 5ªs ascendentes são justas, exceto Si–Fá (diminuta).
- A 6ª e a 7ª devem ser calculadas à base da inversão (por ex: 6M ascendente de Lá = 3m descendente, ou seja, Fá #).

Para o estudo dos intervalos, João Dias Carrasqueira, meu pai e primeiro professor, utilizava um sistema muito eficaz e agradável. Grande pedagogo, cativava seus alunos de flauta, “crianças de 8 a 80 anos”, com o “Peixinho amigo da afinação”. Ele escrevia a escala no “caderninho de música”. Escrevia, por exemplo, uma escala de Dó maior e, com o pedal na tônica, no grave, fazia-nos tocar primeiramente os intervalos ascendentes:

Dó-Ré, Dó-Mi, Dó-Fá, Dó-Sol, Dó-Lá, Dó-Si, Dó-Dóoo! (fermata, ponto de chegada da frase).

Então, com a tônica na 8ª aguda como pedal, tocávamos os intervalos descendentes. Assim, a ligadura ia sendo desenhada, desta vez por baixo das notas: Dó-Si, Dó-Lá, Dó-Sol, Dó-Fá, Dó-Mi, Dó-Ré, Dó-Dóoo! Quando terminávamos a frase, ele desenhava (exímio desenhista) uma cauda. E “víamos” o peixe, que parecia sorrir!

Para sempre ficávamos amigos do “peixinho”, que me acompanha e encanta meus alunos até hoje. É presença certa em meu trabalho diário e de aquecimento para ensaios, concertos e gravações, preparando mente, lábios e ouvidos para a tonalidade da música a ser tocada.

Pode-se tocar o “peixinho” em qualquer escala, inclusive numa escala cromática, passando por todos os intervalos, ascendentes e descendentes.

Para facilitar o entendimento e a percepção dos intervalos no estudo das diferentes escalas, pode-se introduzir o conceito de “graus” da escala.

A palavra *scala* (em italiano) significa escada. Se pensarmos a escala musical como sendo uma escada de sons, cada grau seria o equivalente a um degrau. A numeração dos graus, por convenção, é feita com algarismos romanos. Segundo Turi Collura²⁴, foi o alemão G.Weber, em 1817, quem primeiro a concebeu.

²⁴ COLLURA, T. **Apostila do Curso de Harmonia Funcional**, I Forum Internacional de Didática Musical. Faculdade de Música do Espírito Santo. Vitória, 2006.

6.2 Gênese – Escalas primitivas: pentatônicas e modos naturais

Em relação à origem das escalas, é curioso notar que para fazer música as culturas precisam selecionar alguns sons. Aquele conjunto de notas com as quais se formam as frases melódicas costuma ser chamado de escala, gama ou modo. Essas escalas variam muito de um contexto cultural para outro e têm acentos étnicos típicos. Sugere Wisnik (1989, p.65) que para fazer a escolha dos sons de uma escala, parece existir, da parte de diferentes culturas, a intuição de um fenômeno acústico, que é a série harmônica subjacente a cada som.

Chama-se Série Harmônica²⁵ o conjunto de sons que ressoam ao mesmo tempo e que estão “embutidos ou contidos” num som básico de altura definida. Uma corda vibrando numa certa frequência fundamental ressoa internamente outras frequências, cada vez mais rápidas (sons mais agudos), que são seus múltiplos. Dificilmente audíveis, esses sons fazem parte de um espectro intervalar, mostrado na figura seguinte:

É interessante notar que o intervalo de 5ª, que é o segundo intervalo da série harmônica, é a base para a construção das escalas mais utilizadas no mundo todo:

- a escala pentatônica (escala de 5 notas), presente em culturas de todos os continentes
- a escala diatônica (escala de 7 notas), que desde os gregos é o modelo escalar da tradição musical européia ocidental.

²⁵ Como demonstra J. Chailley (1977, p.11), é curioso constatar que a ordem dos intervalos que vão sendo paulatinamente admitidos como consonância ao longo da história da música ocidental é a mesma ordem da série harmônica. Ao uníssono monódico do cantochão medieval vão sendo adicionados as 8ªs, as 5ªs(e suas inversões), as 4ªs, as 3ªs(na Renascença), que fazem então “surgir” o acorde maior- as 7ªs (assimiladas ao longo dos séculos XVII e XVIII), as 9ªs (final do século XIX) e os intervalos de 11ª e de 13ª incorporados pela música do século XX num movimento que, como diz Wisnik em obra citada, “leva à granulação dos microtons, a cauda desse grande cometa sonoro (onde se dissipa finalmente a oposição entre consonância e dissonância).”

Construção da escala pentatônica de Fá:

Construção do modo lídio de Fá, uma escala diatônica:

6.2.1 Escalas Pentatônicas

Figura 2 - Círculo e estrela de 5 pontas representando a escala pentatônica maior de Bb. No centro, vê-se o símbolo do Om²⁶

Escala pentatônica de Sib

A primeira escala a ser estudada será a pentatônica maior, muitas vezes chamada de chinesa, mas que também está presente na música dos países andinos, na música celta das ilhas britânicas, na Ásia, na África e em várias outras partes do planeta. No Brasil, diz-se que foi provavelmente trazida pelos povos africanos, mas em minhas estadas em aldeias Guaranis já a observei em melodias tocadas nas *Kunhãs Mimby Pu*, flautas tocadas pelas mulheres.

²⁶ Aum (pronuncia-se Om) para os hindus é *Nada Brahma*, o “som primordial” que contém todos os sons. É o símbolo universal do Yoga e do Hinduísmo.

A escala pentatônica maior pode começar em qualquer nota, guardando a seguinte configuração entre seus graus: I-II-III-V-V.

Tendo como base, ou tônica, a nota Dó, estas são suas notas:

Costumo estudá-la com meus alunos, às vezes em grupos de dois ou três participantes. Proponho uma frase de quatro ou oito compassos, como as frases abaixo transcritas, e eles devem “tirar de ouvido”, respeitando a tradição das culturas orais. Em seguida, enquanto um toca a frase, o(s) outro(s) improvisa(m), criando outras melodias e ritmos dentro da métrica da frase proposta, utilizando somente notas da escala.

Cântico de Yemanjá²⁷:

A escala pentatônica menor tem as mesmas notas daquela que seria sua “relativa” maior, mas sua tônica é a nota que fica uma 3ª abaixo da tônica da escala maior.

Assim, sua configuração é a seguinte: Lá, Dó, Ré, Mi, Sol, que podemos pensar de duas maneiras diferentes: VI-I-II-III-V ou I-III^m-IV-V-VII.

Pentatônica menor de Lá:

²⁷ PAZ, E. A. **500 Canções Brasileiras**. Rio de Janeiro: Luis Bogo Editor, 1989, p.87.

Cantiga de acordar²⁸

É curioso notar que tais escalas estão presentes na música de povos indígenas, na música de religiões afro-brasileiras²⁹ e nas escolas de orientação antroposófica³⁰, no processo de musicalização das crianças. Essas pentatônicas têm uma característica muito especial - a ausência do trítone (intervalo de 4ª) - que lhes dá suavidade e transmite uma sensação de tranquilidade.

Na música japonesa encontramos uma outra escala pentatônica menor, cuja configuração é a seguinte: I-II-III^m-V-VI^m.

Além dessas escalas tradicionais, presentes em culturas ancestrais, pode-se criar outras escalas de 5 sons, como a pentatônica menor com 6ª M:

²⁸ Melodia que compus para acordar minhas filhas.

²⁹ A exemplo das músicas *Mamboxé* e *Oxumarê lê lê*, *Yemanjá ôô* e *Anilekê* (anexo 3), do livro de PAZ, E. A. **500 Canções Brasileiras**. Rio de Janeiro: Luis Bogo Editor, 1989 (pp.137 e 139).

³⁰ A **Antroposofia**, do grego "conhecimento do ser humano", introduzida no início do século XX pelo austríaco Rudolf Steiner, pode ser caracterizada como um método de conhecimento da natureza do ser humano e do universo, que amplia o conhecimento obtido pelo método científico convencional, bem como a sua aplicação em praticamente todas as áreas da vida humana. Valdemar W. Setzer WebSite da Sociedade Antroposófica no Brasil, www.sab.org.br/antrop .19/02/2011.

O compositor E. Mahle, em sua apostila ³¹, mostra várias possibilidades de escalas pentatônicas.

Criei pequenos estudos construídos sobre escalas pentatônicas. Foram primeiramente improvisados como *preludes de caprice* ³² e depois transcritos para a pauta. Estarão presentes no capítulo 3 – *Prelúdios e Estudos Didáticos*, assim como outros estudos criados exemplificando vários dos assuntos tratados neste trabalho. Alguns desses estudos foram gravados e estão presentes em CD anexo.

6.2.2 Modos Gregos³³

Nos procedimentos criativos de vários compositores contemporâneos convivem o modalismo, o tonalismo e o atonalismo. Assim, a familiaridade com os conhecidos modos gregos é importante por diversos motivos. Presentes ao longo de toda a história da música, alguns desses modos fazem parte da música brasileira, seja ela folclórica, popular ou erudita, como mostra Ermelinda A. Paz (1989, pp. 19 e 20). Além disso, na medida em que uma escala modal se “encaixa” perfeitamente em um acorde, ela também pode ser chamada de “escala do acorde”, um conceito utilizado na metodologia do jazz e muito útil para a criação de melodias superpostas a acordes dados, o que veremos posteriormente.

A música modal é universal e milenar; está presente no folclore musical de todos os povos. Por sua vez, cada modo tem uma propriedade semântica, conduz a um diferente estado de espírito³⁴.

³¹ MAHLE, E. **Modos, escalas e series**. Escola de Música de Piracicaba, 1977 (p.2).

³² Termo utilizado por Jacques Hoteterre em seu livro, *Art de Preluder sur la Flûte Traversiere*, para designar o prelúdio improvisado pelos músicos do período barroco, antes de tocarem uma composição escrita.

³³ Conforme Magnani (1989, p.82) - “Na história da organização da linguagem musical, a primeira grande revolução deu-se com o sistema dórico grego. Eliminando o microtonalismo das gamas anteriormente empregadas nos vários territórios helênicos, esse sistema introduziu um princípio de ordem simplificadora, que constituiu a remota base das possibilidades harmônicas da música ocidental. Os dóricos criaram várias gamas, todas formadas apenas por tons e semitons, diferentes umas das outras pela posição dos semitons nas sequências. Tais escalas, cuja personalidade reside na ordem de sucessão dos tons e semitons, chamaram-se “modos” e foram distinguidas com diferentes nomes – jônio, dórico, frígio, lídio... –, conforme as semelhanças com as gamas preferencialmente empregadas pelos povos do mesmo nome”.

³⁴ Constam de CD anexo improvisações realizadas sobre cada um desses modos por mim e pelo acordeonista Gabriel Levy.

Observamos que a tônica de cada um desses modos está situada em um grau diferente da escala maior (modo jônio). Assim, o modo dórico tem sua tônica no 2º grau da escala maior; o frígio, no 3º; o lídio, no 4º; o mixolídio, no 5º; o eólio, no 6º; e o lócrio, no 7º grau de uma escala maior.

A tônica de cada um deles pode ser quaisquer das doze notas. Vamos observá-los tendo como referência a escala de Dó M.

a) O modo jônio, que passou a ser o modo maior, é o modo mais presente em nossa cultura:

b) Modo dórico de Ré:

Esse modo é muito presente nos estados do nordeste do Brasil.

c) Modo Frígio de Mi:

d) Modo Lídio de Fá:

e) Modo Mixolídio de Sol:

O estudo *Baião do Pedrinho*, que exemplifica esse modo, está incluído no Capítulo 3 – *Prelúdios e Estudos Didáticos*. Esse modo também é muito presente nos estados do nordeste do Brasil.

f) Modo Eólio de Lá:

g) Modo Lócrio de Si:

Além desses, existem outros modos, resultados de diferentes combinações, como, por exemplo:

h) Modo Mixolídio com 4aum ou modo Lídio com 7m:

Esse modo também está muito presente na cultura brasileira, sobretudo nas músicas dos estados do nordeste brasileiro. Uma de suas particularidades é ser formado com as primeiras notas da série harmônica.

i) Modo ou escala Otomana, Judaica ou Espanhola:

Esse modo, conhecido como otomano e também encontrado com os nomes de escala judaica ou espanhola, pode ser considerado uma combinação maior-frígio-menor.

O fato de esse modo ser conhecido por esses três nomes, ou seja, pertencer a essas três culturas, nos remete a uma época anterior ao “descobrimento” do Brasil, o longo período em que os árabes dominaram a península ibérica (do século VIII ao século XV) e cristãos, judeus e muçulmanos conviveram. Vem daí a notória influência árabe na cultura ibérica, que por sua vez é uma das matrizes da cultura brasileira. Por isso mesmo, não é difícil identificar a presença árabe na cultura brasileira, como demonstra L. Soler em seu livro *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro* (1995).

j) Modo Cigano Plagal:

I- IIb- III- IV- V- IVb- VII- VIII

Como é possível deduzir, cada um desses modos pode gerar outros, que começam sobre cada um de seus graus. O compositor E. Mahle, em obra citada³⁵, analisa matematicamente suas construções e diz que existem mais de mil modos.

O modalismo³⁶, que continua vivo e presente em muitas partes do mundo, imperou na música da Europa durante toda a Idade Média e, como vimos, foi gradativamente sendo substituído pelo sistema tonal, cuja entidade emblemática é o

³⁵ MAHLE, E. **Modos, escalas e series**. Escola de Música de Piracicaba (1977).

³⁶ Chama-se aqui de modalismo a linguagem musical baseada na utilização dos modos.

acorde³⁷. Incorporando o trítone em seu vocabulário, o sistema tonal propicia a existência do binômio tensão e relaxamento, assunto que abordaremos mais à frente. No período barroco, passou a acontecer uma percepção vertical da harmonia, em oposição à dimensão horizontal do contraponto renascentista.

Seguindo cronologicamente, deveríamos agora partir para o estudo dos acordes, elemento básico da linguagem tonal que passa a prevalecer na história da música européia. Porém, antes disso, sugiro aprofundarmos o estudo dos intervalos, o que nos levará à descoberta de estruturas simétricas características da música dos últimos séculos. Posteriormente retomaremos o fio da história.

Como já foi visto, com o “temperamento” musical já sedimentado na Europa³⁸ no século XVIII, a escala cromática foi incorporada ao vocabulário musical.

Por conter todas as notas, essa escala contém todas as outras escalas e todos os acordes. Assim, pode “costurar”, fazer a ligação entre praticamente qualquer idéia musical. Um exemplo maravilhoso de seu emprego é a peça *O Vôo do Bezouro*, do compositor russo Rimsky Korsakoff.

Um magnífico exemplo de formas possíveis de se estudar a escala cromática e todos os intervalos contidos em tres oitavas nos é oferecido por Marcel Moyse em seu *Art et Technique de la Sonorité*

³⁷ O acorde formado pela tríade de terças superpostas se estabiliza historicamente no séc. XVI e é a base do sistema tonal que irá substituir o modalismo predominante na Europa até então. O sistema tonal vai eleger dois modos principais: o modo Maior (antigo Jônio) e o modo menor com suas três variantes: natural (correspondente ao antigo eólio), harmônico e melódico.

³⁸ A publicação, em 1722, do primeiro livro de “O Cravo bem-temperado” de J.S.Bach, foi um divisor de águas. Seus 24 prelúdios e fugas escritos em ciclo cromático e contemplando todas as tonalidades maiores e menores foram fundamentais para a consolidação do novo sistema.

6.3 *Art et Technique de la Sonorité* – Ampliando o estudo dos intervalos e descobrindo estruturas simétricas

Marcel Moyse (1889-1984), professor no Conservatório de Paris durante muitos anos e um dos maiores mestres da história da flauta, é autor de dezenas de excelentes trabalhos didáticos, compostos entre 1921 e 1935. Agrupados numa série de nome *Enseignement Complet de la Flute* e publicados por *Editions Leduc*, Paris, eles enfocam os diferentes aspectos da técnica flautística e, não por acaso, estão na base do ensino da flauta em conservatórios de várias partes do mundo. O mais conhecido desses trabalhos é o caderno de nome *De la Sonorité - Art et Technique* (Arte e Técnica da Sonoridade). Este que é o “livro de cabeceira” de flautistas do mundo inteiro, é considerado por Sir James Galway como “O Zen da Arte de Tocar Flauta”.

Vamos focalizar a primeira das cinco partes dessa obra. O objetivo é a familiarização com algumas estruturas musicais, de forma a reconhecê-las sempre que se fizerem presentes. Como essas estruturas não são mencionadas, raramente os alunos as percebem, deixando passar uma excelente oportunidade de aprendizado.

Couleur et Homogénéité du Son dans les trois registres (Cor e Homogeneidade do Som nos três registros) é o nome dessa primeira parte, na qual são trabalhadas frases construídas apenas com intervalos da mesma espécie; 2as e 3as; maiores e menores. Seus objetivos são a aquisição de controle e homogeneidade de som em todos os registros da flauta .

Antes de entrarmos em contato com essa obra, gostaria de contar uma pequena história sobre ela, envolvendo dois dos mais ilustres personagens da história da flauta.

