



## Elementos de direção na prática de solfejos rítmicos e melódicos: uma abordagem pedagógica

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Graziela Bortz<sup>1</sup>

Instituto de Artes da Unesp – g\_bortz@hotmail.com

**Resumo:** O texto aborda as dimensões rítmica e melódica no exercício do solfejo, examinando relações não consecutivas do discurso. Busca avaliar relações hierárquicas e estabelecer pontos de apoio entre prolongamentos musicais. J. Lester, F. Salzer, A. Forte e S. E. Gilbert fundamentam o texto. Conclui apresentando a duração como fator crucial na definição da métrica e direção, opondo-se ao tratamento que privilegia o acento no nível da *performance* (dinâmica). Do ponto de vista melódico, conclui revelando o contraponto fundamental como condutor do movimento.

**Palavras-chave:** Solfejo, Direção rítmica, Direção melódica.

**Title of the Paper in English:** Elements of Direction in the Practice of Rhythmic and Melodic Solfeiges: a Pedagogical Approach

**Abstract:** The text examines aspects of rhythmic and melodic dimensions in the practice of solfege to bring up non-consecutive relations of the discourse. It aims at evaluating hierarchical relations and establishing supporting frames for musical prolongations. J. Lester, F. Salzer, A. Forte, and S. E. Gilbert give support to the text. It concludes by presenting the durational aspect as a crucial factor in the definition of meter and direction, as opposed to that of the performance accent (dynamic). From the melodic point of view, it concludes revealing strict counterpoint as a fundamental aspect to guide the movement.

**Keywords:** Sight-singing, Rhythmic direction, Melodic direction.

### 1. Introdução

Sendo música uma arte cuja moldura se expressa no tempo, ainda que esteticamente essa moldura tenha variado dependendo do estilo, época e compositor, o movimento que ocorre dentro dessa moldura tem sido uma preocupação constante do compositor e do intérprete da música de concerto, seja pela tentativa de suprimi-lo (como em Morton Feldman), ou de desencadear sua propulsão.

Neste trabalho, serão apresentadas duas propostas de abordagem na concepção da direção musical no ensino da disciplina de percepção: a primeira abordagem diz respeito a solfejos rítmicos; a segunda trata de aspectos melódicos.

Para a abordagem rítmica, serão utilizados os conceitos de acentos e organização hierárquica da métrica de Lester (1986). Para a dimensão melódica, serão utilizadas as considerações de Salzer (1952), Schenker (1910), e Forte e Gibert (1982) quanto à análise de relações não-consecutivas do discurso musical.

## 2. Movimento rítmico

Ao discorrer sobre acentos métricos, Lester (1986, 17) diz que “acentos são uma qualidade relativa, não absoluta”, referindo-se ao contexto rítmico que confere à métrica sua qualidade cognitiva. O fator primordial para o estabelecimento da métrica é a organização de figuras rítmicas em durações curtas e longas. “A acentuação sobre uma nota longa é uma qualidade inerente à nota, não adicionada conforme o desejo do intérprete”. Dito de outra maneira, o acento produzido apenas pela dinâmica não tem o poder de estruturar a métrica (LESTER, 1986, 266).

Lester (1986, 16) define acentos como “pontos de iniciação”. Os acentos métricos, ele diz, “são uma exceção a esta regra” e exemplifica com o fato de tal acento poder ser percebido até mesmo numa pausa. “Isto porque a métrica é, afinal, um fenômeno psicológico”, já que “uma vez estabelecida, ... adquire vida própria” (LESTER, 1986, 17). O autor discorre sobre os vários tipos de acentos, tais como: acentos de duração, acentos decorrentes de mudança de nota após a repetição de outra, acentos decorrentes de mudança na harmonia, de mudança na textura, mudança no contorno melódico, mudança na dinâmica, mudança nos padrões motivicos, saltos, entre outros. Acrescenta, ainda, que os acentos de duração são essenciais para “localizar unidades métricas básicas” (LESTER, 1986, 18).

