



Ensino de harmonia e improvisação melódica para coros de igrejas baseado em progressões harmônicas de melodias corais tradicionais

COMUNICAÇÃO

CARPINETTI, Miriam

UNICAMP - miriamcarpinetti@gmail.com

CARDOZO, Claudio Roberto

FAMOSP – claurocar@gmail.com

CARDOZO, Ester Garijo Carreira

FAMOSP – songstar@ig.com.br

LEITE, Henri Roberto

FAMOSP – maestrohenri@gmail.com

Resumo: Com o intuito de auxiliar os coros de igreja no estudo de harmonia e improvisação coral, são propostos nesta comunicação alguns passos simples, criados a partir da análise de melodias corais tradicionais. O coro aprenderá a utilizar as tríades de tônica, subdominante e dominante, para acompanhar as melodias tradicionais e improvisar novas. Esta proposta metodológica é fundamentada em trabalhos de Gainza e Molina.

Palavras-chave: Improvisação coral *a capella*. Improvisação melódica. Acompanhamento tonal para coro.

Teaching Harmony and Melodic Improvisation to Church Choirs Based on Harmonic Progressions of Traditional Choral Tunes

Abstract: In order to assist the church choirs in the study of harmony and choral improvisation, are proposed in this paper a few simple steps, created from the analysis of traditional choral melodies. The choir will learn to use the tonic, subdominant and dominant triads to follow traditional melodies and improvise new. This methodological approach is based on the work of Gainza and Molina.

Keywords: *A Capella* Choir Improvisation. Choral Melody Improvisation. Choral Tonal Comping.

1. Introdução¹

As igrejas cristãs históricas do Brasil, surgidas a partir da reforma protestante do século XVI, dentre as quais podemos listar as denominações Batista, Metodista e Presbiteriana, têm em comum a participação regular de coros nos seus cultos e encontros semanais. Além do canto coral, essas igrejas valorizam o uso de hinários – compilações de cantos espirituais organizadas por assuntos – para que o povo presente nos cultos tenha em suas mãos as letras dos hinos² cantados em uníssono nos momentos dedicados ao cântico congregacional. Essas melodias, além de serem cantadas em uníssono com acompanhamento harmônico, são empregadas em arranjos vocais e ou instrumentais, inclusive em obras de concerto, para solistas e grupos de diversas formações, em estilos variados, desde o início do movimento da reforma.

Apesar de a prática coral nas igrejas reformadas já ter algumas centenas de anos e de sua hinódia ter alcançado número copioso de compilações, os regentes e professores brasileiros não se preocuparam ainda em ensinar harmonia e improvisação para estes coros, prática que colaboraria para seu desenvolvimento e traria vários benefícios, dentre os quais: a) a aceleração do aprendizado do repertório tonal da prática comum (período barroco até início do período romântico) e da atual, evitando cansativas repetições para seu aprendizado, devido à compreensão das principais funções tonais e da variedade de motivos melódicos possíveis de serem criados com as mesmas progressões harmônicas; b) a vivência musical criativa que amplia as opções interpretativas dos cantores; c) o desenvolvimento da capacidade crítica e seletiva dos regentes e cantores, para avaliar a qualidade da enorme quantidade de arranjos existentes das melodias corais mais apreciadas, melhorando a escolha e o nível do repertório apresentado pelos corais das igrejas.

A constatação dos amplos benefícios e resultados desta prática são descritos por muitos especialistas em educação musical, pois

Através da prática da improvisação, o aluno logrará maior rapidez e precisão nas respostas musicais, adquirindo, além disso, a capacidade de planejar e estabelecer comunicações diretas entre o espírito que sente, o cérebro que imagina e coordena os dedos, braços, mãos e o ritmo respiratório que são os encarregados pela realização (GAINZA, 1983:50, tradução nossa).