Segundo Timothy Weater³⁹, que me disse ter presenciado a cena, James Galway, que ainda não havia se transformado no fenômeno em que se transformou⁴⁰, e era então “apenas” primeiro flautista da *Berlim Philharmonik Orkester*, costumava, nos anos 60, frequentar os cursos dados por Marcel Moyse em

³⁹ Depoimento pessoal deste flautista inglês, meu companheiro de classe na *École Normale de Musique de Paris*, nos anos de 1973 e 1974.

⁴⁰ Um dos maiores flautistas de todos os tempos, James Galway “surgiu” nos anos 70 com um som novo e lindo. Colocando a expressividade da flauta em um patamar talvez nunca dantes alcançado, deixou claro que havia nascido um novo sol na galáxia dos flautistas.

Bossville, Suíça. Essas *masterclasses* eram frequentadas por alguns dos maiores flautistas da época. Numa dessas ocasiões, Moyse, conhecido pela economia de seus elogios, chamou Jimmy (como Galway é chamado) no canto e lhe disse, baixinho:

- Como você faz para ter um som tão lindo?
- Jimmy: há já uns dez anos venho dedicando algumas horas diárias ao *Art de la Sonorité*...
- Moyse: *hum...*

Figura 3 - Mandala de borboletas representando a escala cromática.

6.3.2 Intervalo de 2ª maior – escalas de tons inteiros

Nos exercícios 2 e 2 bis, objetivando desenvolver a capacidade de ligar as notas e ter uma sonoridade homogênea em intervalos cada vez maiores, Moyse apresenta frases construídas somente com intervalos de 2ª maior.

Assim, sem nominá-la, Moyse apresenta a escala de tons inteiros⁴¹. Podemos atentar para o fato de que essa escala tem seis notas, é hexafônica. Já que nosso universo sonoro tem apenas doze notas e a escala de seis tons é simétrica e "se fecha", ou recomeça, na oitava, pode-se deduzir que existem apenas duas escalas de tons inteiros: uma que "começa" na nota Dó e outra que "começa" no Dó sustenido ou Ré bemol. Podemos iniciar uma escala de tons inteiros em qualquer das doze notas, mas as dez outras serão essas mesmas primeiras duas, começando em notas diferentes. Você já havia pensado nisto? Pois, é, eu demorei muito tempo para descobrir.

⁴¹ Claude Debussy e Maurice Ravel fizeram dela parte importante de seu vocabulário sonoro.

Figuras 4 e 5 – Os dois hexágonos representam as duas escalas de tons inteiros contidas na escala cromática

6.3.3 Intervalo de 3ª menor; um tom e um semitom - acordes diminutos.

No exercício 3, com frases de duas, três, cinco e mais notas, construídas apenas com o intervalo de terça menor, surge o acorde diminuto, que também não é citado nominalmente por Moyse. Constituído pela superposição de duas ou mais terças menores, esse acorde contém o trítone, intervalo de 4aum ou 5dim, proibido e chamado na Idade Média de *diabolus*. Sua aceitação revolucionou a história da música⁴².

A.L. 18 166

O acorde diminuto, com sua instabilidade, tornou-se emblemático na música do século XIX, servindo para expressar os sentimentos de incerteza e de angústia, característicos do Romantismo. O acorde de 7ª diminuta é uma tétrade diminuta, um

⁴² A incorporação do trítone, que se consumou no século XVI, substituiu a estaticidade do mundo modal pela dialética permanente da tensão e do repouso, características do tonalismo.

acorde diminuto ⁴³ que tem 4 notas, é simétrico, contém dois trítonos e também se “fecha” na oitava.

Figura 6 – Simboliza o acorde de Si diminuto (B dim).

Usando o mesmo raciocínio matemático anterior, pergunta-se: Quantos acordes de 7^a diminuta existem?

Mais uma vez podemos construir um desses acordes sobre qualquer uma das doze notas de nosso “alfabeto”, mas eles se equivaleriam a um desses três.

Figura 7 – Os quadrados superpostos permitem visualizar os três acordes diminutos.

⁴³ Também se chama acorde diminuto o acorde formado por três notas (duas terças superpostas).

6.3.4 Intervalo de 3ª maior, dois tons – acordes aumentados.

No exercício 4, Moyse utiliza um intervalo de 3M, que, superposto a outra 3M, forma um acorde aumentado: Tônica, 3M e 5aum.

Figura 8 – Representação geométrica do acorde de Dó aumentado.

Esse acorde é formado por três notas, já que sua quarta nota seria a 8ª da primeira nota, que chamaremos de fundamental.

Assim, temos quatro acordes aumentados contidos na escala cromática.

Figura 9 – Os triângulos superpostos representam os 4 acordes aumentados.

6.3.5 Escalas diminutas - octatônicas.

Embora não utilizada por M.Moyse, existe mais uma curiosa estrutura simétrica contida no acorde diminuto, que podemos incorporar ao nosso vocabulário:

Se tomarmos as notas de um acorde diminuto e acrescentarmos a cada uma delas uma nota situada meio tom abaixo (ou um tom acima), teremos uma escala de oito notas, octatônica, chamada de *escala diminuta*. Formada pela alternância de tons e semitons, essa escala é formada pela superposição de dois acordes diminutos.

C dim e C# dim

C dim e D dim e

C# dim e D dim

Figuras 10, 11 e 12 – cada uma delas mostra a superposição de dois acordes diminutos.

Acordes diminutos - 3ª menores superpostas

Como temos três acordes diminutos, teremos três escalas diminutas. Obviamente podemos começar uma escala diminuta sobre qualquer uma de nossas doze notas, mas elas se equivalerão a uma dessas três:

Figuras 13, 14 e 15 – representam as três escalas diminutas

Uma curiosidade sobre a escala diminuta, utilizada por Scriabin em seu prelúdio op.74 N°3 para piano⁴⁴.

Prelude, Op. 74 No. 3 (1914) was written during Scriabin's second style period rooted in mysticism, as per his theological discussions with Madame Blavatsky⁴⁵, in 1905. This was a period of more dissonant impressionistic and expressionistic compositions. Harmony, not melody, was the driving force of composition, and the preludes of Op. 74 are among the most daring harmonic conceptions of Scriabin's work. A study of his preludes from early to late reveals a gradual development from Chopin-like pieces, to highly chromatic, to tertian extensions, to pantonality (or lack of tonality). He developed his "mystic chord" after 1905, which became the basis of all his compositions during this period. The "mystic chord" was derived from the eighth to fourteenth partials of the overtone series, with properties of octatonic, diatonic, and whole tone scales. This particular prelude is almost entirely octatonic, with the exception of some chromatic passing notes: E-F#-G-A-A#-B#-C#-D# (there are two diminished-seventh chords and four tritones). Even when transposed at the third or tritone, all the pitches remain the same. (Program Note by Justin R. Stolarik Thursday, November 15th, 2007 at 4:30 pm in Bates Recital Hall.)."

⁴⁴ “Segundo Justin R. Stolarik, no programa de seu recital realizado dia 15 de novembro de 2007 no *Bates Recital Hall*, o prelúdio op. 74 N° 3 foi escrito durante um período fundamentado no misticismo e em suas discussões teológicas com Madame Blavatsky em 1905. Esse foi um período de composições impressionistas e expressionistas mais dissonantes. A força geradora da composição é a harmonia e não a melodia (...). Scriabin desenvolveu seu “acorde místico” depois de 1905, e ele se tornou a base de todas as suas composições desse período (...).”(tradução minha)

⁴⁵ Helena Blavatsky, escritora, filósofa e teóloga russa responsável pela sistematização da moderna Teosofia e cofundadora da Sociedade Teosófica.

6.3.6 Escalas hexafônicas - tons inteiros

Como vimos, uma escala diminuta contém e “se encaixa” em dois dos acordes diminutos. Por sua vez, uma escala de tons inteiros contém e “se encaixa” em dois dos quatro acordes aumentados. Suas notas correspondem à superposição desses dois acordes:

Figuras 16 e 17 – Representam as duas escalas hexafônicas, cada uma sendo resultante da superposição de dois acordes aumentados.

Escalas de tons inteiros

The three staves show musical examples of hexatonic scales. The first staff shows the C-hexatonic scale (C, D, E, F#, G, A) in a simple melodic line. The second staff shows the B-hexatonic scale (B, C#, D#, E, F, G) in a more complex, rhythmic context. The third staff shows the C-hexatonic scale (C, D, E, F#, G, A) in a complex, rhythmic context.

Pode-se então dizer que essas são “escalas de acordes”, com as quais se pode construir melodias que irão “soar bem” com esses acordes. A escala hexafônica que contém a nota Dó é uma escala dos acordes aumentados que contém o Dó (C aum - E aum – Ab aum), e a escala hexafônica que contém o Dó # é a escala dos acordes aumentados que contém o Dó # (C# aum). Da mesma forma, uma escala diminuta que contém o Mi b pode ser considerada como uma escala dos acordes diminutos que contém o Mi b (Eb dim - Gb dim - A dim - C dim).

Assim, revisitando o *Art et Technique de la Sonorité* e ampliando o foco da observação, “descobre-se” estruturas simétricas, cuja incorporação em nosso estudo diário e ao nosso vocabulário “consciente”, será muito benéfica, sobretudo na abordagem da literatura musical dos séculos dezenove e vinte.

São elas:

- Uma escala cromática;
- Duas escalas de tons inteiros;
- Três acordes diminutos;
- Quatro acordes aumentados;
- Três escalas diminutas.

Nas figuras abaixo, pode-se visualizar a superposição dessas estruturas:

Figuras 18 e 19, simbolizando respectivamente:

- a superposição dos quatro acordes aumentados, dos 3 acordes diminutos, das duas escalas hexafônicas e da escala cromática.
- a superposição das três escalas diminutas e da escala cromática.

Já temos material bastante para brincadeiras, improvisos e prelúdios. Aos elementos já observados, acrescentaremos os intervalos de 4^a, 5^a, 6^a, 7^a e 8^a. Os intervalos de 9^a, 11^a e 13^a serão contemplados na seção dedicada aos acordes.

A partir de agora, pode-se brincar, compor, experimentar sem pressa o que já foi observado, sempre num andamento lento, com notas longas, aqui e ali uma passagem rápida, com as figuras rítmicas que quisermos. É essa justamente a parte mais importante deste trabalho, seu grande diferencial: considerar a curiosidade, a fantasia e a imaginação como componentes essenciais no trabalho do artista.

Para quem já estuda música há um bom tempo e nunca improvisou, talvez isso demande um pequeno esforço, que certamente será recompensado. Nesse caso, é bom lembrar o “conselho” de Péricles:

O Segredo da felicidade é a liberdade, e o segredo da liberdade é a coragem.

6.4 - Divertimentos – Descobertas.

Para o estudo dos intervalos, escrevi alguns “prelúdios” que chamaremos de “Divertimentos - Descobertas”. Alguns desses prelúdios estão inseridos ao longo do texto; outros, maiores, que denominei de *Estudos e Prelúdios Didáticos* constam do capítulo III. Outros ainda, não escritos, constam do CD anexado.

Apresentarei a seguir algumas idéias que servirão de subsídio para os prelúdios a serem criados pelos alunos; pequenos exemplos de construções melódicas com emprego dos intervalos estudados. Alguns apenas sugeridos e outros mais elaborados, esses prelúdios não têm necessariamente uma fórmula de compasso. Ao tocá-los, o aluno tem toda a liberdade para fazer mudanças rítmicas e inserir *crescendos* e *diminuendos*, articulação, dinâmicas, *ff* e *pp* súbitos, *acelerandos* e *ralentandos*, de forma a colocar sempre intenções expressivas. Outra possibilidade é tocá-los com um “pulso” constante. É importante abordá-los de forma lúdica, como um jogo. É fundamental, insisto, que o aluno crie seus próprios estudos e os recrie a cada dia.

É essencial que se imprima sempre uma intenção de frase e para isso pode-se pensar em figuras rítmicas, numéricas, objetivando uma direção, inclusive a de “notas alvo”. Essas são notas que pertencem a uma estrutura que se quer mostrar, como escalas de tons inteiros, acordes diminutos, acordes aumentados, acordes quartais (superposição de quartas).

1) “Só vale” ½ tom.

Pode-se tocar somente intervalos cromáticos (ascendentes e ou descendentes):

Pode-se mostrar uma melodia “embutida”, contida na escala cromática, que no próximo exemplo é a escala hexafônica. Suas notas serão as “notas alvo”. Praticando-se no âmbito de duas ou três oitavas, pode-se dar uma “paradinha” nas oitavas, caracterizando-as como ponto de chegada.

Escala de tons inteiros embutida na cromática

Agora, as notas alvo, que devem ser valorizadas, formam um acorde diminuto:

As notas “alvo” agora pertencem a um acorde aumentado:

As notas alvo formam agora intervalos de quartas justas:

2) Somente $\frac{1}{2}$ tom e oitava.

3) Só ½ tom e 1 tom:

Escala de tons inteiros embutida na cromática

Tons inteiros dentro da escala cromática

4) Intervalos de $\frac{1}{2}$ tom e de 3m:

Lento

ff *pp* *ff* *pp* *etc.*

C° $C^\sharp^\circ$ D° $E^\flat^\circ$

5) Intervalos de $\frac{1}{2}$ tom, 3m e 8ª:

ff *pp* *ff* *pp*

6) Intervalos de 3m, $\frac{1}{2}$ tom e escalas diminutas:

pp *ff*

Uma excelente maneira de se familiarizar com acentuações ímpares, menos comuns em nossa cultura, é praticar com um tambor, estimulando a ambidestralidade. Além disso, “batucar” é muito prazeroso, desenvolve a

coordenação motora e nos remete à ancestralidade, trazendo alegria e descontração, “espantando” a timidez.

7) Notas de um acorde diminuto como notas alvo a serem atingidas pelas cromáticas:

10) Intervalos de tom e de oitava na escala hexafônica “de Ré bemol”:

11) Começando com a nota Dó, utilizar somente intervalos de 8ª, 3M e 2M:

12) Partindo da nota Ré bemol, utilizar somente intervalos de 3M e 2M:

6.4.1 Intervalo de 4^a justa - dois tons e um semitom.

O fato deste intervalo ser uma inversão do intervalo de 5^aJ permite que possam ser tocados num instrumento melódico todos os intervallos de 4^aJ numa sequência (ascendente ou descendente) de 12 notas. Se não fosse esse “subterfúgio”, a sequência desses intervallos abrangeria a extensão de cinco oitavas, impossível de ser tocada em qualquer instrumento de sopro. Nos exemplos abaixo, também empregamos a enarmonização (Gb em vez de F#, B em vez de Cb e assim por diante) para evitar o emprego do “dobrado bemol”, do “dobrado sustenido” e simplificar a leitura, já que o objetivo no momento é a compreensão e a percepção sonora do intervalo.

13) Somente intervalos de 4ª J, oitava e semitom:

6.4.2 Intervalo de 4ª aumentada – o trítono.

Considerando o sistema temperado, o intervalo de 4ªaum ou de 5ªdim tem três tons e divide a oitava exatamente ao meio. É um intervalo que se singulariza pelo seu grau de instabilidade. Como veremos posteriormente, está contido nos acordes de 7ª de dominante, no acorde diminuto e no acorde meio diminuto. Sua inclusão no vocabulário musical, que aconteceu de forma mais sistematizada a partir do século XVII, abriu amplas perspectivas para o desenvolvimento da linguagem musical.

14) Utilizar somente intervalos de 4aum, 2M e 2m:

15) Intervalos de 4^aaum, 3^m e 2^m:

O intervalo de 4^a aum também está contido no acorde diminuto.

16) Intervalos de 4^{as} diatônicas:

6.4.3 Intervalo de 5^a justa.

Como vimos, na história da música ocidental, depois do uníssono e da 8^a, a 5^aJ foi o primeiro intervalo a ser aceito como consonância. O intervalo de 5^aJ é o intervalo de 4^aJ invertido; esses são, portanto, intervalos complementares.

17) Somente intervalos de 5J e ½ tom:

Um excelente estudo dos intervalos de 5J é feito diariamente pelo trompista Phillip Doyle, meu colega no Quinteto Villa-Lobos. Abrangendo uma oitava, esse é, em realidade, um estudo de 5^{as}J, 4^{as}J (seu intervalo complementar) e ½ tons. Ei-lo:

18) O estudo acima pode ser tocado a 2 vozes, com a 2ª voz fazendo uma 3ª que pode ser maior ou menor, formando-se assim uma tríade e atentando-se para que a afinação seja perfeita:

19) Intervalos de 5ªs e de 4ªs diatônicas:

Uma forma muito agradável de se praticar as 5ªs (e 4ªs) é dentro de uma escala diatônica.

20) A inserção de uma 2ª voz, tocando a 3ª do acorde, gera um ótimo estudo para a afinação e a percepção dos acordes do campo harmônico.

21) No seguinte exercício a três vozes (um acorde de 7^a de dominante descendo cromaticamente), a terceira voz faz os intervalos de tônica, 5^a e 8^a, enquanto a primeira voz faz movimentos de 8^a e a segunda voz toca a nota fundamental do acorde, a 3^a M e a 7^am.

Curiosidade:

Relembro que, tocando-se uma série de cinco notas em intervalos de 5^{as} ascendentes ou descendentes, surgem as notas de uma escala pentatônica maior, cuja fundamental é a nota mais grave dessa série.

