

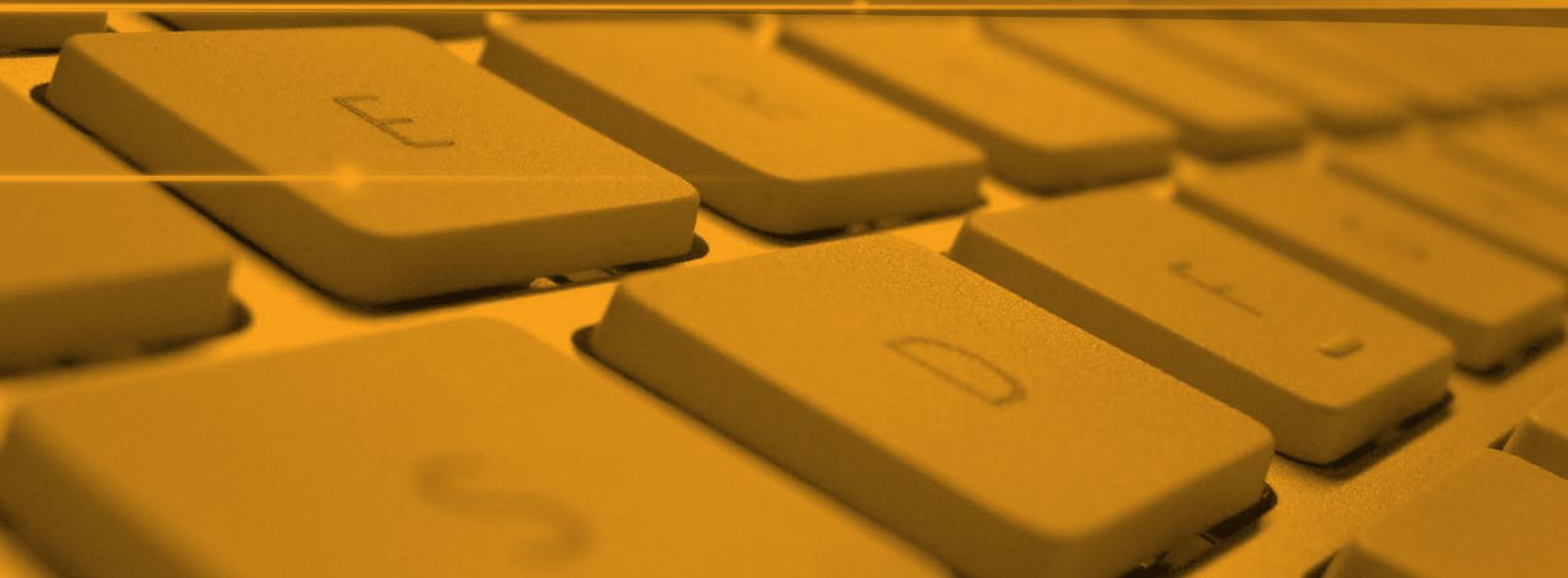
... **Coleção UAB–UFSCar**

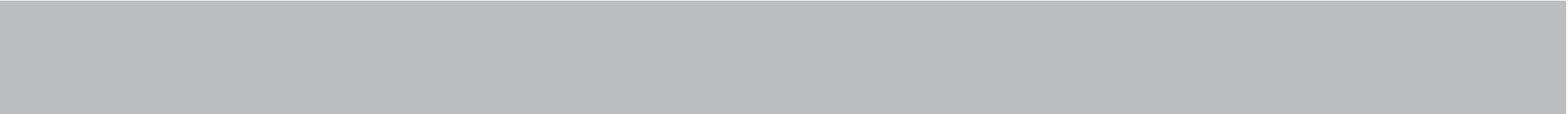
..... **Educação Musical**

· **José Alessandro Gonçalves da Silva**

· **Percepção musical**

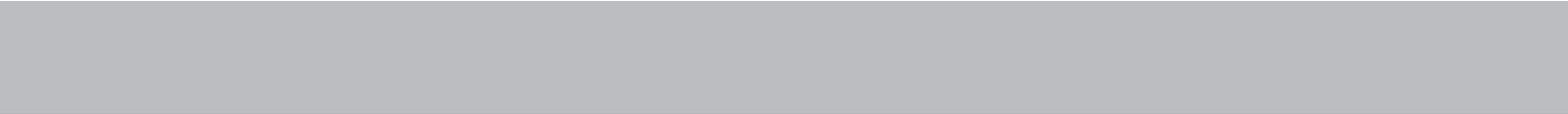
· **Uma perspectiva a partir de estudo dirigido**