Como exemplo de como as relações de durações são cruciais na estruturação da hierarquia métrica, no treino da escrita de contraponto de quinta espécie, para se estabelecer o pulso ao fazer uso de semínimas ou colcheias, as figuras rítmicas mais longas devem enfatizar a métrica do exercício, e não contradizê-lo, a não ser que o contraponto de quarta espécie esteja operante momentaneamente: “Os valores longos mais naturalmente coincidem com os pulsos fortes, os valores curtos com os pulsos fracos. ... Duas semínimas podem preceder uma mínima dentro de um compasso se a mínima estiver ligada ao próximo compasso” (SALZER e SCHACHTER, 1989, 102-103).

Da mesma forma, para se executar uma métrica num extrato, não é necessário acentuar-se sempre o primeiro tempo de um compasso, o que resulta numa leitura elementar que retém a fluência. Se a harmonia, a textura, ou o contraponto contradisserem o que parece estabelecido pelas durações inicialmente, o que poderá enriquecer o discurso, isso deve ser levado em consideração ao se interpretar música real. No entanto, ainda que se apresente somente a dimensão rítmica, é necessário que se considere a frase como um todo para que se estabeleça um movimento claro do ponto de partida à meta final, e se realize o movimento durante o percurso sem que outras ênfases locais (no nível do compasso) se sobreponham a esta em maior escala (a da frase). Em tal leitura gestáltica da frase exclusivamente rítmica

(sem a presença de alturas), a moldura estrutural é estabelecida através das relações entre durações curtas e longas. Este entendimento que Lester (1986) apresenta acerca da diferença entre o acento métrico tal como estabelecido pelas durações e aquele no nível da *performance* (acento de dinâmica) é crucial para o estudo da percepção e leitura rítmicas, e parece particularmente importante para tornar o discurso musical fluente na interpretação.

Para ilustrar a influência das relações de durações no estabelecimento da métrica, o exemplo a seguir mostra uma frase rítmica simples, sem notação da fórmula de compasso:



Exemplo 1: Frase rítmica sem notação métrica

A questão de se transcrever esse extrato, se este for realizado como um ditado, em compasso binário ou quaternário não é crucial aqui. As duas principais questões para a notação da métrica são:

1. Escolher se ela é binária ou ternária;
2. Escolher qual o primeiro tempo forte, se se quiser manter a mesma fórmula todo o tempo.

Essas escolhas dependerão largamente da última nota, por ser a mais longa do extrato. Ou seja, a métrica será escolhida em retrospectiva se o extrato for ouvido sem que a fórmula de compasso seja dada.

Se a relação entre as primeiras quatro notas dirigirem a nossa escuta em primeiro plano para definir onde está o tempo forte, poder-se-á seguir a notação do extrato ouvido da seguinte forma:



Exemplo 2: Extrato rítmico da Ilustração 1 transcrito em métrica binária com anacruse

No entanto, dificilmente o extrato seria transcrito em compasso ternário, como a seguir:



Exemplo 3: Extrato rítmico da Ilustração 1 transcrito em métrica ternária com anacruse

Na inexistência de outras dimensões musicais que possam reforçar as durações ou contradizê-las, tais como: melodia, harmonia e textura, a tendência é dirigir o movimento à última nota mais longa se ouvirmos esse extrato com interpretação neutra, que evite acentos de dinâmica. O mais provável é que ouçamos a métrica como na Ilustração 4:



Exemplo 4: Extrato rítmico da Ilustração 1 reescrito, iniciando-se em tempo forte e métrica binária

Apesar dos argumentos em prol da versão escrita na última ilustração, é comum, na leitura rítmica, que a hierarquia em maior escala dos agrupamentos rítmicos (no nível da frase, e não de cada compasso em separado), em exercícios simples como este, seja ignorada. Tal atenção tende a acontecer na interpretação vocal ou instrumental em nível avançado. Aponta-se, aqui, no entanto, a importância em se estabelecer essa visão em maior escala desde o início da formação para que tal consciência evolua no mesmo nível de aquisição de outros conhecimentos musicais no decorrer da carreira do intérprete.