Da mesma forma, dada sua complementaridade, tocando-se uma série de cinco notas em intervalos de 4^{as} ascendentes ou descendentes, surgem as notas de uma escala pentatônica maior, cuja fundamental é a nota mais aguda dessa série.

6.4.4 Intervalo de 5^a aumentada (4 tons).

Faz parte do acorde aumentado e está presente na escala de tons inteiros que já estudamos. É o intervalo enarmônico do intervalo de 6m. Tem os mesmos sons, mas as notas têm nomes diferentes.

22) Eis abaixo um exemplo de 5^{as} aumentadas caminhando por $\frac{1}{2}$ tons, após três compassos de “introdução” do acorde de C aum:

6.4.5 Intervalos de 6m e 6M.

A 6^a menor é o intervalo de 3^a maior (dois tons) invertido. Está presente na escala pentatônica menor, chamada de japonesa. Assim, uma boa forma de estudar e sentir (ouvir) esse intervalo é tocar, “passear” por essa escala, constituída pelos graus I-II-IIIb-V-VIb, tocando-a com diferentes tônicas.

Pode-se também estudá-lo “passeando” pela escala cromática e explorando todas as suas possibilidades ascendentes e descendentes.

23) Somente intervallos de 6m e 1/2 tom:

24) Intervallos de 6m e 1/2 tom:

25) A mesma melodia está agora inserida num exercício a duas vozes, no qual a 2ª voz caminha primeiramente numa escala de tons inteiros e depois numa escala cromática:

Chords labeled above the first staff: Cm, D7, B^bm, C7, A^bm, B^b7, F[#]m, G[#]7, Em, F[#]7, Dm.

Chords labeled below the second staff: A^bm, A^bm, Gm, F[#]m, Fm, Em, E^bm, Dm, C[#]m, Cm, Bm, Cm.

26) Intervalos de 6a. M e de 3ª m (complementares) caminhando cromaticamente:

27) A duas vozes:

29) 6^{as} e 3^{as} diatônicas:

6.4.6 Intervalos de 7m e 7M.

30) Intervalos de 7m e de 2M (complementares):

31) No seguinte exercício a três vozes (que também pode ser feito numa sequência ascendente de $\frac{1}{2}$ tons), o intervalo de 7^am está na 2^a voz, enquanto a 1^a voz toca intervalos de 6^aM e a 3^a voz toca T, 5^a, 8^a 5^a, T.

Dessa maneira, são trabalhados diferentes intervalos, sendo que cada aluno se concentra em apenas um deles e na sua inserção (e afinação) nos acordes.

32) Intervalos de 7ª M e 2m:

33) O intervalo de 7ªM aparece aqui inserido num acorde maior, num exercício a três vozes:

♩ = 60

C7+ C#7+ D7+ etc.

f *p* *f* *p* *f* *p*

Cadd9 C#add9 Dadd9 etc.

p *p* *p* *p* *p* *p*

Three staves of musical notation in 3/4 time, showing exercises for intervals of 7th major and 2nd minor. The first staff shows a sequence of notes with a 7th major interval (e.g., C to B) and a 2nd minor interval (e.g., C to D). The second staff shows a sequence of notes with a 7th major interval (e.g., D to C) and a 2nd minor interval (e.g., D to E). The third staff shows a sequence of notes with a 7th major interval (e.g., E to D) and a 2nd minor interval (e.g., E to F). Each staff ends with 'etc.'.

34) Intervalos de 7^{as} diatônicas:

6.4.7 Intervalos de 8J

35) Intervalos de 8^a subindo cromaticamente:

36) Intervalos de oitava, numa escala de Fá menor

Um belíssimo emprego de 8^{as} é a primeira parte do choro *Língua de Preto*, de Honorino Lopes, que também utiliza a escala cromática, 3^{as} diatônicas e conclui com um acorde:

Uma vez estudados os intervalos contidos no âmbito de uma oitava, retomaremos o “fio” da história no momento da transição da renascença para o barroco, quando a polifonia, característica dos períodos anteriores, foi cedendo espaço para a melodia acompanhada por acordes, gerando o conceito de harmonia que perdura até nossos dias.

Um marco histórico dessa passagem foi o livro *Traité de l'harmonie reduite a ses principes naturels* (Tratado da harmonia reduzida a seus princípios naturais), publicado em 1722 pelo cravista e compositor francês Jean Phillippe Rameau. Impregnado do espírito da época, Rameau parte de princípios matemáticos e apresenta a música não somente como arte, mas como ciência dedutiva. Embora só viesse a conhecer a teoria dos harmônicos anos depois (que viria a confirmar a validade de seu trabalho), enuncia o princípio de equivalência das oitavas, a noção do baixo fundamental e da inversão dos acordes, estabelecendo as bases da harmonia clássica e da tonalidade de uma maneira que não é mais empírica. Introduz teoricamente a idéia de Tonalidade e os termos Tônica, Subdominante e Dominante, que não têm, todavia, para Rameau, a acepção moderna das Funções Harmônicas, tais como veremos posteriormente em Hugo Riemann e em Arnold Schoenberg. Curiosamente publicado no mesmo ano do já citado primeiro livro do “Cravo bem-temperado”, de J.S.Bach, esse trabalho de J.P.Rameau se tornaria a base de toda a teoria musical do ocidente. Rameau e Bach são as duas vertentes, teórica e prática, que consolidam o sistema tonal e dão forma a todo o desenvolvimento posterior da harmonia.

Anos mais tarde, em 1884, o livro do alemão Hugo Riemann, *L'harmonie simplifiée ou Théorie des fonctions tonales des accords* (Harmonia simplificada ou

Teoria das funções tonais dos acordes), causaria um grande impacto ao aprofundar o trabalho de Rameau e introduzir o conceito de *harmonia funcional*, que seria adotado e aprofundado por vários outros autores, passando a ser uma disciplina básica da teoria musical do mundo ocidental. No Brasil, teve como principal divulgador o compositor e professor alemão, naturalizado brasileiro, Hans-Joachim Koellreutter. Segundo essa teoria, cada acorde tem uma função, que pode ser de repouso (tônica), de afastamento (subdominante) e de tensão/aproximação (dominante).

Com uma visão privilegiada do sistema tonal, Arnold Schoenberg expõe didaticamente os princípios da harmonia clássica em seus livros: “Tratado de Harmonia”, de 1911, e “Funções Estruturais da Harmonia”, de 1948. Um dos mais importantes e revolucionários compositores e pensadores musicais do século XX, criador do dodecafonismo, Schoenberg mostra nesses trabalhos que a harmonia não existe como um conhecimento atemporal e estanque, imutável, mas sim como expressão do gosto de uma época determinada, que foi precedida por outra e será sucedida por uma outra ainda. Postula que a única característica perene na linguagem musical é o movimento, a mudança.

6.5 - Acordes, estrutura e cifragem - Tríades Maiores, Menores, Aumentadas e Diminutas. Inversões e encadeamentos.

Acordes⁴⁶ são estruturas verticais, construídas pela superposição de terças sobre uma nota mais grave, que recebe o nome de *fundamental*. Chama-se de

⁴⁶ Diz Magnani (1989, p.93): “O léxico da harmonia, constituído pelos acordes, foi enriquecendo-se progressivamente em número e em possibilidades. Se as primeiras experiências se limitaram ao acorde de três sons ou tríade, logo uma nova terça foi acrescentada ao acorde de dominante, criando o acorde de sétima natural em que a atividade geradora de tensões é muito mais evidente. Monteverdi ousou ainda mais, empregando acordes de 9ª de dominante e muitos outros artifícios de enriquecimento abandonados por séculos e reconduzidos à prática musical no romantismo. O barroco viveu só das tríades e dos acordes de sétimas e com esse limitado vocabulário construiu monumentos imperecíveis. (...) A ele o período clássico não acrescentou muita coisa; o novo revelou-se mais na sutileza do tratamento e na maior liberdade de emprego das notas melódicas. A rápida evolução da harmonia se deu com o romantismo. Ressurgiram no vocabulário habitual as antecipações de Monteverdi e de Bach e multiplicaram-se as alterações com o intuito de aumentar o ritmo e a energia das tensões, processo que se denominou cromatismo. No nosso século, os acordes chegaram até a décima primeira e a décima terceira, atingindo os limites das possibilidades morfossintáticas da harmonia. A relatividade do conceito de dissonância e a liberdade total com relação à tradição técnico-estética da harmonia foram os corolários desse limite máximo das possibilidades harmônicas, limite que significava ao mesmo tempo o atestado de óbito da harmonia, pelo menos na sua acepção tradicional, uma vez que, em arte, qualquer fronteira fechada é sinal de morte. Daí, vieram outras soluções(,...)”.

tríade a um acorde de três notas e de *tétrade* a um acorde constituído por quatro notas. A tríade é formada pela fundamental, a qual é superposta uma terça e uma quinta. Acrescentando-se mais notas a uma tríade, surgem os acordes de 7^a, de 9^a, de 11^a e de 13^a.

6.5.1 Metodologia para o estudo dos acordes – cifras: tríades, tétrades inversões

A cifragem⁴⁷ é uma maneira convencional de indicar a formação dos acordes, representando-os por algarismos ou por letras e algarismos. Seu conhecimento, necessário para a compreensão da estrutura dos acordes, viabiliza não somente um melhor entendimento de qualquer peça musical, como também uma leitura criativa dos tradicionais “estudos de mecanismo”.

Neste trabalho utilizaremos as cifras que utilizam letras e algarismos (A7, C#aum, E7/D, F#m, Gdim, etc.) por constituírem uma codificação amplamente difundida e adotada na notação do jazz e da música popular brasileira.

Em relação ao sistema que empregaremos, diz Ian Guest⁴⁸ (2006, p.26 e 27) que o símbolo do acorde é a *cifra*, constituída de uma letra maiúscula e de um complemento. As letras maiúsculas são as primeiras sete letras do alfabeto, que representam as notas Lá Si Dó Ré Mi Fá Sol, respectivamente: A = Lá, B = Si, C = Dó, D = Ré, E = Mi, F = Fá, G = Sol. A *letra* da cifra designa a nota fundamental do acorde, ou seja, sua nota mais grave, a partir da qual o acorde é construído numa sucessão de terças superpostas. Se essa nota for alterada, o sinal da alteração aparece ao lado direito da letra: Si bemol = Bb, Sol sustenido = G #, etc. O *complemento* representa (por meio de números, letras e símbolos) a estrutura do

⁴⁷ Sua utilização remonta aos tempos do baixo cifrado, princípio do tonalismo, quando os compositores acrescentavam algarismos, que indicavam os acordes que deveriam ser sobrepostos a uma voz de baixo já escrita, o chamado baixo contínuo.

⁴⁸ GUEST, I. **Harmonia** : Método Prático. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.

acorde; indica os intervalos formados entre a nota fundamental e as demais notas do acorde. Para representar as diferentes estruturas, anotaremos os acordes em sua forma mais sintética: terças superpostas a partir da nota fundamental.

Por exemplo: A 7 simboliza:

A cifra não indica a posição das notas, e assim elas podem ser tocadas em posições variadas. Praticando sua leitura, o instrumentista adquire a habilidade de formar e conduzir os acordes, iniciando-se assim no estudo da harmonia.

Eis alguns exemplos de A 7:

a) A letra maiúscula sem complemento representa a *tríade maior*, cuja estrutura é:

intervalos somados: terça maior + terça menor (3M+3m).

intervalos relativos à fundamental: 3M 5J.

b) A letra maiúscula seguida pelo *m* minúsculo representa a *tríade menor*, cuja estrutura é:

intervalos somados: terça menor + terça maior + (3m+3M).

intervalos relativos à fundamental: 3m 5J.

c) A letra maiúscula seguida de o ou *dim* representa a *tríade diminuta*, cuja estrutura é:

intervalos somados: terça menor + terça menor + (3m+3m).

intervalos relativos à fundamental: 3m e 5dim.

B dim.

d) A letra maiúscula seguida de + ou *aum* representa a *tríade aumentada*, cuja estrutura é:

- intervalos somados: terça maior + terça maior + (3M+3M).

- intervalos relativos à fundamental: 3M 5aum.

E^baum

Tétrades

a) Acorde maior com sétima maior: G7M ou Gmaj7 ou G7+

intervalos somados: tríade maior + 3M.

intervalos relativos a fundamental: 3M 5J 7M.

Acorde de sétima ou de sétima dominante: G 7.

intervalos somados: tríade maior + 3m.

intervalos relativos a fundamental: 3M 5J 7m.

c) Acorde menor com sétima: Gm7 ou G-7:

intervalos somados: tríade menor + 3m.

intervalos relativos a fundamental: 3m 5J 7m.

d) Acorde menor com sétima e quinta diminuta (ou acorde meio diminuto):

Gm7(5b) ou Gø

intervalos somados: tríade diminuta + 3M.

intervalos relativos a fundamental: 3m 5dim 7m.

Gø ou Gm7 (5b)

Gm7(5b)

Tríade diminuta

7m

e) Acorde diminuto ou de sétima diminuta: Go ou Gdim ou ainda G7dim:

G dim

Tríade diminuta

7dim

intervalos somados: tríade diminuta + 3m ou 3m+3m+3m.

intervalos relativos à fundamental: 3m 5dim 7dim.

Obs: Sua cifra é igual à da tríade diminuta, que é, na prática, de pouquíssimo uso. Às vezes encontramos a cifra dim7.

f) Sétima com quinta aumentada: G7(#5) ou Gmaj7 (#5):

Gaum7

Tríade aumentada

7m

intervalos somados: tríade maior com 5ªaum + 3dim.

intervalos relativos à fundamental: 3M 5aum 7m.

g) Acorde de sétima maior com quinta aumentada:

G7M (#5), G aum 7+ ou Gmaj7 (#5)

Gaum7+

Tríade Aumentada

7M

intervalos somados: 3M + 3M + 3m.

intervalos relativos à fundamental: 3M 5a^{um} 7M.

h) Acorde menor com sétima maior: Gm7+ ou Gm 7M ou G- 7M ou Gm (maj7):

intervalos somados: tríade menor + 3M.

intervalos relativos à fundamental: 3m 5J 7M.

Acordes de sexta

Os acordes de sexta são tríades, maiores e menores, com uma 6^a M acrescentada.

a) acorde maior c/6^a

intervalos somados: tríade maior + 2M.

intervalos relativos à fundamental: 3M 5J 6M.

b) Acorde menor com sexta: Gm6:

intervalos somados: tríade menor + 2M.

intervalos relativos à fundamental: 3m 5J 6M.

- Inversões

a) Quando a nota fundamental do acorde deixa de ser a nota mais grave do acorde, trata-se de uma inversão. Na cifra desse acorde, coloca-se em destaque a nota mais grave, que passará a ser o *baixo* do acorde. A tríade tem três posições: posição fundamental, a primeira e a segunda inversões.

b) Observemos o acorde de Ré M:

Na posição fundamental, sua cifra é D:

Na 1ª inversão, a 3ª é a nota mais grave; cifra-se D/F#:

Na 2ª inversão, a 5ª é a nota mais grave; cifra-se D/A:

b) A téttrade pode aparecer na posição fundamental e em suas três inversões:

Vejamos o acorde de D7 e suas inversões D7/F#, D7/A e D/C :

D7

D7/F# - 1ª inversão

D7/A - 2ª inversão

D7/C - 3ª inversão

c) O acorde de sexta, sendo um acorde de quatro notas, pode ter três inversões, mas sua terceira inversão resulta em uma téttrade de outro acorde na posição fundamental. Nesse caso e em outros semelhantes, a cifragem é escolhida conforme o contexto harmônico.

F6

F6/A - 1ª inversão

F6/C - 2ª inversão

F6/D - 3ª inversão = Dm7 (na posição fundamental)

O mesmo acontece quando o acorde é menor:

Fm6/D = Dm7(b5) em sua posição fundamental

Em nossa prática instrumental estudaremos primeiramente as tríades e em seguida, as tétrades e os acordes de 9^a 11^a e 13^a. Estudaremos “o acorde em si”, isto é, acordes do mesmo tipo, em vários ciclos. Em seguida veremos os acordes de diferentes configurações, pertencentes aos campos harmônicos, gerados pela escalas maior, menor natural, menor harmônica e menor melódica.

Já que o “alfabeto” da música ocidental é constituído por 12 notas e sobre cada uma delas podemos construir um acorde, pode-se deduzir que existem 12 acordes Maiores e 12 acordes menores. Podemos visualizá-los e estudá-los num ciclo de intervalos de 5^{as} (ou de 4^{as}). A maioria dos autores, entre eles Taffanell, Gaubert e M.A.Reichert, apresentam as tonalidades e os estudos de suas escalas nessa sequência.

6.5.2 Tríades maiores e menores no círculo das 5^{as} ou 4^{as}

Vimos que existem quatro tipos de tríades: maiores, menores, diminutas e aumentadas. Como já nos familiarizamos com as diminutas e aumentadas em nossos estudos de intervalos *no Art de la Sonorité*, vamos agora estudar as tríades maiores e menores.