Percepção musical

Uma perspectiva a partir de estudo dirigido





Reitor

Targino de Araújo Filho

Vice-Reitor

Pedro Manoel Galetti Junior

Pró-Reitora de Graduação

Emília Freitas de Lima

Secretária de Educação a Distância - SEaD

Aline Maria de Medeiros Rodrigues Reali



Coordenação UAB-UFSCar

Claudia Raimundo Reyes

Daniel Mill

Denise Abreu-e-Lima

Joice Otsuka

Valéria Sperduti Lima

Coordenador do Curso de Educação Musical

Glauber Lúcio Alves Santiago

UAB-UFSCar

Universidade Federal de São Carlos

Rodovia Washington Luís, km 235

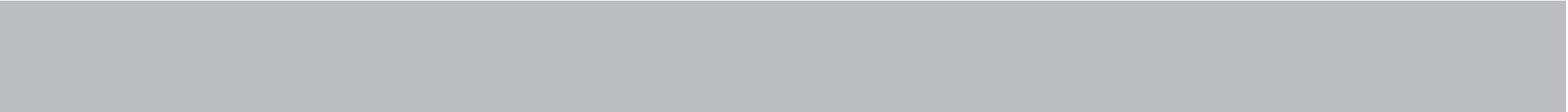
13565-905 - São Carlos, SP, Brasil

Telefax (16) 3351-8420

www.uab.ufscar.br

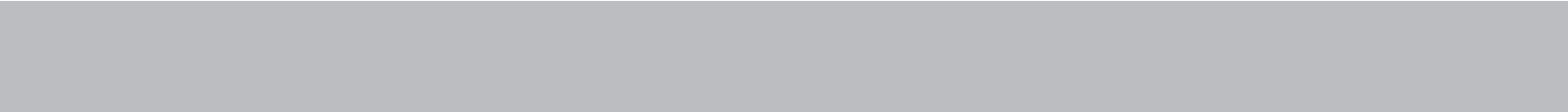
uab@ufscar.br

José Alessandro Gonçalves da Silva



Percepção musical

Uma perspectiva a partir de estudo dirigido



São Carlos

2011

Concepção Pedagógica

Daniel Mill

Supervisão

Douglas Henrique Perez Pino

Equipe de Revisão Linguística

Ana Luiza Menezes Baldin

Clarissa Neves Conti

Francimeire Leme Coelho

Jorge Ialanji Filholini

Letícia Moreira Clares

Luciana Rugoni Sousa

Paula Sayuri Yanagiwara

Sara Naime Vidal Vital

Equipe de Editoração Eletrônica

Christhiano Henrique Menezes de Ávila Peres

Izis Cavalcanti

Rodrigo Rosalis da Silva

Equipe de Ilustração

Jorge Luís Alves de Oliveira

Lígia Borba Cerqueira de Oliveira

Priscila Martins de Alexandre

Capa e Projeto Gráfico

Luís Gustavo Sousa Sguissardi

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
---------------------------	---