Com o propósito de motivar esta prática, criamos e apresentamos o seguinte material: vocalizes com notas das tríades a serem ensinadas, pequenos exercícios de encadeamento das cadências tonais, alguns ritmos próprios para acompanhamento e exemplos de melodias criadas com elementos extraídos de corais tradicionais. Este material serve como um passo a passo para o regente, que poderá adotar a metodologia proposta por Emilio Molina com o intuito de desenvolver a análise e compreensão musical e a criatividade na execução do repertório cantado:

A Metodologia da improvisação implica, em geral, os seguintes pontos: a) *análise* de uma obra ou de um fragmento adaptado a um nível educativo concreto. b) *extração dos elementos* melódicos, rítmicos, harmônicos e formais que interessam para desenvolvê-los mais tarde. c) *construir novas obras* ou fragmentos, simples ou complexos segundo o nível a que nos propomos, baseando-nos nos elementos analisados anteriormente (MOLINA, 1994:74, tradução nossa).

As progressões harmônicas utilizadas para o estudo proposto neste passo a passo apresentam as principais funções do modo maior: **T** (tônica = Dó, Mi, Sol), **S** (subdominante = Fá, Lá, Dó) e **D** (dominante = So, Ti, Re / Fá). As letras e as figurações rítmicas a serem

empregadas nas criações melódicas e acompanhamentos são extraídas do repertório usual dos coros das igrejas reformadas.

2. Sugestão de três passos para ensinar a improvisar com as funções principais do modo maior durante o ensaio

Devido à exiguidade de espaço para o desenvolvimento desta comunicação, escolhemos apresentar um passo a passo utilizando apenas o modo maior, já que há grande incidência, na hinódia reformada, de melodias neste modo. Nomearemos as notas da escala maior com as sílabas do sistema *Tonic Sol-Fa*³ para que os cantores entoem sempre as mesmas distâncias intervalares, com os mesmos nomes de notas, em todos os tons maiores, acelerando sua compreensão da estrutura do sistema tonal. O regente poderá reservar alguns minutos de cada ensaio para fazer os exercícios aqui sugeridos, obtendo os resultados almejados em dependência do tempo empreendido nesta atividade, da experiência e conhecimento prévio, da faixa etária dos cantores, dentre outras variáveis.

2.1 - Aprendendo a entoar a tríade da tônica

O estudo gradual da harmonia é um método amplamente utilizado e tem grande aceitação mundial, sendo a razão pela qual, nesta metodologia, escolhemos inicialmente ensinar apenas uma tríade, a da **T**. Contudo, mesmo com poucos elementos, é interessante solicitar que os cantores improvisem com letras e figurações rítmicas diferentes, pois

Cada novo tema apresentado ao aluno pode se converter automaticamente em um tema de improvisação ou exploração pessoal, atividade capaz de conduzir à criação de uma breve composição musical. É útil especialmente em relação à prática de diferentes tonalidades, dos distintos modos, dos acordes, das formas, de acordes “quebrados” ou distintas formas de acompanhamento, contraponto [...] (GAINZA, 1983:53, tradução nossa).

Propomos os seguintes exercícios para o primeiro passo (Qd. 1):

- a) no momento de aquecimento, além dos exercícios habituais, cantar vocalizes com notas da **T**, com as mesmas vogais e consoantes geralmente empregadas para tal; bem como os nomes Dó, Mi, Sol em todas as tonalidades possíveis, de forma ascendente e descendente. Vocalizes podem ser criados utilizando trechos do repertório estudado ou a partir de métodos tradicionais de educação vocal (VILELA; CARPINETTI, 2012:2)⁴;
- b) inicialmente, o coro pode aprender a formar o acorde de **T** cantando sua fundamental (Dó) em uníssono e em qualquer tom (homens e mulheres ao mesmo tempo), em seguida a terça (Mi) e por último a quinta (Sol). Nos exercícios de 1 a 3, serão cantados intervalos melódicos

e harmônicos, sendo realizado um revezamento de naipes agudos e graves quando escolhida uma tonalidade confortável para todos os cantores. Sendo assim, todos poderão treinar e aprender os intervalos melódicos e perceber as diferentes cores do canto uníssono e harmônico. No exercício 4 os cantores poderão cantar qualquer nota da tríade a partir do primeiro Dó, cuja altura deverá sempre ser variada;