Assim como tudo na natureza tem seu complementar oposto – claro/escuro, quente/frio, masculino/feminino, etc., costuma-se dizer que as tonalidades maiores se prestam mais para traduzir sentimentos com características consideradas masculinas, “solares”, *yang*, como extroversão, coragem, virilidade, energia, alegria, etc., enquanto as tonalidades menores traduzem melhor os sentimentos ligados a características femininas, “lunares”, *ying*, complementares opostas às citadas acima. Assim, no sistema tonal, cada acorde maior tem seu relativo menor, cuja tônica situa-se uma 3^a menor abaixo da tônica do acorde relativo maior. Assim, o acorde relativo menor de Dó M (C) é Lá m (Am). O relativo menor de F é Dm, e assim por diante.

Figura 20 – Mandala do ciclo das 5^{as} - acordes maiores e menores.

Pode-se então começar o estudo dos acordes estudando-se as 12 tríades maiores e as 12 menores, num ciclo de 5^{as} descendentes sempre na posição fundamental, ou seja, começando cada arpejo (acorde em que as notas são tocadas uma de cada vez) pela tônica do acorde.

Para se memorizar a sequência dos acordes no ciclo, sugiro que se toque os arpejos olhando para a mandala.

Os arpejos acima também podem ser tocados desta forma “quebrada”:

6.5.2.1 Inversões

Como vimos, diz-se que há inversão do acorde quando a nota do baixo ou sua nota mais grave não é a tônica, mas a 3ª (1ª inversão) a 5ª (2ª inversão) ou ainda a 7ª (3ª inversão) no caso das tétrades. O passo seguinte será tocar todas as tríades maiores e menores em suas duas inversões. Isso acontecerá em frases que incluirão três acordes com uma mesma nota “pedal”, comum a esses três acordes. Essa nota pedal será ora a tônica, ora a 3ª, ora a 5ª do acorde.

The image displays a grid of musical notation for 24 triads, organized by chord type and inversion. Each triad is shown in a single staff with a treble clef. The notation includes the chord symbol above the staff and the inversion number (6) below the staff. The triads are arranged in a 6x4 grid, with the first two rows covering major chords and the next four rows covering minor chords. The chords are listed in the following order:

- Row 1: C, A m, F
- Row 2: D m, B b, G m
- Row 3: E b, C m, A b
- Row 4: F m, D b, B b m
- Row 5: G b, E b m, B
- Row 6: G # m, E, C # m
- Row 7: A, F # m, D
- Row 8: B m, G, E m

Each triad is played in two inversions, indicated by the number 6 below the staff. The notation shows the notes of the triad in a specific voicing, with the bass note being the 3rd or 5th of the chord.

Pode-se praticar esses acordes olhando-se para uma mandala:

Figura 21 - Simboliza os acordes maiores e seus relativos menores.

Os mesmos acordes, começando desta vez por uma nota aguda, que será uma nota pedal, comum a três acordes:

Como aconselha Roberto Sion em sua apostila *Alguns Itens Fundamentais*, uma forma interessante e prazerosa de se estudar os acordes de uma mesma espécie é em ciclos intervalares de 2m e 2M, 3m e 3M, 4J e 5J.

6.5.2.2 Tríades em ciclos de 2^{as}, 3^{as} e 4^{as}.

Abaixo, escrevi algumas possibilidades referenciais que podem ser modificadas e devem ser trabalhadas de forma criativa, inserindo-se, por exemplo, pausas para respiração. Todos os exemplos com acordes maiores devem ser tocados também com acordes menores e vice-versa:

1) Acordes maiores em ciclo cromático ascendente:

Figura 22 - Mandala que pode simbolizar tanto um ciclo cromático, como um ciclo de 4^{as}.

1.a)

1.b)

1.c)

1.d) Começando-se ora pela tônica, ora pela 3ª, ora pra 5ª.

2) Tríades maiores em ciclo cromático descendente, começando-se ora pela tônica, ora pela 3ª, ora pela 5ª:

The image shows three staves of musical notation, each representing a descending chromatic cycle of major triads. Each triad is shown as a half-note chord on a treble clef staff.

- Staff 1 (Tonic cycle):** C (C-E-G), B (B-D-F), B^b (B^b-D^b-F^b), A (A-C-E), A^b (A^b-C^b-E^b), G (G-B-D), etc.
- Staff 2 (Third cycle):** A^b (A^b-C^b-E^b), G (G-B-D), G^b (G^b-B^b-D^b), F (F-A-C), E (E-G-B), E^b (E^b-G^b-B^b), etc.
- Staff 3 (Fifth cycle):** F (F-A-C), E (E-G-B), E^b (E^b-G^b-B^b), D (D-F-A), C[#] (C[#]-E-G), C (C-E-G), etc.

3) Tríades maiores em ciclo cromático ascendente, caminhando por graus conjuntos e começando ora pela fundamental, ora pela 3ª, ora pela 5ª :

The image shows three staves of musical notation, each representing an ascending chromatic cycle of major triads. Each triad is shown as a half-note chord on a treble clef staff.

- Staff 1 (Tonic cycle):** C (C-E-G), D^b (D^b-F-A), D (D-F-A), E^b (E^b-G-B), E (E-G-B), F (F-A-C), etc.
- Staff 2 (Third cycle):** A^b (A^b-C^b-E^b), A (A-C-E), B^b (B^b-D^b-F^b), B (B-D-F), C (C-E-G), D^b (D^b-F-A), etc.
- Staff 3 (Fifth cycle):** F (F-A-C), F[#] (F[#]-A^b-C^b), G (G-B-D), A^b (A^b-C^b-E^b), A (A-C-E), etc.

4) O mesmo ciclo, começando ora pela T, ora pela 5^a.

The image shows two musical exercises in treble clef, 3/4 time. The first exercise is a chromatic cycle of triads starting from the tonic (C). The notes are: C (C4), D^b (B3), D (D4), E^b (D3), E (E4), F (F4), F[#] (G4), G (G4). The second exercise is a chromatic cycle of triads starting from the fifth (G). The notes are: G (G4), A^b (F4), A (A4), B^b (A3), B (B4), C (C5), C[#] (D5), D (D5).

5) Tríades menores em ciclo cromático descendente, ora começando com a tônica do acorde, ora com a 3^a, ora com a 5^a:

The image shows three musical exercises in treble clef, 3/4 time, each consisting of a descending chromatic cycle of minor triads. The first exercise starts on the tonic (C m) and ends with G[#] m G m etc. The second exercise starts on the third (A m) and ends with F m E m etc. The third exercise starts on the fifth (F m) and ends with C[#] m C m etc.

6) Tríades menores em ciclo cromático ascendente⁴⁹, ora começando com a tônica do acorde, ora com a 3ª, ora com a 5ª:

Three rows of musical notation showing minor triads in chromatic ascending cycles. Each row consists of four measures of music, with the last measure marked "etc.".

- Row 1: Tônica C m, D^b m, D m, E^b m etc.
- Row 2: A m (3ª), B^b m, B m, C m etc.
- Row 3: F m (5ª), F[#] m, G m, A^b m etc.

7) Tríades maiores num ciclo de 2^{as} maiores ascendentes e descendentes:

Four rows of musical notation showing major triads in a cycle of two major thirds. The first two rows are ascending, and the last two are descending. Each row consists of four measures of music.

- Row 1 (Ascending): C, D, E, F[#], A^b, B^b, C
- Row 2 (Ascending): C, B^b, A^b, F[#], E, D, C
- Row 3 (Descending): D^b, E^b, F, G, A, B, D^b
- Row 4 (Descending): D^b, B, A, G, F, E^b, D^b

⁴⁹ Encontramos exemplos de seqüências de acordes maiores, começando pela terça e subindo cromaticamente, em “Joaquim Virou Padre” e na coda de “Acerta o Passo”, ambas de Pixinguinha.

Figura 23 - Mandala com os dois ciclos de tons inteiros.

8) Tríades maiores no mesmo ciclo, agora com uma “levada” de côco:

9) Tríades maiores num ciclo de 2^{as} maiores descendentes:

10) Ciclo ascendente de 2^{as}M com diferentes figuras rítmicas:

11) - Tríades maiores e menores homônimas, em ciclo de 3^{as} menores:

Notas longas (semínima = 60), praticando-se o uso da dinâmica e da expressão neste trabalho de “reconhecimento” de acordes, que também é um exercício de “sonoridade”.⁵⁰

⁵⁰ Sugiro a meus alunos que esse exercício seja praticado com semínima igual a 60: a primeira frase (acorde maior) deve ser tocada numa dinâmica ff (fortíssimo), como se ele estivesse no alto de uma montanha, gritando, indignado, para o mundo uma “verdade” (que ele deve escolher) do tipo: “Vocês não percebem que estão destruindo o planeta e causando tanto sofrimento?!” Já a segunda frase (acorde menor) deve ser tocada “pp”, muito suavemente, como se estivesse colocando um nenê para dormir ou acordando alguém, com muito cuidado e ternura. A terceira frase começa com um novo acorde, cuja fundamental deve ser a última nota da frase anterior. Quando o ciclo se fechar, começa-se um novo ciclo, meio tom acima (ou abaixo) do ciclo anterior. Assim, ao final do terceiro ciclo terão sido tocadas todas as tríades maiores e menores.

12) Tríades maiores em ciclos de 3^{as} menores:

Figura 24 - Mandala representando os diferentes ciclos de 3^{as} menores.

12 a)

12 b)

Musical score for exercise 12 b), consisting of seven staves of music in treble clef. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as triplets, eighth notes, and sixteenth notes. Chord symbols are written above the notes.

Chord symbols and musical features across the staves:

- Staff 1: C, E $\flat$, F $\sharp$, A, C, E $\flat$, F $\sharp$, A, C, C $\sharp$ (8va), A. Includes triplets and eighth notes.
- Staff 2: F $\sharp$ (8va), E $\flat$, C, A, F $\sharp$, E $\flat$, C. Includes triplets and eighth notes.
- Staff 3: C $\sharp$, E, G, B $\flat$, C $\sharp$, E. Includes eighth notes.
- Staff 4: G, B $\flat$, C $\sharp$, B $\flat$, G, E, C $\sharp$. Includes eighth notes.
- Staff 5: D, F, A $\flat$, B, D, F, A $\flat$, B, D, D, F. Includes triplets and eighth notes.
- Staff 6: A $\flat$, B, D, F, A $\flat$, F. Includes eighth notes.
- Staff 7: D, B, A $\flat$, F, D. Includes eighth notes.

Figura 25 - Mandala representando os diferentes ciclos de 3^{as} maiores.

13) Acordes maiores em ciclo de 3^{as} Maiores:

Praticar sequências com: C# - F - A D - F# - A# Eb - G - B.

14) Acordes maiores em ciclo ascendente de 4^{as} Justas:

Figura 26 - Mandala representando o ciclo de 4^{as}.

15) O mesmo ciclo, ora subindo, ora descendo no acorde:

16) Acordes maiores em ciclo de 5^{as} ascendentes:

Figura 27 - Mandala simbolizando o ciclo de 5^{as}.

16 a)

Um exercício agradável é criar frases com dois acordes, respirando a cada dois acordes, como no exemplo abaixo:

16 b)

Como já conhecemos as inversões, podemos encadear os acordes acima por graus conjuntos ou mesmo por notas comuns:

16 c)

Exercise 16 c) shows a sequence of 17 chords in treble clef, 12/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The chords are: C, G, D, A, E, B, F#, C#, G#, (Ab), Eb, Bb, F, C, G, D, and A. Each chord is represented by a four-note arpeggiated figure. The sequence ends with "etc." indicating it can continue.

Figura 28 - Mandala com dois peixes, simbolizando o ciclo de 5^{as} com acordes maiores e menores.

6.5.3 Acordes de 6^a

Da mesma forma como trabalhamos as tríades maiores e menores intercaladamente no ciclo de 5^{as}, podemos fazer também com os acordes de 6^a, com notas pedais no grave e no agudo. Os exemplos abaixo estão escritos de uma forma sistemática, mas pode-se tocá-los mais livremente, até mesmo sem a preocupação da métrica do compasso, “saboreando” e sentindo cada acorde.

C6 A m6 F6

D m6 B $\flat$ 6 G m6

E $\flat$ 6 C m6 A $\flat$ 6 F m6 D $\flat$ B $\flat$ m6

G $\flat$ E $\flat$ m6 B6 D $\sharp$ m6 E6 C $\sharp$ m6 A6 F $\sharp$ m6 D6 B m6 G6 E m6

C6 A m6 F6

D m6 B $\flat$ 6 G m6

E $\flat$ 6 C m6 A $\flat$ 6 F m6 D $\flat$ B $\flat$ m6

G $\flat$ E $\flat$ m6 B6 D $\sharp$ m6 E6 C $\sharp$ m6 A6 F $\sharp$ m6 D6 B m6 G6 E m6

6.5.4 - Campo Harmônico.

Como vimos, o sistema tonal vai eleger dois modos principais:
o modo maior (jônio) e o modo menor, com suas três variantes:
natural (eólio), harmônico e melódico.

Se tomarmos a nota Dó como fundamental, teremos:

Escala maior (modo jônio):

Escala menor natural (modo eólio):

Chama-se de campo harmônico de uma determinada tonalidade ao conjunto de acordes gerados pela superposição de terças sobre cada um dos graus da escala dessa tonalidade.

Tomando-se, por exemplo, uma escala de Lá M como matriz e superpondo duas ou três terças sobre cada um de seus graus, I-II-III-IV-V-VI-VII, formaremos sete acordes. Esses acordes são chamados de acordes do campo harmônico de Lá M.

- Tríades do Campo Harmônico de Lá M:

Assim, no campo harmônico maior, temos 3 tríades maiores, 3 menores e 1 diminuta.

Se tomamos a escala de Lá menor harmônico como matriz, teremos os seguintes acordes:

Aparecem então duas tríades maiores, 2 menores e 2 diminutas.

Se agora tomamos a escala de Lá menor melódico ascendente como matriz, teremos os seguintes acordes:

Tem-se então duas tríades menores, 1 aumentada, 2 maiores e 2 tríades diminutas.

Escala e acordes do campo harmônico da escala de Cm melódico:

Pode-se encadear as tríades do campo harmônico da escala de Dó M, primeiramente subindo e depois descendo grau por grau:

C Dm Em F G Am B° C Dm Em F

G Am B° C B° Am G F Em

Dm C B° Am G F Em Dm C

Lá menor harmônico:

Am II III IV V VI VII I I VII

VI V IV III II I

Encadeando as tríades do campo harmônico de Eb:

I 7 II III IV V VI VII

Pode-se encadear os acordes do campo harmônico num ciclo de 4^{as} ascendentes:

Mi bemol M:

Mi

m:

A. Vivaldi, nos compassos 80 a 84 do primeiro movimento de seu concerto em D (Il Gardellino) para flauta e cordas, emprega a seguinte sequência na parte solista (a cifra foi colocada por mim):

6.5.5 - Notas melódicas⁵¹ ou notas de adorno⁵² ; apogiaturas, bordaduras, retardos, antecipações, escapadas, notas de passagem e nota pedal.

São chamadas de notas melódicas as notas que fazem parte da melodia, mas que não pertencem ao acorde que as apóia. Usadas como ornamentos, são também chamadas de “floreios”. Acompanhando a evolução da harmonia e a multiplicação de suas tensões, o emprego das notas melódicas passou também por um processo histórico de intensificação. Dividem-se em sete categorias:

a) A apogiatura - Seu nome vem do italiano *appoggiare*, que quer dizer apoiar. É uma nota muito expressiva que toma provisoriamente o lugar de uma nota do acorde. Encontra-se quase sempre sobre um tempo forte ou sobre a metade forte do tempo e toma para si a acentuação melódica. É a única nota melódica que pode ser atacada por movimento disjunto, mas deve sempre “resolver” por movimento conjunto (tom ou semitom) sobre a nota imediatamente superior ou inferior, cujo lugar ela ocupa. Essa nota de resolução deve ser uma nota do acorde empregado no momento.

Deve-se lembrar que:

1º - Existem dois tipos de apogiaturas:

- A apogiatura forte, que se encontra sobre o tempo forte e que é sempre muito expressiva. É a mais usada:

⁵¹ G.Dandelot, (1957, p.15) as chama de *notes étrangères* (notas estrangeiras) e A.Schoenberg as chama de “sons estranhos à harmonia”(1922, p.435).

⁵² Como há controvérsias sobre as definições dessas notas, neste trabalho empregaremos os conceitos de G.Dandelot (1957, ps.15 a 21).

- A apogiatura fraca, que aparece sobre uma parte fraca do tempo e que não é acentuada:

2º - A apogiatura superior deve estar sempre no tom da harmonia, enquanto que a apogiatura inferior pode ser feita tanto por uma distância de um tom como por uma de um semitom, sem que isso signifique uma modulação. Ela é mais empregada a uma distância de semitom.

Exemplos de apogiatras que são notas de aproximação cromática:

Num acorde de Dó maior:

Num acorde de Mi menor:

3º – Chama-se de dupla apogiatura quando a nota do acorde é precedida por suas apogiaturas inferior e superior.

Essas duplas apogiaturas, abaixo, “enfeitam” o acorde de Lá M:

4º - Há casos onde aparece a apogiatura da apogiatura:

b) As notas de passagem -

São notas que, sempre por graus conjuntos, unem duas notas harmônicas separadas, como uma “ponte”. As notas assim unidas podem pertencer a um mesmo acorde ou a acordes distintos. Diferentemente das apogiaturas, as notas de passagem aparecem quase sempre sobre os tempos fracos ou sobre as partes fracas dos tempos, não sendo acentuadas. Elas devem sempre continuar o movimento no mesmo sentido (ascendente ou descendente) em que começaram; não podem invertê-lo. Pode também acontecer uma sequência de duas ou mais notas de passagem, sempre caminhando por graus conjuntos.

c) As bordaduras - Floreios superiores, inferiores, ou ambos, que se afastam de uma nota harmônica por grau conjunto para a ela retornarem em mínimas tensões de caráter ornamental. A nota de passagem e a bordadura têm a mesma forma de começar; é a resolução que estabelece sua diferença.