UNIDADE 1: Ampliando a percepção para as estruturas sonoras

1.1 Primeiras palavras	13
------------------------------	----

1.2 Problematizando o tema	14
----------------------------------	----

1.3 Texto básico para estudo	15
------------------------------------	----

1.3.1 Apresentação da tabela para auxílio aos estudos de percepção	15
--	----

1.3.2 Aspecto melódico: escalas e arpejos maiores e menores; trechos musicais	20
---	----

1.3.3 Aspecto rítmico: células de músicas folclóricas	21
---	----

1.3.4 Aspecto harmônico: percepção de tríades maiores e menores	26
---	----

1.4 Considerações finais	30
--------------------------------	----

1.5 Estudos complementares	31
----------------------------------	----

1.5.1 Para saber mais	31
-----------------------------	----

UNIDADE 2: Aprofundando a percepção melódica

2.1 Primeiras palavras	35
------------------------------	----

2.2 Problematizando o tema	35
----------------------------------	----

2.3 Texto básico para estudo	36
------------------------------------	----

2.3.1 Percepção das escalas e arpejos maiores e menores	36
---	----

2.3.2 Percepção das escalas dórica e mixolídia	40
2.3.3 Percepção de pequenos trechos musicais	42
2.4 Considerações finais	43
2.5 Estudos complementares	44
2.5.1 Para saber mais	44

UNIDADE 3: Aprofundando a percepção rítmica

3.1 Primeiras palavras	47
3.2 Problematizando o tema	47
3.3 Texto básico para estudo	48
3.3.1 Percepção de células rítmicas do cancionero folclórico e popular	48
3.3.2 Percepção de células agrupadas com base em exemplos musicais	52
3.3.3 Percepção de estruturas rítmicas simultâneas	55
3.4 Considerações finais	60
3.5 Estudos complementares	61
3.5.1 Para saber mais	61

UNIDADE 4: Aprofundando a percepção harmônica

4.1 Primeiras palavras	65
4.2 Problematizando o tema	65
4.3 Texto básico para estudo	66
4.3.1 Percepção de tríades maiores e menores	66

4.3.1.1 Tríades maiores e inversões na escala diatônica	67
4.3.1.2 Tríades menores e inversões na escala diatônica	69
4.3.1.3 Padrões harmônicos maiores e menores	70
4.3.2 Percepção de tétrades	72
4.3.3 Percepção de encadeamentos das funções: tônica, Subdominante e dominante	73
4.4 Considerações finais	75
4.5 Estudos complementares	76
REFERÊNCIAS	77

APRESENTAÇÃO

Este livro foi concebido de modo a apresentar conteúdos que aprofundam ou dão sequência ao que foi tratado nas disciplinas anteriores: Percepção e notação musical 1 e 2. Seus objetivos são identificar, categorizar e sistematizar um esquema de estudos e treinamento auditivo próprios para aprimorar sua percepção a partir dos elementos musicais abordados. Também visa possibilitar uma compreensão mais aprofundada dos parâmetros do som e do estudo de elementos rítmicos, melódicos e harmônicos de modo a ampliar a bagagem de conteúdos necessários ao trabalho com a performance musical e na elaboração da prática educacional. Por isso, propõe ampliar o estudo de motivos rítmicos utilizando figuras simples e pontuadas que serão contextualizadas a partir de repertório brasileiro e estrangeiro. Quanto ao estudo de escalas, estenderemos o referencial dos modos maior e menor para as escalas dórica e mixolídia. Com relação ao estudo dos intervalos melódicos, estudaremos a percepção de pequenas melodias características do repertório de música brasileira e estrangeira. Para os intervalos harmônicos, introduziremos a formação de acordes com as tríades e tétrades. Por último, trabalharemos com a percepção dos encadeamentos de acordes nas funções tonais.

Pensando num estudo progressivo de conteúdos e objetivos, há três níveis de exercícios para treinamento auditivo sobre o conteúdo estudado. O estudante poderá praticar os três níveis: inicial, intermediário e avançado, sendo que, dessa forma, terá possibilidade de seguir o estudo dos conteúdos da disciplina conforme o estágio de percepção em que se encontra, podendo ainda estabelecer suas próprias metas.

Os objetivos dessa divisão são respeitar a condição individual de cada um e proporcionar maior estabilidade de modo que todos alcancem seus objetivos. Como educadores musicais, devemos buscar entender a complexidade de oferecer metodologias práticas para a coletividade com base em conteúdos comuns. Por isso, entende-se que a diferenciação das abordagens em níveis de aprendizagem não seja algo discriminatório, já que concorda com a filosofia do educador musical Gordon (2000), em que diz respeito a considerar o potencial e o desempenho, pois são diferentes para cada pessoa.