Ao executar o extrato da Ilustração 4, o estudante menos experiente provavelmente tenderá a acentuar sempre a primeira nota de cada compasso, afinal, foi essa a noção de métrica que lhe foi ensinada. A consciência da direção musical da frase rítmica em sua totalidade tende a se perder ao se atentar à acentuação no nível local, de cada compasso.

O ideal, no exemplo apresentado, é que seja respeitado o acento natural das durações. A sobrecarga de dinâmica em cada tempo forte que inicialmente aprendemos a exercer quando somos apresentados à noção de compasso apenas tornará o discurso ‘arrastado’, ainda que correto no metrônomo. É necessário “desaprendê-la” (a sobrecarga) para que o discurso rítmico possa fluir livremente, a não ser que esse seja o desejo do compositor, que o notará com acentos extras.

### 3. Movimento melódico

Discorrendo sobre a diferença entre o significado dos acordes e sua “gramática”, Salzer (1962, 11) propõe as seguintes questões: “Onde o movimento [musical] começa? Qual a sua meta? E como o compositor atinge essa meta? ... Portanto o significado das notas, das notas dos acordes e das funções que eles desempenham depende da meta e da direção que o movimento realiza para atingi-la.”

Para ilustrar a direção musical no solfejo melódico, a *Allemande* da Suíte n. 1 para violoncelo de J. S. Bach foi escolhida pela complexidade no desdobramento de sua construção polifônica que claramente estabelece a relação melódico-harmônica implícita na melodia.



Exemplo 5: Compassos 1-5 da *Allemande* da Suíte n. 1 para violoncelo de J. S. Bach, Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 27.1, Leipzig: Breitkopf e Härtel, 1879. Plate B.W. XXVII (1)

A melodia polifônica<sup>2</sup> “envolve arpejo [completo] e arpejo parcial ... como um condutor de duas ou mais vozes num longo espaço de tempo da música”. Ela difere do simples arpejo por ser a “projeção de uma única voz através da tríade consonante” (FORTE e GILBERT, 1982, 67-68).

As três vozes teriam sido estabelecidas ainda com a ausência do acorde no violoncelo no primeiro compasso pelo salto de quarta no terceiro tempo da nota Sol para Ré, tendo, esta última, continuidade (não imediata), por graus conjuntos, à distância de um compasso:

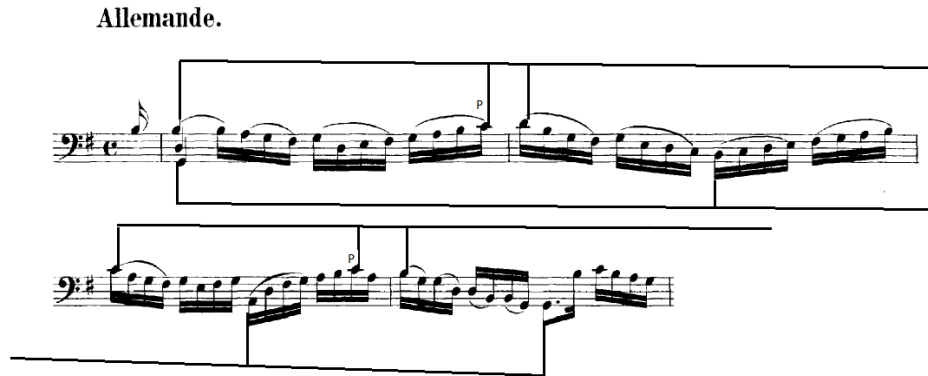


Exemplo 6: Melodia polifônica estabelecida por acontecimentos não-consecutivos nos compassos 1-2 da *Allemande* da Suíte n. 1 para violoncelo de J. S. Bach, Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 27.1, Leipzig: Breitkopf e Härtel, 1879. Plate B.W. XXVII (1)

A nota que domina os primeiros seis tempos deste movimento é a tônica, Sol, que aparece ornamentada na voz intermediária resultante da polifonia implícita. Isso ocorre até que a continuidade da voz inferior, sinalizada na Ilustração 6 ocorra, o que dirige a escuta à nota Si no baixo, referente ao acorde de Sol maior em primeira inversão, enquanto a voz intermediária continua ornamentando a nota Sol até o segundo tempo do c. 3.