O *Grupetto* é um exemplo de bordadura superior e inferior.

Chama-se de dupla bordadura os casos em que a nota do acorde é precedida por sua bordadura inferior e superior:

Sobre um acorde de Lá M:

Sobre as notas de um acorde de Si m:

Sobre um acorde de Ré M:

d) O retardo - É a nota de um acorde que se prolonga em outro antes de resolver na nota do novo acorde, criando uma forte tensão que é logo resolvida. Pode-se considerar o retardo como sendo uma apogiatura que é preparada. No exemplo abaixo, sempre na 2ª voz, há retardos nas primeiras notas dos 1º, 2º, 3º, 5º, 6º, 7º, 12º, 13º e 14º compassos.

2

Chorale

Christ Lay in the Bonds of Death

C Flutes J. S. BACH

Slowly

Copyright MCMXLII by Rubank, Inc., Chicago, Ill.
International Copyright Secured

e) A antecipação – É uma nota de um novo acorde, já presente no acorde anterior; cria uma rápida tensão que valoriza seu repouso no acorde de chegada. É exatamente o oposto do retardo.

O emprego de antecipações é uma característica da linguagem do choro e do samba, como podemos verificar nessa peça de Jacó Bittencourt:

Bole-Bole
(Shaking the hips)

CD tracks 1&14
Form: Intro A B A CC A Coda
♩ = c. 113

Choro
Jacob do Bandolim
(rec.1951)

Choro

p

f) A escapada - Nota irregular, estranha ao plano lógico, que sai de um grau conjunto para resolver num disjunto, ou vice-versa, como uma pequena vibração ou a dúvida de um momento, destinada a valorizar o objetivo final. Toda nota estranha ao acorde, que não pode ser analisada de outra maneira, pode ser classificada como uma escapada, mas quase sempre a escapada tem a característica de uma bordadura sem resolução. A característica que a distingue das demais notas melódicas é poder resolver por grau disjunto.

g) Nota pedal - É uma nota que aparece geralmente no baixo. Deve começar e terminar como nota real (pertencente aos acordes respectivos), mas que pode, durante o percurso do encadeamento harmônico, não pertencer a um ou mais acordes.

Nos exemplos a seguir vê-se o emprego de bordaduras e notas de passagem ornamentando determinados acordes:

Fá # menor.

- Bordaduras e notas de passagem (que fazem parte da escala de C) sobre um acorde de C7+ 9,11,13:

Bordaduras e notas de passagem (que fazem parte da escala do modo de Lá menor melódico) ornamentando um acorde de Am7M 9,11,13:

6.5.6 Acordes de 7^a, 9^a, 11^a e 13^a - escalas de acordes

- Dó Maior:

- Dó menor natural:

- Dó menor harmônico:

- Dó menor melódico:

Uma forma interessante de abordar as tétrades é construir frases com notas longas, com características de “estudos de sonoridade”. Pode-se também compor pequenos prelúdios, empregando suas escalas correspondentes. Vamos primeiramente observá-las caminhando grau por grau da escala de uma dada tonalidade:

Em Dó Maior:

C7+ Dm7 Em7 F7+ etc.

C Dm Em F G Am Bdim C

C Bdim Am G F Em Dm C C Dm Em F

G Am Bdim C C Bdim Am G

F Em Dm C

Em Lá m:

Am7+ B^ø Caum Dm7

E7 F7+ G° Am7+

Em Lá maior:

Observando os campos harmônicos das quatro escalas escolhidas pelo sistema tonal, vê-se que neles existem sete tipos de tétrades ou acordes:

- a) Maior com 7^a maior;
- b) Menor com 7^a maior;
- c) Maior com 7^a menor - acorde de 7^a de dominante;
- d) Menor com 7^a menor;
- e) Meio diminuto (ø) 3^am, 5^a dim (5b) e 7^a m;
- f) Diminuto (o) 3^am, 5^a dim e 7^a dim;
- g) Aumentado (aum) com 7^a M.

- Escalas de acordes

Vimos anteriormente que uma escala de tons inteiros “se encaixa” num acorde aumentado e que uma escala diminuta se encaixa em um acorde diminuto. Segundo Roberto Sion⁵³ e Nelson Ayres⁵⁴, “de uma maneira geral, para cada acorde existe pelo menos uma escala correspondente”. Seu conhecimento vai nos ajudar muito no estudo dos acordes. Algumas vezes essa escala é um dos modos gregos.

Pentatônica maior:

Modo jônio:

⁵³ SION, R. **Alguns itens fundamentais**. Escola de música de Brasília.

⁵⁴ AYRES, N. **Princípios de Improvisação**. MPO Vídeo. Vídeo-aula.

Modo dórico:

Escala menor melódica (ascendente):

Modo mixolídio:

Modo mixolídio c/ 4 aum:

Escala de tons inteiros:

Modo lócrio:

Escala diminuta: Cdim:

Escala diminuta *dom dim*: Cdim, C7, C7(b9), C7(b9)(#11):

Escala alterada:

C7(9b), C7(#9), C7(11#)(13b)

Escala de blues:

Cm7

Podemos ver claramente a formação da escala correspondente a cada acorde ao sobrepor os intervalos de 9ª, 11ª e 13ª a um acorde de 7ª.

Modo jônio:

Modo dórico:

Modo mixolídio:

Modo lícrio:

Escalas diminutas:

Como já visto, as escalas diminutas são formadas pela sobreposição de dois acordes diminutos. Assim, temos duas escalas para o acorde de C dim:

A segunda das escalas acima (a que tem o Mi natural) recebe o nome de *dom dim* (dominante diminuta) porque cabe no acorde de C7 (dominante).

- **Acordes de 7ª-**

Uma forma interessante de se estudar cada uma das tétrades, é criar uma frase para cada acorde e transportá-la para suas outras 11 possibilidades. Escrevi abaixo, alguns exemplos:

a) Acorde maior com 7ª Maior.

A primeira frase da conhecida valsa *Fascinação* é um bom exemplo de melodia construída sobre esse acorde. Ei-la em Fá Maior:

b) Frases intercalando acordes maiores 7M e relativos menores 7M, no ciclo das 4ªs. :

Costumo tocar essa frase como aquecimento com os alunos, incluindo uma 2ª voz, que inicia sua frase tocando a 9ª do acorde (esse acorde é cifrado como add 9) e a conclui na 3ª do acorde. Esse é um ótimo estudo para afinação e homogeneidade de som numa extensão de duas oitavas. Pode ser realizado olhando-se para a seguinte mandala:

Figura 29 - Simbolizando o ciclo de 5^{as} com acordes maiores e menores.

$\text{♩} = 60$

C7+ **Am7+**

ff *dim.* *pp*

C(add9) **A m(add9)** *8^{va}*

ff *dim.* *pp* *ff* *dim.* *pp*

F7+ **Dm7+**

ff *dim.* *pp*

F(add9) **D m(add9)**

ff *dim.* *pp* *ff* *dim.* *pp*

B^b7+ **Gm7+** **E^b7+** **Cm7+**

etc.

B^b(add9) **G m(add9)** **E^b(add9)** **C m(add9)** *etc.*

Agora, um estudo a três vozes, somente com acordes maiores; 7M e add9, que sobem cromaticamente:

c) Acorde maior c/ 7ª menor.

Esse, que é também chamado de “acorde de dominante”, é o acorde do V grau, tanto das escalas maiores como das menores. Como contém um trítone que “pede” uma resolução no acorde situado uma 4ª acima (ou uma 5ª abaixo), muitas vezes esses acordes aparecem nessa sequência, em ciclos de 4ªs. Isso acontece em trechos de obras de autores como J.S.Bach⁵⁵, Jacó do Bandolim⁵⁶ e muitos outros. É assim que costumo estudar com meus alunos, em “roda” e em várias vozes: enquanto um aluno faz um desenho de semicolcheias, outro toca semínimas e um terceiro toca mínimas. Havendo uma 4ª voz, essa tocará uma nota por acorde. No caso de haver somente duas vozes, elas podem se intercalar no desenho de semicolcheias.

Se o aluno estiver sozinho, sobretudo no começo de seus estudos “sem leitura”, pode trabalhar da seguinte maneira, sendo que enquanto toca a nota longa, antevê e “anteouve” o próximo acorde:

⁵⁵ Sonata em Em para flauta e cravo, entre os compassos 40 e 48 do 2º movimento.

⁵⁶ Na 2ª parte do samba-choro *Assanhado*.

CICLO DOMINANTES

Pode-se também tocar o acorde e sua escala correspondente:

A duas vozes, temos esta possibilidade:

Diagram illustrating the Dominant Cycle (Ciclo Dominantes) in C major, showing the sequence of dominant chords and their corresponding scales: C7, F7, B^b7, E^b7, A^b7, D^b7, G^b7, and B7.

- A quatro vozes, pode ficar assim:

Four-voice musical score in 4/4 time. The first measure is in C major (C7 chord) and the second measure is in F major (F7 chord). The bass line includes a double bar line and a repeat sign in the second measure.

A próxima frase, que sobe em C7(9) e desce na escala desse acorde, o modo mixolídio, pode ser transposta $\frac{1}{2}$ tom abaixo, nas 12 possibilidades:

Single-voice musical score in 4/4 time. The first measure is in C7(9) and the second measure is in B7(9). The melody is in the mixolydian mode.

A mesma frase, tocada num ciclo (ascendente) de 3^{as} m, pode ficar muito bonita:

Single-voice musical score in 2/4 time. The first measure is in C7(9), the second in E7(9), and the third in F#7(9). The melody is in the mixolydian mode.

d) Acorde menor com 7ª menor.

Esse é o acorde do II grau das escalas maiores. Essa frase, com notas longas, pode ser transposta num ciclo de 4ªs.

D m7 G m7 C m7 F m7 B^b m7 E^b m7

A^b m7 D^b m7 G^b m7 B m7 E m7 A m7

e) Acorde menor com 5ª dim e 7ª menor; acorde meio diminuto.

Acorde do II grau de escalas menores, este é o chamado acorde meio diminuto. Vamos observá-lo neste prelúdio baseado num ciclo de 2ªs menores descendentes, no qual empreguei o modo lócrio como sua escala correspondente:

Ad Libitum (como uma cadência)

D[°]

f

mf

cresc.

f

pp

B[°]

mf

A[°]

p cresc.

f

mf

(8va)

loco

f) Acorde diminuto.

Como já vimos, um mesmo acorde diminuto pode ter duas escalas correspondentes.

Para estudarmos esses acordes escrevi este pequeno estudo, construído sobre as seguintes escalas:

C° e C#°

D° e C#°

B° e C°

acorde menor com 7ª menor, o modo lócrio é a escala do acorde meio diminuto e a escala diminuta é a escala do acorde diminuto.

Pode-se, com muito proveito, tocar o EJ 12 em 2 ou mais vozes e de várias maneiras. Vejamos três possibilidades, semelhantes às aquelas empregadas para o estudo dos acordes de dominante:

1 - Enquanto um aluno toca exatamente o que Taffanell escreveu, o(s) outro(s) pode(m) improvisar outra voz com notas mais longas pertencentes ao acorde.

2 - Criar outras frases com as notas de cada acorde, que podem durar dois ou mais compassos. Enquanto uma voz toca valores curtos, a outra toca notas longas.

3 - Criar frases com as notas dos acordes e das escalas correspondentes num tempo *ad libitum* experimentando, sentindo bem a “cor” de cada acorde e de sua escala antes de passar para o próximo. Havendo um 2º músico, este deve estar atento e perceber a mudança para o próximo acorde.

O exemplo abaixo, criado para estudar esses quatro acordes, consiste numa frase fundamentada no acorde de C7 e no modo mixolídio. Essa frase deve, a cada repetição, variar na mesma sequência proposta por Taffanell no “EJ 12”. Em outras palavras, na primeira repetição o acorde passa a ser Cm7 (o mi passa a ser bemol) e o modo passa a ser o dórico; na segunda repetição, o acorde se transforma em Cm(5b)7 (o Sol passa a ser bemol), o modo passa a ser o lócrio; na terceira

repetição, tem-se o acorde de C dim (o Sib passa a ser Si bb) e emprega-se uma das escalas diminutas.

- **Acordes de 7^a e 9^a**

Num estudo com notas longas, a mesma frase usada para o acorde m7 pode ser seguida de outra com o acorde m7(9):

Acordes do campo harmônico de mi menor harmônico:

- Eis algumas frases com acordes menores com 7ª e 9ª, descendo por ½ tom:

As frases acima podem ser tocadas em outros ciclos e também intercalando acordes maiores e menores relativos no ciclo de 4ªs: C, Am, F, Dm,...

A frase seguinte é primeiramente apresentada com notas pertencentes a um acorde de C7(9) e deve ser transportada para todas as suas outras onze possibilidades. Escrevi também uma 2ª e uma 3ª voz. Uma 4ª voz pode fazer um solo *ad libitum* com os valores rítmicos que quiser, improvisando no acorde e no modo mixolídio, que é a escala correspondente.

Este estudo também pode ser tocado com um acorde menor com 7ª, cuja escala correspondente é o modo dórico.

Quando fazemos esse trabalho “na roda” de alunos, há um rodízio na parte que improvisa.

C7
 1.
 2. F7
 1.
 2.
 1.
 2.
 1.
 2. B $\flat$ 7
 1.
 2.
 1.
 2.
 E $\flat$ 7 A $\flat$ 7 D $\flat$ 7 G $\flat$ 7 B7 E7 A7 D7 G7

• **Acordes de 11^a.**

O exemplo abaixo, construído sobre acordes do campo harmônico de Dm, exemplifica o emprego das 11^{as}:

Dm7($\frac{9}{11}$)₅ Em7($\frac{5\flat}{9}$)₁₁ A7($\frac{9\flat}{11}$)
 Fm7($\frac{5\sharp}{9}$)_{11\flat} B $\flat$ 7($\frac{9\sharp}{11\sharp}$)₅ Gm7($\frac{9}{11\sharp}$)
 C $\sharp$ 7($\frac{9\flat}{11\flat}$)₅ Dm7($\frac{9}{11}$)₅

• **Acordes de 13ª**

No exemplo abaixo, três frases cadenciais: a primeira construída sobre um acorde de F7(9), a segunda com F7(9b) e a terceira com F7(9b) 13.

Essas frases podem ser transpostas, estudando-se seus acordes:

The image shows three musical phrases in 4/4 time, each with a specific 13th chord structure indicated above the staff:

- Phrase 1: F7(9) Bb F7(9b) Bbm F7(9b13) Bb
- Phrase 2: Bb7(9) Eb Bb7(9b) Ebm Bb7(9b13) Eb
- Phrase 3: Eb7(9) Ab Eb7(9b) Abm Eb7(9b13) Ab

Below the phrases are three empty staves for practice.

No próximo exemplo, a mesma frase deve ser transposta a partir da nota de chegada, ou seja, num ciclo de 4ªs. Essa frase é um bom exemplo de um encadeamento V-I, uma cadência, assunto que será tratado posteriormente.

The image shows a sequence of chords and a transposed phrase in 4/4 time:

- Phrase 1: F7(9b13) Bb Bb7(9b13) Eb Eb7(9b13) Ab
- Phrase 2: Ab7(9b13) Db Db7(9b13) Gb Gb7(9b13) B B7(9b13) E E7(9b13) A
- Phrase 3: A7(9b13) D D7(9b13) G G7(9b13) C C7(9b13) F

Below the phrases are three empty staves for practice.

Na frase abaixo, as primeiras notas de cada tempo formam um acorde maior com 7^a, 9^a, 11^a e 13^a:

Os acordes de 7^a, 9^a, 11^a e 13^a também podem ser considerados com uma superposição de acordes. Pode-se considerar o acorde de C7M, 9^a, 11^a, 13^a como sendo uma superposição de C7M e Bm7(5b), ou C7M e Dm7, por exemplo.

7. ANÁLISE HARMÔNICA DE ALGUNS ESTUDOS CONSAGRADOS.

Em um momento de sua vida, Charlie Parker, um dos maiores saxofonistas da história do jazz, recolheu-se para estudar. Só voltou depois de se sentir capaz de tocar qualquer música em qualquer tom. A partir daí descobriu novos caminhos, rompeu paradigmas, “voou alto”, teve meios para expressar sua genialidade, chegando a ser um dos criadores de um novo estilo, o “bebop”.

A transposição é um recurso muito explorado pelos compositores. Sua prática pelo instrumentista desenvolve a concentração e a memória analítica e a auditiva. Propicia o desenvolvimento da acuidade auditiva, do raciocínio lógico e da familiaridade com todas as tonalidades. Em nossos exemplos anteriores nós a utilizamos para o estudo dos acordes.