c) a melodia *Nicaea*⁵, de John Bacchus Dykes (1861), é construída sobre as funções de **T** e **S**. Os cantores farão versões que contenham apenas notas da **T**, podendo variar da seguinte forma: primeiro variações das alturas, mantendo a letra e os ritmos da melodia original, depois variações rítmicas;

d) apresentamos duas melodias criadas com o intuito de conter apenas notas da **T**: na primeira foram mantidas a letra e a figuração rítmica originais da melodia *Nicaea* e transformado o perfil melódico; na segunda foi mantida a letra original, mas foi criado novo perfil melódico e modificada a fórmula de compasso, com a consequente adaptação das figurações rítmicas.



a)

b)

c)

d)

Qd. 1 - Exercícios para o aprendizado da tríade de **T** do modo maior: a) vocalizes; b) exercícios harmônicos para aprendizado da tríade; c) início da melodia *Nicaea*; d) duas transformações da melodia original.

As pequenas transformações melódicas e rítmicas aplicadas a este e a outros corais escolhidos pelo regente refinarão a percepção dos cantores acelerando o aprendizado de novas obras e ajudando também a dar melhor acabamento ao repertório já aprendido.

2.2 - Encadeando os acordes T-D⁷-T, cadência autêntica

Tendo exercitado a tríade da T de forma melódica e harmônica, os cantores poderão estudar o encadeamento dos dois acordes que definem o sistema tonal: D⁷-T. Com esse conhecimento perceberão mais facilmente os extremos de tensão e relaxamento presentes no repertório tonal, tendo mais elementos para sua performance. O estudo destas tríades e de suas respectivas relações são essenciais para a prática improvisatória, pois o

entendimento da prática harmônica é essencial para o entendimento da linguagem da música. Como no aprendizado de qualquer idioma, o primeiro passo do processo de aprendizado é a aquisição de vocabulário (NETTLES, 1987:1, tradução nossa).

Conhecendo o encadeamento das tríades de T e D⁷, os cantores poderão acompanhar melodias tradicionais construídas com estas funções, adaptando o ritmo harmônico e as figurações rítmicas, tendo também possibilidade de acompanhar novas melodias que serão por eles criadas.

Sobre os processos de construção melódica, Molina afirma que "podem partir de um motivo e desenvolver-se de acordo com uma estrutura harmônica básica. A intuição pode fazer avançar aos que possuem faculdades naturais. As fórmulas técnicas ajudam a maioria a encontrar meios para desenvolver sua sensibilidade" (MOLINA, 1994:80, tradução nossa). Neste caso, as novas melodias serão criadas com as notas dos acordes da cadência autêntica e terão ritmos harmônicos semelhantes aos das melodias corais já conhecidas, sendo esta uma fórmula técnica que servirá para desenvolver os cantores.

A seguir, apresentamos material sugerido para este segundo passo (Qd. 2):

- a) o regente ou preparador vocal deverá criar quantos vocalizes forem necessários à fixação das notas das tríades estudadas, que serão cantados com as mesmas vogais e ou sílabas utilizados nos vocalizes habituais e também com os nomes das notas para fixação dos intervalos. Quanto maior a variedade de perfis melódicos criados, mais bem preparados estarão os cantores para improvisar novas melodias com as funções escolhidas;
- b) encadeamentos da cadência autêntica para coro misto (SATB) em posição fechada, com a 5ª e a oitava no soprano ("a.1" e "a.2") respectivamente, para serem memorizadas, mesmo que não tenham sido apresentadas graficamente ao coro. Misturando homens e mulheres em três naipes, pode-se retirar a linha do baixo, deixando apenas a realização fechada das três vozes superiores (SAT), para que alternadamente todos aprendam a melhor condução das mesmas;
- c) os oito compassos iniciais da melodia coral *Words of Life* de Philip Paul Bliss (1874), são apresentados com indicação de funções e notação *Tonic Sol-Fa* acima das notas e com a letra