UNIDADE 1

Ampliando a percepção para as estruturas sonoras

1.1 Primeiras palavras

Nesta unidade apresentaremos um enfoque caracterizado pela busca da ampliação da percepção das estruturas sonoras. Fazendo uma analogia com os projetos em áreas como a arquitetura, torna-se necessário, para compreender a ideia geral da estrutura, entender como se constituem e se organizam as partes. Desse modo, em primeiro lugar, estudam-se as características do objeto a ser construído, referenciais de cálculo, tipos de materiais, etc. Para o campo da música e percepção musical, quando desejamos conhecer mais a fundo a organização das obras musicais, entendemos ser necessário um estudo similar que nos leve a compreender as partes referentes às ideias que permeiam essas obras. Assim, as partes em obras musicais configuram-se como as estruturas sonoras, tais como um simples fragmento melódico ou um fragmento rítmico ou ainda, um conjunto de sons simultâneos como a díade (dois sons) ou tríade (três sons), etc. No caso da percepção, é importante que possamos nos apropriar bem das estruturas sonoras, sejam elas grandes ou pequenas, sem deixar de levar em consideração que o silêncio também faz parte, e é elemento que pontua discurso musical. Para nos apropriarmos adequadamente de uma variedade de estruturas sonoras é necessário adquirir um repertório de padrões rítmicos, melódicos e harmônicos, tal como afirma Gordon (2000). Sabe-se que a capacidade de aquisição desses padrões é bem maior na idade infantil, razão pela qual, como educadores musicais, devemos conhecer alguns procedimentos que serão bem úteis na condução do processo educativo. No caso específico desta disciplina, vamos nos ater principalmente ao encaminhamento da sistematização de estudos individualizados com vista à aquisição de alguns padrões sonoros, pois, assim, poderemos experimentar a prática didática desses elementos.

Começaremos com a indicação de uma tabela de estudos que pode ser adaptada conforme a necessidade e disponibilidade do estudante. Após a introdução da tabela de estudos e sua filosofia, veremos três aspectos inerentes à sistematização de estudos de percepção musical, que são: aspecto melódico, rítmico e harmônico.

Primeiro, como aspecto melódico, é abordado o estudo de escalas e arpejos maiores e menores, além de alguns trechos musicais de repertório nacional e estrangeiro. Segundo, o aspecto rítmico é abordado por meio do estudo de células rítmicas de músicas de repertório nacional e estrangeiro. Terceiro, como aspecto harmônico, são trabalhadas a aquisição de padrões harmônicos e as etapas para percepção de tríades maiores e menores.

Os três aspectos – melódico, rítmico e harmônico – convergem para a sistematização da tabela, que pode ajudar o estudante a decifrar com mais cla-

reza quais são seus pontos mais fortes ou mais fracos com relação aos fatores de potencial e desempenho. É importante compreender que o potencial em música tem relação com o grau de aptidão musical, e que o desempenho tem relação com a resposta às atividades musicais desempenhadas.

Em sua teoria sobre aprendizagem musical, Gordon (2000) relata, a partir dos dados de suas pesquisas e com base em sua larga experiência no assunto, que há pessoas com diferentes graus de potencial e desempenho musical. Segundo Gordon (2000), nem sempre as pessoas com maior potencial musical ou com aptidão para entender e fazer atividades musicais demonstrarão necessariamente desempenho acompanhando esse índice. O que se comprovou, ao longo do tempo, é que aqueles com menor potencial averiguado por rigorosa observação e dedicaram maior tempo e esforço às práticas musicais acabaram superando em qualidade aqueles que possuíam, em tese, maior potencial, porém não se dedicaram a desenvolvê-lo.

Acredito que cada um de nós nasce com um determinado potencial para entender e realizar atividades musicais, mas, para desenvolvermos o que já temos de inato e explorar ao máximo esse potencial congênito, é preciso praticar consistentemente.