Na literatura flautística existem alguns estudos maravilhosos, verdadeiros “achados” de autores como T. Boehm, M. A. Reichert⁵⁷ e M. Moyse, entre outros. Alguns consistem em apenas uma frase transposta para todos os tons. Como são editados integralmente escritos, passam a ser lidos e trabalhados “apenas” como estudos de mecanismo, de reflexo de leitura, agilidade de dedos e flexibilidade de lábios, o que já não é pouco. No entanto, podem trazer ainda mais benefícios.

⁵⁷ Flautista belga trazido por D. Pedro II. Grande virtuose, tornou-se um personagem importantíssimo na história da flauta no Brasil, país que não mais deixou.

A seguir, com o auxílio das cifras, veremos como estudos que ocupam três ou quatro páginas podem ser escritos em poucas linhas. Compreendidos e transpostos pelos alunos, também serão muito úteis para o desenvolvimento da intuição, do raciocínio e da percepção de estruturas harmônicas:

a - Teobald Boehm: *12 Grand Studies Op.15*.

O 1º estudo dos célebres *12 Grand Studies Op.15* de T.Boehm consiste numa única frase que é transposta para as 12 tonalidades. Essa frase é construída sobre uma sequência harmônica que, em sua primeira aparição, tem os acordes de C-G7-Cm-Bdim (G7b9 sem fundamental) - C7 e F. O acorde de Fá, que conclui a primeira frase, já inicia a segunda frase, que leva ao acorde de Bb e assim por diante, num ciclo de 5ªs, até voltar ao acorde de C. Nesse percurso são estudados todos os acordes maiores e menores com suas dominantes e dominantes diminutas (acorde de 7 e 9b, sem a fundamental). Em várias edições dessa obra, recomenda-se ao aluno prestar muita atenção nos diferentes aspectos da execução, mas nunca vi ser explicada sua construção harmônica.

Com o emprego das cifras, esse estudo (anexado) pode ser escrito da seguinte forma:

The image shows a musical score for the first study of Teobald Boehm's *12 Grand Studies Op.15*. It consists of three staves of music in 12/8 time. The first staff contains the following chords: C, G7, Cm, B°, and C7. The second staff contains: F, C7, Fm, E°, and F7. The third staff contains: B♭, F7, B♭m, A°, and B♭7. The sequence ends with an 'etc.' marking. The melody is written in a single line on a treble clef staff, with notes corresponding to the chords above it.

b - M.A. Reichert: *Six Etudes Journaliers pour la flute*.

O estudo de nº2 dessa publicação consiste numa frase construída sobre um acorde de tônica e seu acorde de dominante, ambos passando por suas diferentes

inversões. Essa frase é transposta para todas as tonalidades maiores e relativas menores, num ciclo de 5^{as}.

c - M. Moyse: *20 Exercices et Etudes sur les Grandes Liaisons*.

Nesse que é o primeiro estudo dessa publicação⁵⁸, Moyse, guardando uma nota pedal, passa por dez acordes, sem nominá-los. O último acorde, um diminuto com função de dominante, “chama” um novo acorde cuja fundamental está situada meio tom acima da nota pedal anterior. Essa nota servirá como pedal nos próximos dez acordes. Assim, o ciclo continua, passando por doze notas pedais. Pode-se cifrar essas melodias da seguinte maneira:

⁵⁸ MOYSE, M. *Enseignement complet de la flûte. Grandes Liaisons 20 exercices et etudes* Paris: Alphonse Leduc, 1935.

Para se fazer a transposição sobre os diferentes pedais, pode-se pensar em graus e fazer as associações seguintes:

I - I aum – VI (relativo menor) – IV – IVm - I dim (sem a 3ª)

- I dim (sem a 5ª) - Im – VIb – I dim (ou VIb 7 sem a fundamental, já que este acorde atua como dominante do próximo acorde)

d - O primeiro (E.J. 1) dos exercícios diários do método de Taffanell e Gaubert é constituído de trechos escalares, pentacordes de escalas maiores. Esses pentacordes vão subindo de $\frac{1}{2}$ em $\frac{1}{2}$ tom, sendo que cada um deles é preparado por sua dominante individual. Verificar os acordes implícitos nesses trechos é um bom exercício de percepção dos acordes contidos numa melodia.

e - James Galway costuma trabalhar a frase seguinte como aquecimento diário (a numeração sobre as notas é sugestão minha):

f - A Introdução do *Chorinho pra Ele*, de Hermeto Pascoal, pode ser um belo estudo de transposição de uma sequência harmônica: cinco acordes maiores num

ciclo de 4^{as}, sendo que o 5º acorde (VIb) serve como dominante da dominante (que é o próximo acorde), que por sua vez resolve na tônica:

F-Bb / Eb-Ab / Db-C / F-F, ou seja, I-IV / VIIb- IIIb / VIb-V / I-I .

Esse é um dos aquecimentos do clarinetista Paulo Sergio Santos, do Quinteto Villa-Lobos.

A valsa *Primeiro Amor*, de Pattápio Silva, também pode ser tocada em vários tons. É um belíssimo estudo de arpejos e escalas.

A coda do choro *Acerta o Passo*, do Pixinguinha, é uma sequência de acordes maiores na primeira inversão, subindo cromaticamente.

Os estudos de transposição podem ser feitos também como estudos de expressão. Podemos nos mirar no trabalho dos atores que trabalham uma frase de diversas maneiras, com diferentes nuances expressivas. Analogamente podemos tocar frases que tenham um determinado sentido expressivo e tocá-las em vários tons, nos diferentes registros.

8. ENCADEAMENTO HARMÔNICO. CADÊNCIAS⁵⁹.

Os acordes se encadeiam com uma lógica fraseológica, produzindo cadências. A cadência acontece quando a frase musical faz uma parada, um respiro ou um repouso. Uma frase musical é como uma sentença. Sentenças possuem sujeito, predicado e objetos. As frases musicais têm acordes de tônica, de subdominante e de dominante que se relacionam de uma forma lógica. Há frases

⁵⁹ MAGNANI, S. (1989) em obra já citada diz: “Pode-se dizer que na música tonal todas as tensões partem de um elemento de base, o acorde de tônica, que desde o início se afirma como fadado a recebê-las de volta para aplacá-las e recomeçar o ciclo. Em seguida as tensões se patenteiam no acorde da dominante e de lá se difundem para os outros acordes, para mais uma vez concentrarem-se na dominante até a descarga final que as reconduz à tônica. Cada acorde não é mais que uma etapa no itinerário da tensão.”

constituídas unicamente de acordes de tônica e de dominante, como no 2º dos *Etudes Journaliers*, de M.A. Reichert, já analisado.

A cadência ou resolução V7-I (Dominante-Tônica) é de importância fundamental para entender a linguagem tonal. A instabilidade do acorde de dominante, V7, reside no fato de que a tensão do trítone existente entre a terça e a sétima tende a ser resolvida no acorde de tônica, I. Muitos vocalizes são construídos sobre essa cadência, como o abaixo transcrito ⁶⁰:

Outro vocalize, formado pelo acorde e sua escala:

Entretanto, a cadência mais comum é a formada pelos acordes construídos sobre os seguintes graus da escala: I-IV-V-I. É o que acontece no exemplo abaixo:

Diz-se que uma cadência é conclusiva quando termina na tônica. Há cadências inconclusivas que terminam no V grau, mas que provavelmente serão seguidas por outra cadência que começará no I grau. É o caso típico das canções tradicionais, que nos deixam “suspensos” no acorde de dominante, como que colocando uma interrogação para depois recomendar a sessão e então concluir.

⁶⁰ Esse vocalize consta em BERNOLD, Philippe Op.cit.

É o caso do choro “André de sapato novo”, de André Vitor Corrêa.

Pode-se comparar a sintaxe das linguagens faladas e escritas com aquela da linguagem musical tonal; nesse caso um exemplo de cadência inconclusiva, seguida de uma conclusiva, poderia ser o seguinte:

É interessante a analogia com a linguagem falada, não é? De fato, não é somente interessante, mas elucidativa.

Falamos dos acordes de I, IV e V graus. Os outros acordes podem ser considerados variações do I, do IV e do V. Os acordes de I e VI graus atuam como acordes de tônica; pode-se substituir o I pelo III ou pelo VI, ou mesmo pelos dois, e a sentença ainda fará sentido.

O acorde do II grau tem função de subdominante, podendo substituir o de IV grau. O acorde de VII grau tem função de dominante, substituindo o acorde do V grau. Essas substituições são possíveis graças às notas comuns entre esses acordes.

A primeira frase da *Chaconne* da Partita em Dm para violino solo, de J.S.Bach, é construída sobre o encadeamento mais estudado pelos “jazzistas”: I-II-V-I.

telus apriado

Degré: Supérieur **CHACONNE EN RÉ MINEUR**

Durée: 14'

pour violon solo
BWV 1004

Transcription pour flûte solo
Florence BELLON

FLûTE SOLO

Jean-Sébastien BACH
(1685 - 1750)

Assim, I-IV-V-I pode se tornar I-IV-V-VI, ou III-VI-II-V-I, ou I-IV-VII-III-VI-II-V-I, ou outras combinações de Tônica, Subdominante, Dominante, Tônica.

Observemos o encadeamento I-II-V-I-I-IV-VII-I numa frase de grandes intervalos, com a ocorrência de um acorde por compasso:

Em Dó maior:

Com notas de passagem, bordaduras e apogiaturas, em Gm: I-II-V-I I7-IV-VII-

I :

Pode-se também construir frases sobre acordes do campo harmônico que estão numa sequência de 4^{as} ascendentes, o que aliás é muito comum :

C F B^o Em Am Dm G7 C

Am Dm G^{#o} C F B^o E7 Am

Em Sol maior :

G C F^{#o} Bm Em Am D G

G C F^{#o} Bm Em Am D7 G

Em Dó menor:

Chords shown in the first staff: Cm7+, Fm7, B°, Eb(aum7).

Chords shown in the second staff: Ab7+, Dø, G7, Cm7+.

Pode-se também encadear os acordes por graus conjuntos, passando-se por todas as notas da escala, sem necessariamente passar por todos os acordes:

Chords shown in the sequence: C, G/B, Dm/A, Em/G, Dm/F, C/E, Dm, G, C, Am, E7/G#, Dm, Caum/E, B°, Am/C, B°, E, Am.

Ao se encadear acordes, com o objetivo de se construir frases de quatro, oito ou dezesseis compassos, pode-se olhar para uma imagem como a do *Shri Yantra*⁶¹ indiano, que contém estruturas triádicas, quaternárias e sua flor de lótus, com oito e dezesseis pétalas:

Figura 30 - O Shri Yantra

O estudo do relacionamento dos acordes é muito rico, descortina um universo maravilhoso que é o estudo da harmonia. A partir de agora, com o conhecimento dos acordes e das notas melódicas, já se pode iniciá-lo, “cifrando” e analisando cada estudo, procurando entender os caminhos harmônicos de todas as músicas que tocamos. Teremos o privilégio de nos aproximar ainda mais do pensamento dos grandes compositores, inclusive de mestres do período barroco, como J.S.Bach, G.P.Telemann e J.J.Quantz, que escreveram músicas para uma voz solo que são verdadeiras aulas de harmonia.

⁶¹ Algumas imagens externas são usadas em meditação para simbolizar ou expressar certas idéias e qualidades divinas. Segundo os iogues, um Yantra é uma expressão física de um mantra - um mantra sendo um aspecto divino na forma da vibração de um som - Yantra sendo um aspecto divino na forma de uma figura geométrica.

CAPÍTULO 3

9 - PRELÚDIOS E ESTUDOS DIDÁTICOS

Este capítulo é constituído de 17 estudos didáticos escritos e um CD onde foram gravadas 32 faixas, algumas escritas, outras improvisadas. Juntamente com os “Divertimentos-descobertas” já inseridos ao longo do texto, esses estudos são os frutos musicais resultantes do procedimento criativo proposto nesta tese.

As 12 primeiras faixas do CD exemplificam o emprego de diferentes modos, em composições improvisadas ao lado do acordeonista Gabriel Levy. As faixas seguintes contém pequenos prelúdios e estudos que fazem parte dos “Divertimentos-descobertas”, dedicados aos diferentes intervalos. Alguns foram escritos para duas e tres vozes e gravados por meus alunos Stefânia Benatti e Jonas Ribeiro e por mim. No “Jongo das quintas e quartas” tenho a companhia do percussionista Luis Bastos, e nas tres últimas faixas, do violonista Guilherme Sparrapan. Com exceção das faixas de número 9, 13 e 20, que foram gravadas em minha própria casa, o CD foi gravado no estúdio de gravação do Departamento de Música da USP. Obviamente a qualidade dessas gravações “caseiras” não é a mesma, fato que não me parece ser um problema, tendo em vista que o intuito deste CD é ser apenas ilustrativo.

Eis a relação das faixas do CD:

- 1 – Escalas pentatônicas maiores.
- 2 – Escala pentatônica menor “japonesa”.
- 3 – Jônio.
- 4 – Dórico.
- 5 – Frígio.
- 6 – Lídio.
- 7 – Mixolídio e mixolídio c/ 4aum - *Baião do Pedrinho*.
- 8 – Mixolídio c/ 4aum - *Gênesis*.
- 9 – Eólio.
- 10 – Lócrio.
- 11 – Escala otomana, judaica ou espanhola – *Prece pela Paz*.

- 12 – Cigano plagal.
- 13 – Segundas menores.
- 14 – Escalas de tons inteiros, segundas menores e acordes aumentados .
- 15 – Terças menores, segundas menores e oitavas.
- 16 – Terças maiores e segundas menores.
- 17 - Quartas Justas e segundas menores.
- 18 – Quartas aumentadas e segundas menores.
- 19 – Quintas Justas.
- 20 – Quintas com sabor de Maracatu.
- 21 – Jongo das quintas e quartas.
- 22 – Sextas menores – duas vozes.
- 23 – Sextas maiores – duas vozes.
- 24 – Sextas maiores, sétimas menores, T,5^a, e 8^a. – tres vozes.
- 25 – Sextas diatônicas.
- 26 – Sétimas menores, oitavas, T.5^a. e 8^a. – tres vozes.
- 27 – Séimas maiores e segundas menores.
- 28 – Sétimas diatônicas.
- 29 - Tríades maiores – Baiãozinho Truncado.
- 30 – Estudo sobre bordaduras e notas de passagem – Parece água.
- 31 – Valsa das apogiaturas.
- 32 – Choro de Ubatuba – apogiaturas.

A seguir estão inseridos os 17 estudos escritos com a finalidade de ilustrar determinadas estruturas da linguagem musical: escalas pentatônicas, modos, acordes, apogiaturas, bordaduras e notas de passagem. Propositamente não foram colocadas indicações de dinâmica, articulação e andamento, deixando essas escolhas para o aluno, que deve também improvisar com o conteúdo apresentado em cada estudo.

1 - Estudo sobre escalas pentatônicas maiores. Primeiramente improvisado, foi depois transcrito para a pauta. Inicia-se com um movimento de 4^{as} descendentes, no qual são apresentadas as notas da primeira escala.

Estudo com as seguintes escalas pentatônicas maiores:

Diagrama das escalas pentatônicas maiores:

A A **B** A^b

C C **D** F[#]

Partitura musical para o estudo, iniciando com a escala A (A, B, C, D, E) e a escala B (A^b, B, C, D, E).

Partitura musical para o estudo, continuando com a escala B (A^b, B, C, D, E) e a escala C (C, D, E, F, G).

2 - Ainda um estudo com escalas pentatônicas, também primeiramente improvisado. Desta vez as notas da primeira escala são apresentadas num movimento de 5^{as} ascendentes. A primeira escala, maior, é sucedida por três escalas menores.

A Pentatônica Maior **B** Pentatônica menor com 6a Maior
C Cn(6)

C Pentatônica menor com 6a menor **D** Pentatônica menor com 6a menor
Cn(6b) Bn(6b)

A

B

C

2

D

3 - Modo dórico - Improviso sobre o tema “Sodade meu bem, sodade”. Consta do CD, em outra versão.

Flauta Dórico

The score for the flute part in Dorian mode consists of 28 measures. It begins with a single note on a treble clef staff. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. There are several trills and grace notes throughout. Measure numbers 2, 6, 11, 14, 17, 20, 24, and 28 are indicated at the start of their respective lines. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

2

The second system of the score continues from measure 32 to 53. It maintains the same melodic style with eighth and sixteenth notes, triplets, and trills. Measure numbers 32, 35, 38, 41, 44, 48, and 53 are indicated at the start of their respective lines. The notation includes various musical ornaments and phrasing slurs. The key signature remains one flat, and the time signature is 4/4.

4 - Modo frígido

Frígio

Flauta

Flauta

The musical score for the Flute part consists of five staves. The first staff (measures 1-4) is in 6/8 time, key of B-flat major, and features a simple melody. The second staff (measures 5-10) continues the melody with some grace notes. The third staff (measures 11-14) includes a trill in measure 11 and a triplet in measure 14. The fourth staff (measures 15-18) features a triplet in measure 15 and a trill in measure 18. The fifth staff (measures 19-25) includes a trill in measure 19, a triplet in measure 21, and a trill in measure 24. The time signature changes to 4/4 at the end of the fifth staff.