abaixo. Este coral tem cinco frases com quatro compassos cada uma, cujo ritmo harmônico é de uma função harmônica por compasso: T-D-D-T | T-D-D-T | T-T-T-T | D-T-D-T | D-T-D-T ||. A utilização da melodia completa dependerá da prática adquirida pelos cantores, pois os iniciantes ainda não conseguem lembrar uma progressão de vinte compassos. A análise formal deverá auxiliá-los, podendo-se observar que este coral apresenta o seguinte esquema ternário: A (dois comp. de T-D-D-T), B (1 comp. de T-T-T-T), C (2 comp. de D-T-D-T). Mesmo assim, inicialmente os cantores acompanharão apenas pequenos trechos do coral escolhido e criarão novas pequenas melodias, aumentando-se o número de frases paulatinamente;

d) quatro possibilidades rítmicas simples de acompanhamento utilizando a tríade da **T** em apenas um compasso, sendo necessário fazer o encadeamento **D-T** com o ritmo harmônico proposto para servir de acompanhamento. Os ritmos destes exemplos estão presentes na melodia e são propostos dois tipos de letra para acompanhar: palavras escolhidas do texto original e ou *Scat Syllables* (sílabas de *scat*)⁶ para simular acompanhamento instrumental, podendo-se escolher sílabas diferentes a cada execução de modo a promover variedade;

e) exemplo de transformação do perfil melódico utilizando as funções de **D⁷-T** no acompanhamento.



a) T D T T D T T D T

b) 1 2
T D7 T T D7 T

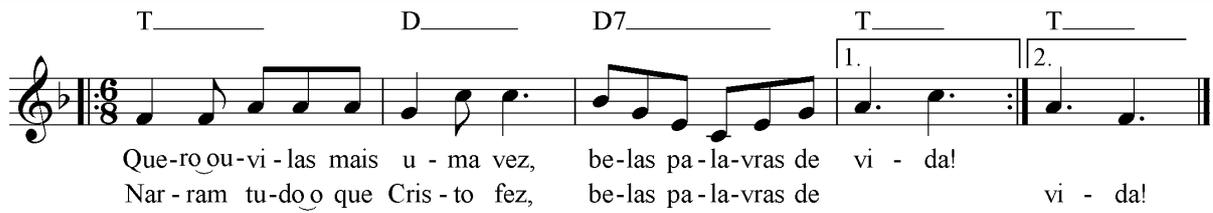
T m m m f m m r r s, r r m m r d s, d d

c) Que-ro ou-vi-las mais u - ma vez, Be-las pa-la-vras de vi - da!
Nar - ram tu-do o que Cris - to fez, Be-las pa-la-vras de vi - da!

d) 1 2 3 4
La, la. Da, ba, da. Tam, ba, tam, ba. Pa, ra, ra, ram.
Be - las. Sal - va - ção. Je - sus Cris - to. Quea - le - gres são.

Qd. 2 - Exercícios com a cadência autêntica **T-D⁷-T**: a) vocalizes; b) encadeamento dos acordes em estudo; c) início da melodia coral *Words of Life*; d) ritmos para acompanhamento;

e)



Que-ro ou-vi-las mais u - ma vez, be-las pa-la-vras de vi - da!
 Nar - ram tu-do o que Cris - to fez, be-las pa-la-vras de vi - da!

Qd. 2 (cont.) - Exercícios com a cadência autêntica **T-D⁷-T**: e) nova melodia a acompanhar com as funções em estudo.

Melodias pentatônicas podem ser escolhidas com o intuito de aumentar o repertório a ser utilizado nas improvisações, já que podem ser facilmente acompanhadas com as funções estudadas e também podem ser cantadas em cânone, propiciando a independência auditiva dos cantores, quando cada um canta sozinho a melodia indicada.

2.3 - Encadeando os acordes de T-S-D⁷-T, cadência completa

Neste terceiro passo, completamos a cadência, acrescentando a tríade da S, reunindo nesta progressão harmônica as principais funções do sistema tonal e utilizando todas as notas da escala maior. Com isto, fica ampliado o leque de repertório possível de ser acompanhado e também aumentadas as possibilidades de improvisação melódica.