A partir do terceiro tempo, no entanto, o salto de sétima deixa clara a nova harmonia de dominante com sétima na segunda inversão nesses dois últimos tempos do c. 3. A nota mais grave Lá deste compasso dá continuidade à nota Si do c. 2 na voz inferior. Uma

terceira voz merece menção, a voz superior, que se iniciou com a primeira nota do movimento, Si, dirigiu-se à nota Ré no c. 2 através da nota de passagem Dó, em larga escala, voltando à nota Si no c. 4, também através da nota de passagem Dó (Ilustração 7).



Exemplo 7: Voz superior e voz do baixo resultante da melodia polifônica nos cs. 1-4 da Allemande da Suíte n. 1 para violoncelo de J. S. Bach, Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 27.1, Leipzig: Breitkopf e Härtel, 1879. Plate B.W. XXVII (1)

A importância de se ter consciência desses movimentos entre as três vozes simultâneas, implícitas em tal melodia, dá-se, em sua interpretação, pela consciência da relação hierárquica entre as alturas de cada voz, pois, ao se estabelecer quais são as progressões fundamentais em cada plano horizontal (contraponto de espécie), as notas de movimento que estabelecem o percurso entre as molduras formadas pelas notas estruturais serão aquelas que ornamentam (bordaduras e notas ornamentais de origem diversa) ou conectam (notas de passagem) tais progressões. O arpejo no final desta frase, no c. 4 da Ilustração 7, idealmente será realizado num só gesto, uma vez que ele sintetiza as três vozes através do acorde desdobrado melodicamente.

#### **4. Conclusão**

Foram aplicadas as considerações de Lester (1986) sobre o aspecto da duração como sendo um fator crucial na definição da métrica e da direção ao ser abordada a dimensão rítmica, exclusivamente, na primeira parte deste artigo. No exemplo melódico apresentado na segunda parte, foram utilizadas as considerações Forte e Gilbert (1982) para se abordar a ideia de estrutura e prolongamento na abordagem da direção melódica. Neste último caso, porém, esta dimensão não excluiu considerações de harmonia e contraponto.

Em ambos os casos, o processo analítico apresentado procurou trazer à tona relações não consecutivas do discurso musical como meio de se estabelecer molduras



temporais de modo a esclarecer os pontos de partida e metas para onde este discurso se move. Para o intérprete e estudante de música, avaliar essas relações deve ser tão importante quanto utilizar sua capacidade de articular, realizar acentos de dinâmica, encurtar ou alongar certas notas, aplicar o *rubato*, ou quaisquer outros recursos técnicos que estiverem à sua disposição, uma vez que estes devem estar a **serviço** de sua concepção, e não o contrário.

### Referências:

- FORTE, Allen; GILBERT, Steven. E. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: Norton, 1982.
- FRAGA, Orlando. *Progressão Linear: uma Breve Introdução à Teoria de Schenker*. Londrina: Eduel, 2011.
- FUX, Joseph. *Gradus ad Parnassum*. Reimpressão. New York: Broude Bros., 1966 do original: Vienna: Johann Peter van Ghelen, 1725.
- LESTER, Joel. *The Rhythms of Tonal Music*. New York: Schirmer, 1986.
- SALZER, Felix. *Structural hearing: Tonal coherence in music*. New York: Dover, 1952.
- SCHENKER, Heinrich. *Counterpoint*. Trad. para o inglês John Rothgeb e Jurgen Thym: New York: Schirmer Books, 1987, do original *Kontrapunkt*, 1910.

### Partitura

Bach, Johann Sebastian. Suite n. 1 für violoncello. Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 27.1, p. 59-94, Plate B.W. XXVII (1). Leipzig: Breitkopf e Härtel, 1879.

---

<sup>1</sup> Esta pesquisa é financiada pela Fapesp.

<sup>2</sup> O termo *compound melody* é utilizado por FORTE e GILBERT (1982, P. 67-82). FRAGA (2011, p. 38) traduz a expressão como “melodia polifônica”, como mais comumente conhecida em português.