2

30

33

38

43

44

46

5 - Modo Lídio

Flauta

Lídio

Measures 1-23 of the Flauta part in Lídio mode. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a whole note C4, followed by a half note D4, and then a series of eighth notes: E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6. Measure 2 starts with a half note C5, followed by a half note D5, and then a series of eighth notes: E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. Measure 3 starts with a half note C7, followed by a half note D7, and then a series of eighth notes: E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9. Measure 4 starts with a half note C9, followed by a half note D9, and then a series of eighth notes: E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11. Measure 5 starts with a half note C11, followed by a half note D11, and then a series of eighth notes: E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13. Measure 6 starts with a half note C13, followed by a half note D13, and then a series of eighth notes: E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15. Measure 7 starts with a half note C15, followed by a half note D15, and then a series of eighth notes: E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17. Measure 8 starts with a half note C17, followed by a half note D17, and then a series of eighth notes: E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19. Measure 9 starts with a half note C19, followed by a half note D19, and then a series of eighth notes: E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21. Measure 10 starts with a half note C21, followed by a half note D21, and then a series of eighth notes: E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23. Measure 11 starts with a half note C23, followed by a half note D23, and then a series of eighth notes: E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25. Measure 12 starts with a half note C25, followed by a half note D25, and then a series of eighth notes: E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27. Measure 13 starts with a half note C27, followed by a half note D27, and then a series of eighth notes: E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29. Measure 14 starts with a half note C29, followed by a half note D29, and then a series of eighth notes: E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31. Measure 15 starts with a half note C31, followed by a half note D31, and then a series of eighth notes: E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33. Measure 16 starts with a half note C33, followed by a half note D33, and then a series of eighth notes: E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35. Measure 17 starts with a half note C35, followed by a half note D35, and then a series of eighth notes: E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37. Measure 18 starts with a half note C37, followed by a half note D37, and then a series of eighth notes: E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39. Measure 19 starts with a half note C39, followed by a half note D39, and then a series of eighth notes: E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41. Measure 20 starts with a half note C41, followed by a half note D41, and then a series of eighth notes: E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43. Measure 21 starts with a half note C43, followed by a half note D43, and then a series of eighth notes: E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45. Measure 22 starts with a half note C45, followed by a half note D45, and then a series of eighth notes: E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47. Measure 23 starts with a half note C47, followed by a half note D47, and then a series of eighth notes: E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49.

Measures 27-50 of the Flauta part in Lídio mode. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody continues from measure 23. Measure 27 starts with a half note C49, followed by a half note D49, and then a series of eighth notes: E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51. Measure 28 starts with a half note C51, followed by a half note D51, and then a series of eighth notes: E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53. Measure 29 starts with a half note C53, followed by a half note D53, and then a series of eighth notes: E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55. Measure 30 starts with a half note C55, followed by a half note D55, and then a series of eighth notes: E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57. Measure 31 starts with a half note C57, followed by a half note D57, and then a series of eighth notes: E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59. Measure 32 starts with a half note C59, followed by a half note D59, and then a series of eighth notes: E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61. Measure 33 starts with a half note C61, followed by a half note D61, and then a series of eighth notes: E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63. Measure 34 starts with a half note C63, followed by a half note D63, and then a series of eighth notes: E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65. Measure 35 starts with a half note C65, followed by a half note D65, and then a series of eighth notes: E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67. Measure 36 starts with a half note C67, followed by a half note D67, and then a series of eighth notes: E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69. Measure 37 starts with a half note C69, followed by a half note D69, and then a series of eighth notes: E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71. Measure 38 starts with a half note C71, followed by a half note D71, and then a series of eighth notes: E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73. Measure 39 starts with a half note C73, followed by a half note D73, and then a series of eighth notes: E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75. Measure 40 starts with a half note C75, followed by a half note D75, and then a series of eighth notes: E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77. Measure 41 starts with a half note C77, followed by a half note D77, and then a series of eighth notes: E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79. Measure 42 starts with a half note C79, followed by a half note D79, and then a series of eighth notes: E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81. Measure 43 starts with a half note C81, followed by a half note D81, and then a series of eighth notes: E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83. Measure 44 starts with a half note C83, followed by a half note D83, and then a series of eighth notes: E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85. Measure 45 starts with a half note C85, followed by a half note D85, and then a series of eighth notes: E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87. Measure 46 starts with a half note C87, followed by a half note D87, and then a series of eighth notes: E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89. Measure 47 starts with a half note C89, followed by a half note D89, and then a series of eighth notes: E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91. Measure 48 starts with a half note C91, followed by a half note D91, and then a series of eighth notes: E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93. Measure 49 starts with a half note C93, followed by a half note D93, and then a series of eighth notes: E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95. Measure 50 starts with a half note C95, followed by a half note D95, and then a series of eighth notes: E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97.

6 - “Baião do Pedrinho”, gravado no CD, ilustra os modos mixolídio e mixolídio com 4ª aumentada. Tem quatro pequenas partes, com algumas curiosidades: na segunda parte a melodia caminha cromaticamente, na terceira parte (mixo c/ 4aum) ela caminha por graus conjuntos (com exceção do compasso 34). Os improvisos acontecem numa sequência de 3ªs menores.

Baião do Pedrinho

Flauta

D7(9)

6

11

17

D7(9¹¹)

22

27

33

Improvisos no modo Mixolídio com 4ª aumentada:

Fim

37

D7(9/11#) F7(9/11#) Ab7(9/11#) B7(9/11#)

16 16 16 16

D.C. ao Fim

7– Modo lócrio

Lócrio

2

7

11

15

19

23

26

30

34

38

8^{va}

(8^{va})

8 – Baseado nesta escala, curiosamente chamada de otomana, judaica ou espanhola, compus este pequeno estudo como se fosse um lamento ou uma prece pela paz no Oriente Médio. Gravado no CD, com o acordeonista Gabriel Levy.

Prece pela Paz na Palestina

A. C. Carrasqueira

repete ad libitum

1. cantando

2. tocando

31

*: Improviso livre, o tempo que quiser, retomando a partir do compasso 19 e seguindo para Θ

9 – “Baiãozinho meio truncado” passa sobre todas as tríades maiores, que são arpejadas ora ascendentemente, ora descendentemente, começando ora pela tônica, ora pela 3ª, ora pela 5ª. Consta do CD.

Baiãozinho meio truncado

Acordes Maiores

A. C. Carrasqueira

* %

5

10

14

18

23

28

33

1. 8va - - -

2.

Fim

Ao % e Fim

*: as repetições podem ser tocadas oitava acima

10 – “Apesar da quarta-feira, o bloco saiu” também visa `a familiarização com as tríades maiores e suas inversões, com um “brinde” na terceira parte. Seu título refere-se a um bloco que insistia em ser feliz.

Apesar da quarta-feira, o bloco saiu

Acordes e Escalas Maiores

A. C. Carrasqueira

$\%$

6

13

20

27

35

41

47

Fim

loco

Ao % e Fim

(oitava acima apenas na segunda vez)

8^{va}

1. 2.

1. 2.

3

11 – “Parece água” - Neste estudo pode-se perceber claramente como a melodia dá voltas sobre as notas dos acordes que aparecem cifrados. A segunda parte acabou saindo maior do que a primeira e recebeu a visita de uma escala de tons inteiros. Consta do CD.

Parece Água

"Devorteios" -

estudo sobre bordaduras e apogiaturas

A. C. Carrasqueira

The musical score is written in 2/4 time and consists of 36 measures. The melody is characterized by frequent ornaments (bordaduras) and grace notes (apogiaturas). The chords are indicated above the staff, and the piece concludes with a double bar line.

Chords and measures:

- Measures 1-5: C, simile, A7, D m, A7, D m
- Measures 6-11: G7, C, C, A7
- Measures 12-17: D m, G, G7, C, C, A7
- Measures 18-23: A m, A m/C, B^ø, D m6, E, E7/G#
- Measures 24-29: E7/D, A m/C, E7(13b)/B, A m, A m/C, B^ø, D m6
- Measures 30-35: D m6/F, B^ø, E7, E7/G#, A m, A m/E
- Measures 36-41: D m6, B^ø, G#^o, B^o, D^o, B7(13b)^{5b}, E7, A m

12 – Este estudo deveria conter somente intervalos de 2M e de 2m, porém, como sempre há uma exceção, surgiram outros intervalos que foram bem-vindos. Consta do CD.

Estudo: Tons inteiros, Cromáticos e acordes aumentados

A. C. Carrasqueira

Livre, como uma cadência, inserindo articulações
variações de dinâmica e de tempo

3

6

8

(eco)

10

12

14

17

20

23

26

28

29

30

32

34

36

*: improvisar à vontade e depois retomar neste ponto

13 – Esta singela valsa saiu bem seresteira. Enquanto as duas primeiras partes ilustram o emprego das apogiaturas, a terceira parte, contrastando com a tristeza das outras, veio alegriinha, ilustrando acordes e notas de passagem. Consta do CD.

Valsa das Apogiaturas

Lento, com sentimento

A. C. Carrasqueira

8 E m E m/G A m A m/G F#° B7 C7
 8 B7 E m E m/G E7/G# A m E m/G F7/C B7
 16 1. E m 2. E m D7 D7/A G° B7/F# B7/D# E m E m/D# E7/D
 Fim
 26 A m F#° E m E m/G F#7/A# B7 A m6 2. F#°
 35 B7 E m B(aum)7 Ao % e
 Vivo (♩. = 72)
 38 D7 D7/F# G B7/F# B7 E E7/D C#°
 48 Bb° G/B G A7 A7/G A m7 D7(9) A m D7
 57 G/D G B7 E7 C#°
 64 E° G/D G A m D7 1. G E° 2. G B(aum)7
 Ao % e Fim

14 – Este choro, que consta do CD, também nasceu visando ilustrar o emprego das apogiaturas.

Choro em Ubatuba
agradecendo a Pixinguinha

A. C. Carrasqueira

%

Fim

Ao % e Fim

*: 2a. vez oitava abaixo

15 – Homenageando os jongueiros, este estudo foi inspirado num exercício de aquecimento feito por meu amigo trompista Phillip Doyle. Gravado no CD com o percussionista Luis Bastos.

Jongo das 5as

(na repetição, 8a acima)

5 *simile*

14

18

22

25 (repetir 4x)*

28

2 *Jongo*

34

39

44

49

53

57

61

66

70

74

5

78 *Jongo*

81

85

90

94

99

103

108

113

118

122

sf pp

*: na 2a e na 3a improvisar nesse novo clima "mais calmo" e na 4a vez tocar a melodia 8a acima.

16 – Este estudo, já apresentado nos “Divertimentos-descobertas”, visa a familiarização com os intervalos de terça maior.

Prelúdio

3as maiores, 2as menores
e acordes aumentados

Ad Libitum, como uma cadência, sem pressa

7 7 7 7 6

4

7

10

12 (8^{va})

14

5

repetições *ad libitum*, podendo improvisar

17 – Para finalizar, um prelúdio em que acordes de 7^a pertencentes a um mesmo campo harmônico se sucedem num ciclo de 5^{as}. (ou de 4^{as}). É indicada a harmonia de uma segunda parte que deve ser composta pelo aluno.

Prelúdio num ciclo de 4as.

Livremente, como uma cadência A. C. Carrasqueira

Dm7+ **G m** **C#°**

Fa#m7+ **Bb7+**

E° **A7(9b)**

Dm7+

D7 **G m** **C7** **F** **Bb** **E°** **A7** **D m**

10. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A elaboração desta tese, realizada em meio a aulas, concertos, gravações e viagens, exigiu muita dedicação e disciplina. Sua gestação foi longa e a redação de seu texto foi prazerosa, mas desafiadora, já que apesar de gostar muito de escrever, meu trabalho de músico deixa muito pouco tempo para essa prática. Escrever (e apagar e tornar a escrever) é um exercício de organização das idéias e de reflexão sobre a melhor forma de enunciá-las; leva à busca constante do vocabulário adequado, um trabalho enriquecedor, mas que parece interminável. A responsabilidade ao se escrever um texto com finalidade didática é muito grande, leva a rever e a esmiuçar conteúdos. Busquei um estilo despojado, tendo em vista que seu objetivo final é chegar aos estudantes.

Ao iniciar este trabalho, eu tinha uma grande curiosidade em relação ao exato momento e aos motivos da mudança de concepção do ensino musical, que, de humanamente criativo, passou a ser maquinalmente repetitivo, fazendo com que os novos músicos não fossem mais capazes de improvisar e compor. Vimos que isso aconteceu como consequência da mentalidade gerada pela revolução industrial.

Outra questão muito presente em minha mente naquele momento era que, embora seguro da validade de minhas premissas e consciente de minha habilidade de improvisar, tinha dúvidas em relação à minha capacidade de compor regular e programaticamente, pois nunca a tinha exercitado. A confirmação dessa capacidade, fundamental para a comprovação desta tese, foi um ganho pessoal muito gratificante; a alegria gerada pelo ato criativo e lúdico, a paz de espírito e o sentimento de completude ao compor são experiências que pretendo cultivar e aprofundar. Chego a me surpreender com a variedade do material que compus dentro do conceito de “divertimentos-descobertas”. Juntamente com os “Prelúdios e estudos didáticos”, que constituem o capítulo III deste trabalho, eles ilustram e concretizam a proposta de um procedimento criativo de estudo, de uma estratégia de manipulação e apropriação das estruturas da linguagem musical.

Durante a escrita desta tese, embora tivesse muita vontade, fiz questão de não ter aulas de composição, principalmente para comprovar que mesmo alguém que estude “somente” um instrumento melódico, tem meios para criar e compor. Aliás, deve fazê-lo inclusive como exercício para o desenvolvimento da consciência

harmônica e do pleno entendimento e domínio da utilização dos elementos da linguagem musical, objetivos deste trabalho.

Paralelamente à busca dos objetivos citados, esta tese também postula que o aprendizado de um instrumento musical deve ser transformador. Mobilizando intelecto e emoção, deve visar ao desenvolvimento pleno do potencial criativo e expressivo do ser humano. Nada justifica que não seja dessa forma.

Partindo dessa concepção, este trabalho rejeita o conceito mecanicista de educação como apenas treinamento e propõe que a curiosidade, a fantasia e a imaginação sejam considerados componentes essenciais no processo de formação do jovem artista.

Assim, além do plano técnico em que pode ser lida, esta tese enfatiza a vocação educacional da prática musical, que amplia o universo cultural-social e exercita as capacidades de ouvir, compreender e respeitar o outro, gerando sintonia e compromisso entre as pessoas. Este trabalho, no qual cabem todas as músicas, todos os sons, sem preconceitos e barreiras empobrecedoras, busca ser amplo, funcional e reflexivo. Visa estimular a razão e a sensibilidade, colaborando para que todos os que procuram a música encontrem também o que há de melhor dentro de si.

Minha longa experiência de músico e professor, sistematizada e aprofundada na elaboração deste trabalho, me permite afirmar com segurança a relevância dos assuntos aqui tratados e acreditar que esta tese pode ser uma valiosa contribuição para a formação do músico.

Segundo meu querido professor Roger Bourdin, seu mestre Marcel Moyse criou seu célebre *Art de la Sonorité* visando resolver suas próprias dificuldades de sonoridade. Esta tese, em boa parte, também tem a ver com minhas necessidades de aprendizado e desenvolvimento contínuo. Se ela puder beneficiar nossos alunos como tem me beneficiado, seus objetivos terão sido atingidos e estarei plenamente satisfeito.

11. REFERÊNCIAS

1. Bibliográficas

ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962.

BAÊ, T. **Canto: Uma consciência melódica, Os intervalos através dos vocalizes**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2003.

BAREMBOIM, D. **A música desperta o tempo**. São Paulo: Ed.Martins Fontes, 2009.

BERENDT, J. B. **Nada Brahma**. A música e o universo da Consciência, São Paulo: Editora Cultrix, 1983.

BOEHM, T. **The flute and flute playing: In Acoustical, technical and Artistic Aspects**. New York: Dover Publications, Inc.: 1964.

BRITO, T. A. de. **Koellreutter educador. O humano como objetivo da educação musical**. São Paulo: Peirópolis, 2001.

CHAPMAN, F. B. **Flute Technique**. London: Oxford University Press, 1973.

CHAILLEY, J. **Cours d'histoire de la musique : Préparation aux professorats d'enseignement musical et aux Instituts de musicologie**. Paris: Alphonse Leduc Éditions Musicales, 1967.

DAHLKE, R. **Mandalas – Formas que representam a harmonia do cosmos e a energia divina**. São Paulo: Pensamento, 2007

DEBOST, M. **Une simple flûte...** Paris : Van de Velde, 1996.

DONINGTON, R. **The interpretation of early music**. London: Unwin Brothers Limited, 1977.

DOURADO P., MILET, M. E. **Manual de Criatividades**. Salvador: EGBA, 1998

FREGTMAN, C. D.; GISMONTI, E. **Música Transpessoal: Uma cartográfica holística da arte, da ciência e do misticismo**. São Paulo: Cultrix, 1989

FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia**. Saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FONTEERRADA, M. T. de O. **Música e meio ambiente: Ecologia sonora**. São Paulo: Irmãos Vitale: 2004.

GALWAY, J. **Flute**. London: Kshn & Averill: 1990.

HAMEL, P. M. **O autoconhecimento através da música:** Uma nova maneira de sentir e de viver a música. São Paulo: Cultrix, 1995. Versão brasileira de Dante Pignatari do original alemão (1976).

HERMÓGENES. **Auto Perfeição com Hatha Yoga.** Rio de Janeiro: Nova Era, 2008.

HERRIGEL, E. **O caminho ZEN.** São Paulo: Pensamento, 1993.