A seguir (Qd. 3), oferecemos material para a criação de exercícios improvisatórios com as funções escolhidas:

- exemplos de vocalizes que poderão ser criados para o aprendizado das notas pertencentes às funções de **T-S-D-T**;
- dois encadeamentos desta progressão, em posição fechada, com a 5^a e a 8^a no soprano ("a.1" e "a.2"), respectivamente. Como mencionado acima (subitem 2.2, "a.1" e "a.2"), pode-se treinar apenas as três vozes superiores (SAT) e também abrir os acordes, dando maior variedade aos treinos, com novas percepções sonoras;
- Stille Nacht*, de Franz Xaver Gruber (1818), é composta de três frases com quatro compassos em ritmo binário composto (6/8). Seu ritmo harmônico é composto de uma função por compasso, excetuando o penúltimo cujas duas funções indicamos entre chaves: **T-T-D-T | S-T-S-T | D-D-{T-D⁷}-T ||**. Utilizando o conhecimento adquirido até o momento, o coro cantará a sequência harmônica de 12 compassos com sílabas ou palavras previamente escolhidas, enquanto um solista canta a melodia;
- os ritmos 1 a 3 sugeridos para o acompanhamento, apresentam uma função por compasso, os quais serão ordenados conforme o ritmo harmônico apresentado acima, sendo o exemplo 4

necessário para o penúltimo compasso da música, por conter duas funções. Como anteriormente explicado, estes são modelos que deverão ser encadeados corretamente, seguindo as cadências acima propostas;

e) possíveis transformações da melodia modelo, com notas de passagem nos compassos 5 e 6, da subdominante. Os cantores podem introduzir notas de passagem, desde que mantenham o ritmo harmônico geral sugerido para a improvisação.



a) T S D T T S D T T S D T

b) 1 2
T S D7 T T S D7 T

c) T T D T S T
S T D T T D7 T

d) 1.T 2.T 3.T 4.T D7
Du du du du. Pom pom pom. Du bi du bi. Da ba da ra ba.
Noi - te de paz. Deus de a - mor. Lin-da es - tre - la. Nas - ce o Sal - va - dor.

e) T T D T S T
S T D T T D7 T

Qd. 3 - Exercícios com a cadência completa: a) vocalizes; b) encadeamento dos acordes T-S-D⁷-T; c) melodia coral *Stille Nacht*; d) ritmos de acompanhamento; e) nova melodia coral a ser acompanhada.

Enquanto parte do coro canta a harmonia, os demais cantores poderão criar, um por vez, novas frases melódicas, com a mesma letra e o mesmo ritmo. Ao alternar os grupos de improvisação melódica e de acompanhamento, todos terão oportunidade de desenvolver sua criatividade.



Muitas melodias corais podem ser harmonizadas apenas com **D-T** ou **S-D-T**, dentre as quais citamos: *Antioch, Bunessan, Candler, Converse, Dix, Holly Manna, Hursley, Land of Rest, Lobe den Herren, New Britain, Resignation, Slane, Tallis Canon, The Old Rugged Cross, Trust and Obey, Were You There?, Words of Life*.

É importante ressaltar que a metodologia apresentada foi desenvolvida visando ao aprendizado da condução das vozes nas principais funções harmônicas e da improvisação melódica, pela utilização de regras bastante restritas e apenas no modo maior. O regente poderá apresentar o modo menor com facilidade, utilizando os mesmos passos já dominados pelo coro; contudo, é necessário esclarecer que

Não haveria coisa mais condenável, sob o ponto de vista pedagógico e artístico, do que um método de ensino que, em vez de **revelar** ao aluno **o objetivo** das leis musicais, seu desenvolvimento e sua relatividade, apresentasse as mesmas como valores absolutos e incontestáveis (KOELLREUTTER, 1986:7).

Portanto, o regente deverá também oferecer ao coro e aos cantores individualmente oportunidades para criarem de forma mais livre.

3. Considerações finais

Sendo o desenvolvimento da improvisação um processo lento, a sua prática no contexto do coral de igreja, com utilização de melodias corais tradicionais, apresenta a vantagem de poder ser integrado perfeitamente à dinâmica do ensaio, ocupando pequeno tempo deste. Para tanto, apresentamos um conjunto de propostas educativas que visam desenvolver a percepção da sintaxe harmônica e a improvisação melódica, com apoio de melodias corais e das principais funções harmônicas.

À medida que os regentes inserirem exercícios de acompanhamento harmônico e de improvisação melódica nos ensaios ampliarão os conhecimentos da sintaxe musical dos cantores, que poderão modificar e transformar melodias corais, adaptar arranjos com novo enfoque e explorar novas possibilidades do repertório tradicional. Os coros de igreja que tiverem este tipo de treinamento e puserem em prática estes exercícios simples, porém construtivos, de compreensão do campo harmônico e improvisação melódica, poderão aprender mais rapidamente o repertório tonal e executá-lo melhor.

Referências:

GAINZA, Violeta. *La Improvisación Musical*. Buenos Aires: Ricordi, 1983.
HYMNARY.ORG: A Comprehensive Index of Hymns and Hymnals. Disponível em: <<http://www.hymnary.org/>>. Acessado em: 13 abr 2015.



VILELA, Jaqueline Braga Fernandes Costa; CARPINETTI, Miriam. Benefícios da inclusão do vocalise artístico no repertório do cantor lírico. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., 2014, São Paulo. Anais... João Pessoa: Universidade Estadual Paulista, 2014.

KOELLREUTTER, Hans Joachin. *Harmonia Funcional*. 3 ed. São Paulo: Ricordi, 1986.

MOLINA, Emilio. A Improvisación. Apotaciós pedagóxicas á ensinanza musical. *EDUGA Revista Galega do Ensino*, nº 2, p. 71-83, 1994.

NETTLES, Barrie. *Harmony I*. Boston: Berklee College of Music, 1987.

¹ Esta comunicação apresenta parte da pesquisa bibliográfica e da prática coral desenvolvida na disciplina Tópicos Avançados de Harmonia, ministrada por Miriam Carpinetti, no curso de Pós-graduação em Música (Regência), realizado na Faculdade Mozarteum de São Paulo.

² O termo hino é comumente utilizado para nomear os cânticos contidos nas compilações sacras das igrejas reformadas; contudo, estas compilações chamadas de "hinários", além dos hinos, contêm salmos, orações e outras poesias sacras, em forma de coral. Esta forma compreende cânticos com melodias simples, silábicas, estróficas, rimadas e metrificadas, cujos ritmos, igualmente simples, são cantados pela congregação em uníssono.

³ O sistema *Tonic Sol-Fa*, criado pela inglesa Sarah Ann Glover (1785–1867), utiliza as letras d, r, m, f, s, l, t para sinalizar as sílabas Do, Re, Mi, Fá, Sol, La, Ti do solfejo móvel. A substituição de Si por Ti evita a duplicação da letra "s", pois na escala cromática ascendente deste sistema as sílabas com a letra "i" indicam os sustenidos: Dó, Di, Ré, Ri, Mi, Fa, Fi, So, Si, La, Li, Ti, Do, sendo Si o Sol#. A escala maior, transportada 12 vezes, é sempre cantada com as mesmas sílabas independentemente do tom da tônica.

⁴ Na comunicação *Benefícios da inclusão do vocalise artístico no repertório do cantor lírico* de Vilela e Carpinetti, os exercícios vocais são classificados por grau de complexidade. Boa parte dos métodos indicados podem ser obtidos gratuitamente na web, pois são de domínio público.

⁵ Utilizamos os nomes usuais das melodias corais para que possam ser facilmente encontradas em diversos hinários, no site <<http://www.hymnary.org/>> e na web.

⁶ Sílabas que não possuem significado em nenhum idioma utilizadas na improvisação jazzística.