JARDIM, G. **O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos:** Bach e Stravinsky na obra do compositor. São Paulo: Edição Philharmonia Brasileira: 2005.

LEWIS, D. **O TAO da Respiração Natural:** Para a saúde, o bem-estar e o crescimento interior. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 1997.

MAGNANI, S. **Expressão e Comunicação na Linguagem da Música.** Belo Horizonte: Editora UFMG: 1989.

MARIZ, V. **Heitor Villa-Lobos: Compositor Brasileiro.** Rio de Janeiro: Zahar: 1983.

MARSOLA, M.; BAÊ, T. **Canto: Uma expressão. Princípios Básicos de técnica vocal.** São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

MEYLAN, R.; LAUSANNE, P. **La Flûte : Les grandes lignes de son développement de la préhistoire à nos jours.** Paris : Payot, 1974.

NEUHAUS, H. **L'art du piano :** Notes d'un professeur. France: Van de Velde, 1971. Versão francesa de Olga Pavlov e Paul Kalinine do original russo (1971).

PAZ, E. A. **O Modalismo na Música Brasileira.** Brasília: Editora Musimed: 2002.

------. **500 Canções Brasileiras.** Rio de Janeiro: Luis Bogo Editor, 1989.

PESSOA, F. **Obra Poética.** Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A.,1972.

PETRAGLIA, M. S. **A música e a sua relação com o ser humano.** Botucatu: Ouvir-Ativo, 2010, 218p.

PRÉ, M. **Mandalas para crianças; uma nova ferramenta.** São Paulo: Vergara & Riba Editoras, 2007

PUTERMAN, P. **Indústria Cultural:** A agonia de um conceito. São Paulo: Editora Perpepeticva:1994.

QUANTZ, J. J. **On Playing the Flute:** The classic of baroque music instruction. Tradução de Edward R. Reilly. Boston: Northeastern University Press, 2001. Versão inglesa de Edward R. Reilly do original alemão (1752).

RÓNAI, L. **Em busca de um mundo perdido:** métodos de flauta do Barroco ao século XX. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

RUDIO, V. F. **Introdução ao Projeto de Pesquisa Científica**. Petrópolis, RJ: Vozes: 2008.

SALLES, P. de T. **Villa-Lobos: Processos Composicionais**. Campinas, SP: Editora da Unicamp: 2009.

SCHAFER, M. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 1991.

SCHÖENBERG, A. **Tratado de Armonía, 1911,1922**. Madrid: Universal Edition: 1992.

_____. **Fundamentos da composição musical**, São Paulo: EdUSP: 1965

SCLIAR, E. **Fraseologia Musical**. Porto Alegre, RS: Movimento, 1982.

SOLER, L. **Origens árabes no folclore do sertão brasileiro**. Florianópolis: Editora da UFSC: 1995.

STARHAWK. **A dança cósmica das feiticeiras: Guia de rituais à grande deusa**. Rio de Janeiro: Record, 1993.

STEWART, R.J. **Música e Psique: As formas musicais e os estados alterados de consciência**. São Paulo: Cultrix, 1995. Versão brasileira de Carlos Afonso Malferari do original inglês (1987).

STRAVINSKY, I. **Poética musical em seis lições**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1996.

TAME, D. **O poder oculto da música: A transformação do homem pela energia da música**. São Paulo: Cultrix: 1984.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TOFF, N. **The Flute Book: A complete guide for Students and Performers with a Comprehensive Repertoire Catalogue**. London: David&Charles, 1985.

VASCONCELOS, A. **Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque**. Rio de Janeiro: Liv. Sant'Anna, 1977.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido: Uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras: 1989.

WOHNE, H. **The hidden face of music**. London, Great Britain: The Camelot Press Ltd, London and Southampton, 1974.

WYE, T. **Marcel Moyse: An extraordinary man**. Iowa,US: Winzer Press: 1993.

2. Partituras

2.1 Manuscritas

MAHLE, E. **Duetos Modais para Flauta** (1984).

2.2. Impressas

BOZZA, E. **Image**: pour Flûte seule, op.38. Paris : Alphonse Leduc, 1940.

----- **Dix Études sur des modes karnatiques pour Flûte**. Paris: Alphonse Leduc, 1988.

CARRASQUEIRA, Maria José. (Coord.). **O Melhor de Pixinguinha.**: melodias e cifras. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

MOZART, W. A. **Concerto No.2 in D Major**: for flute and piano. New York: Edwin F. Kalmus,

MARAI, M. **Flötenmusik**: Les Folies d'Espagne für Flöte allein for solo flute. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1956.

MOYSE, M. **Enseignement complet de la flûte**. Paris : Alphonse Leduc, 1935.

----- **Art et Technique de la Sonorité**. Paris : Alphonse Leduc, 1935.

PECCI, Eduardo. **Samba/Jazz** : Frases, Prática de leitura. São Paulo : Novas Metas, 1989.

REICHERT, M. A. **6 Etudes por la Flûte**. Germany: Mayence, B. Schott's Söhne.

ROCHA, Antonio. **12 Estudos para flauta**. 2009.

VILLANI-CÔRTEZ, E. **Concerto para Flauta e Orquestra**. 2000

3. Métodos e Estudos

AEBERSOLD, J. **Como improvisar Jazz e tocar**. São Paulo: Edição Português, Free- Note, 1992.

----- **A new approach to Jazz improvisation**. New Albany: Jamey Aebersold, 1973.

ARTAUD, Pierre-Yves. **La Flauta**. Barcelona: Labor, 1991.

BERKMAN, D. **The jazz musician's guide to creative practicing**: notes on the difficult, humorous, endless path of becoming a better improvising musician. Petaluma, CA: Sher Music, 2007.

BERNOLD, Philippe. **La Technique d'Embouchure**: 218 exercices pour maîtriser toutes les difficultés liées à l'embouchure de la flûte traversière et acquérir une belle sonorité. [S.l.]: Philippe Bernold.

CLARKE, H. L. **Technical studies for the cornet**. New York: Carl Fischer, Inc., 1984.

DANDELOT, G. **Resumé du Cours D' ANALYSE HARMONIQUE**. Paris-Bruxelles:Ed. Henry Lemoine, 1957.

DICK, Robert. **The Other Flute**: A performance manual of contemporary techniques. New York: Oxford University Press, 1975.

DUPORT, J.L. **21 etüden für violoncello**. Ed Peters, Leipzig

EVANS, L. **Improvise by learning how to compose Jazz**: Intermediate Level: Piano Method Series. [S.l.]: Edward B. Marks Music Company, 1984.

FARIA, Nelson. **A arte da improvisação para todos os instrumentos**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.

FARKAS, P. **The art of musicianship**. Bloomington, Indiana: Musical Publications, 1976.

GALLI, R. **L'Indispensabile Metodo Pratico per Flauto**: Principi elementari di musica. Milão, IT: Riccordi, 1984.

GARIBOLDI, G. **Étude complete des gammes por Flûte**. Paris: Alphonse Leduc,

GARIBOLDI, G. **Méthode Complète de Flûte**. Paris : Alphonse Leduc,

GOWER, VM.; VOXMAN, H. **Advanced method**: Flute, an outlined course of study designed to follow up any of the various elementary and intermediate methods. Milwaukee: Rubank, MCMXL, v1,2

GRAF, P. **Check-Up**: 20 estudos básicos para flautistas. Mainz, Alemanha: Schott, 2001.

GUEST, I. **Harmonia** : Método Prático. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.

HINDEMITH, P. **Curso condensado de harmonia tradicional**: com predomínio de exercícios e um mínimo de regras. São Paulo: Irmãos Vitale. Versão brasileira de Souza Lima do original alemão (1949).

HINDEMITH, P. **Treinamento Elementar para Músicos**. São Paulo: Riccordi, 1975.

HOTTETERRE. **L'Art de Preluder** : Sur La flûte traversiere : Sur la flûte-a-bec, sur le Haubois, et autres instrument de Dessus, 1719. Paris : Aug. Zurfluh, 1966.

IMPROTA, T. **Método Tomás Improta**: Curso de Harmonia Popular para todos os instrumentos musicais. Rio de Janeiro: H. Sheldon, 1998.

JEANJEAN, P. **Etudes modernes pour la Flute**. Alphonse Leduc, Paris,

KROEPSCH, F.; SCHLUSSTAKT. **167 Etüden für Clarinette**.

LACERDA, O. **Compêndio de teoria elementar da música**. São Paulo: Musicália, 1966.

LEE, S. **40 Melodic Studies, Op. 31 for cello**

International Music Company, New York.

McGHEE, A. **Improvisation for flute**: the scale/mode approach. USA: Berklee Press Publications, 1975.

PARÉS, G. **Método Elemental de flauta**: princípios de música. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1997.

POPPER, D. **40 Studies High School (Höhe Schulle) of Cello Playing, Op. 73**.

International Music Company, New York.

15 Easy Studies Preparatory to Studies Op 76 e 73 for cello

International Music Company, New York.

PRILL, E. **Schule für Böhmflöte**: Method for the boehm flute. Frankfurt: Musikverlag Wilhelm Zimmermann, 1927.

SÈVE, M. **Vocabulário do Choro**: Estudos e composições. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

TAFFANEL; GAUBERT. **Méthode Complete de Flûte**. Paris: Éditions Musicales Alphonse Leduc, 1958. v1, 4.

THOMAS, M. **Learning the flute**: A sound and correct beginning foundation: An Armstrong method. New York: Armstrong Publishing Company, 1975.

VERNE, M. **Modes in miniature**. [S.l.]:

VIOLA, J. **The technique of the flute**: Chord studies. Boston, Massachusetts: Berklee Press, 1975.

4. Apostilas

AYRES, N. **Princípios de Improvisação**. MPO VIDEO. São Paulo s/d.

MAHLE, E. **Modos, escalas e series**. Escola de Música de Piracicaba (1977).

SENA, H. **Modos**. s/d.

SION, R. **Alguns itens fundamentais**. Escola de música de Brasília. s/d.

5. Websites:

<http://projetomuquecababys.wordpress.com/2010/07/21/um-rapper-na-literatura-educacional/>. E http://www.ppe.uem.br/dissertções/2009_alan.pdf

ANEXOS

Anexo I – Observações sobre o estudo dos acordes em métodos tradicionalmente utilizados no aprendizado de outros instrumentos de sopro.

Embora este trabalho tenha como ponto de partida métodos e cadernos de estudos compostos para o aprendizado da flauta, dos quais conheço algumas dezenas, consultei alguns dos principais métodos e cadernos de estudos escritos para outros instrumentos melódicos (trompete, trompa, oboé, clarineta, violoncelo e violino) para averiguar em que medida são estudados os acordes.

1. Métodos e estudos para trompete:

a) ARBAN, J.B. ***La grande méthode complète de cornet à piston et de saxhorn par Arban.*** Paris, 1864

Autorizado pelo Cons. de Paris, muito utilizado na Inglaterra.

Apresenta apenas quatro tipos de acordes, maiores e menores num ciclo de 5^{as} (mas não explica essa sequência), acordes de 7^a de dominante e acordes diminutos.

b) CLARKE, H.L. ***Technical Studies for the Cornet.*** Boston: Carl Fisher Inc., 1934

2. Métodos e estudos para trompa.

a) STIEGLER, K. e FREIBERG, G. ***Natural horn method*** (manuscript/ Pizka Edition)

Apresenta somente acordes maiores.

b) HORNER, Anton. ***Primary Studies for the French Horn.*** Elkan-Vogel. Inc. Theodor Presser Company.

Não fala na existência de acordes.

c) FRANZ, Oscar. ***Complete Method for the French Horn.*** New York: Carl Fischer, 1906;

Oscar Franz, Grosse theoretische-practische Waldhorn-Schule, revised and enlarged German and English ed. translated by Gustav Saenger.

Tem excelentes aspectos. Discorre sobre a execução do fraseado, divide as frases em motivos, mostra os períodos, as secções, exemplifica com trechos de Mendelssohn, Beethoven, mas também não menciona a existência dos acordes.

d) ROBINSON, William C. ***Illustrated Method for French Horn***. edited by Philip Farkas. (San Antonio: Southern Music Company, 1968)

e) SANSONE, Lorenzo. ***A Modern Method for the French Horn***. (San Antonio: Southern Music Company, 1940, revised 1952).

Só apresenta acordes maiores e menores, perfeitos.

f) SINGER, Joseph. ***Embouchure Building for the French Horn***
Alfred Publishing Company (31 Mar 1985)

g) THÉVET, Lucien. ***Méthode Complete de Cor***. Paris: Alphonse Leduc, 1949
(Professor do Cons. de Versailles, França)

h) THOMPSON, Michael. ***Daily Warm-Up exercises***. Paxman - London.

i) DAVIS, Michael. ***The Complete Horn Scale and Arpeggios Book***. Boosey&Hawkes – 1995.

j) DAVIES, John. ***Scales and Arpeggios for the Horn***, Boosey&Hawkes.

l) PARES, G. ***Daily Exercises and Scales for French Horn***. Carl Fisher.

3. Métodos para oboé.

a) SALVIANI **Studio per Oboe**, Ed. Ricordi.

b) GILLET. **Etudes pour L'Enseignement Supérieur du Haubois** – Paris, Ed. Leduc. 1909.

Nada sobre acordes.

c) GILLET, F. **Exercices pour la Technique Supérieure du Haubois** - Ed. Leduc.

Esse trabalho tem estudos sobre intervalos e acordes, mas não diz que tipos de acordes são esses.

d) LUFT, J.H. 23 **Etuden für oboe** - Ed. Belwin Mills.

e) FERLING. **48 Übungen für oboe** VEB Friedrich Hofmeister Musik Verlag. Leipzig.

f) Giampieri – **16 Studi Giornalieri de Perfezionamento per oboé** - Ed. Ricordi.

4. Métodos para clarineta.

a) GAMBARO, G.B. 22 **Studi Progressivi per clarinetto** - Ed. Ricordi.

b) BARMANNS, Carl. **Tägliche Studien aus "Clarinett-schule"** 23. F. Hofmeister Musikverlag Hofheim – Leipzig.

Esse caderno de estudos já tem acordes aumentados, diminutos, meio-diminutos e escalas de tons inteiros.

c) KLOSÉ, Hyacinthe. **Méthode Complete pour la Clarinette**

Ed. Musicales Alphonse Leduc - Paris. 1845.

Nesse, que é o mais completo de todos os métodos pesquisados, aparecem todos os diferentes acordes de 7ª e até de 9ª e 13ª. Apresenta também escalas pentatônicas e escalas orientais.

5. Estudos para violoncelo

a) DUPORT, J.L. **21 etüden für violoncello**. Ed Peters, Leipzig
DUPORT, Jean Louis (1749-1819)

b) POPPER, D. **40 Studies High School (Höhe Schulle) of Cello Playing, Op. 73**.
International Music Company, New York.
David Popper (1843-1913)

c) POPPER, **15 Easy Studies Preparatory to Studies Op 76 e 73 for cello**
International Music Company, New York.

d) LEE, S. **40 Melodic Studies, Op. 31**
International Music Company, New York.
Sebastian Lee (1805-1887)

6. Estudos para violino

a) KREUTZER **42 Studies (Ivan Galamian)**
International Music Company, New York.
Rodolphe Kreutzer 1776-1831)

b) MAZAS **74 melodic and progressive studies for violin, op.36**
Carl Fischer Music Library, New York

d) RODE, 24 Caprices for violin (Ivan Galamian)
International Music Company, New York.

(Pierre Rode 1774-1830)

e) FLESCH, C. *Scale Sistem*

Carl Fischer, Inc. New York, 1926

Nessa publicação Flesch compõe um estudo que passa por tríades maiores, menores, um acorde de 7ª. diminuta e um acorde de 7ª de dominante, além de vários trechos escalares. Esse mesmo estudo é transposto *ipsis literis* para todas as tonalidades maiores e menores, a exemplo de vários estudos para flauta.

Em resumo, nos livros escritos para instrumentos de sopro, com exceção dos escritos para clarinete, encontramos apenas acordes perfeitos maiores e menores, maiores com 7ª m e acordes diminutos. Isso também acontece no *Scale Sistem* de Carl Flesch, para violino. Não se falou nos acordes do campo harmônico, nem em outros tipos de acorde de 7ª. Com uma excessão, tampouco se aventou a possibilidade de estudar os acordes dados num ciclo que não o cromático. Todos são baseados em estudos repetitivos, nenhum estimula a criatividade.

Quase todos esses trabalhos abordam diferentes aspectos técnicos fundamentais, como golpes de língua, estudos de intervalos, para reflexo e maleabilidade dos lábios, embocadura, sonoridade, agilidade, resistência, flexibilidade, que são importantes atributos físicos. O trabalho de O. Franz chega a abordar aspectos emocionais e analíticos, mas em relação ao estudo dos acordes, todos, com a excessão observada, ficam apenas num nível elementar.

Os estudos para cello, assim como os de violino, são todos tonais, naturalmente baseados em acordes e escalas, que, inda uma vez, não são mencionados. Visam o desenvolvimento do domínio do arco, flexibilidade do pulso, cordas duplas, articulação substituição de dedos, independência dos dedos, golpes de arco e diferentes articulações, posições da mão esquerda (i.e. 1ª pos., 2ª pos., 3ª pos. etc) e mudanças de posição.

Anexo II - CD