1.2 Problematizando o tema

É possível desenvolver a percepção musical a partir da aquisição de padrões sonoros, assim como adquirimos padrões de linguagem verbal? Podemos, a partir de uma tabela de estudos de percepção, entender como aperfeiçoar nossas dificuldades nessa área? Uma vez conhecidos e praticados os diferentes padrões rítmicos, melódicos e harmônicos, é possível apreender mais facilmente as estruturas sonoras musicais?

Os conteúdos que são apresentados a seguir podem fornecer subsídios para buscarmos respostas aos questionamentos feitos. Acreditamos, porém, que somente sua dedicação e seu empenho, leitor, serão responsáveis pela elucidação mais ampla da situação.

1.3 Texto básico para estudo

1.3.1 Apresentação da tabela para auxílio dos estudos de percepção

A tabela de estudos apresentada é apenas uma possibilidade de sistematização para a prática da percepção musical a partir de um cronograma de estudos diários, em que são divididas as categorias de ritmo, melodia e harmonia, que devem ser trabalhadas ao longo da semana segundo uma seleção de interesses preestabelecida. A concepção original dessa ideia partiu do anseio da turma de alunos de Percepção e notação musical 1 do primeiro ano do curso presencial de Licenciatura em Música da UFSCar quando da conclusão do primeiro semestre de 2006, o que me levou a aplicar essa sistemática com essa mesma turma no segundo semestre do mesmo ano. Neste relato de experiência, procuro demonstrar como foi organizada a tabela de estudos com embasamento teórico de educadores musicais e minha experiência com o assunto.

Ainda em 2006, o que percebi, no primeiro semestre, ministrando a disciplina Percepção e notação musical 1 foi, por meio da observação das queixas e angústias dos alunos, a necessidade de lhes oferecer um plano individualizado de estudos que os ajudassem a praticar a disciplina, já que eles, em sua maioria, demonstravam dificuldades em eleger prioridades para se dedicarem. Os alunos não tinham um plano claro, que lhes trouxessem segurança na preparação para os testes e demais atividades em classe. Após considerar essa situação, durante o recesso escolar de julho daquele ano, passei a refletir sobre a questão e, como resultado do processo, acabei produzindo um material visando a contribuir na minimização desse problema.

Ao retornar para o segundo semestre, organizei a disciplina Percepção e notação musical 2, prevendo um plano de 15 aulas, sendo uma aula semanal de duas horas, em que foram explorados aspectos da percepção musical como indicadores de parâmetros para um estudo sistematizado a ser realizado pelos alunos, orientados por uma tabela de estudos, durante suas sessões de estudo fora da sala de aula.

Essa tabela constituiu o eixo da disciplina, e a construção das dinâmicas em classe transitava pela aplicabilidade de suas tarefas. Os temas eram estudados, revisados e testados.

A tabela consiste num plano de 10 semanas, e nela são agendados conteúdos diários a serem trabalhados. Esses conteúdos atendem necessidades ligadas às áreas de solfejo, rítmica, ditado e audição de repertórios – músicas e exercícios. O referencial teórico veio de autores como Gordon, Pozzoli, Bohumil Med,

entre outros. A minha prática em alguns programas de treinamento para computador foi uma grande influência para organização das categorias das tarefas.

A seguir, relato algumas características gerais da tabela e, em seguida, apresento um gráfico ilustrado a servir de modelo para o leitor adotar ou realizar modificações ao seu gosto.

1. TABELA DE ESTUDOS

a) Quantidade de dias a serem estudados: seis dias, de segunda-feira a sábado;

b) Categorias: audição, solfejo, rítmica, identificação de: escalas, intervalos, acordes e inversões;

c) Conteúdos: músicas, rítmica, escalas, fragmentos melódicos, arpejos, inversões, tríades e tétrades;

d) Estratégias: uso da voz, instrumentos musicais, gravadores e aparelhos de reprodução;

e) Tarefas: ouvir, cantar e tocar.

f) Gráfico:

Semana 01						
CATEGORIAS	SEG	TER	QUA	QUI	SEX	SAB
AUDIÇÃO	MÚSICAS EM TONS MAIORES	MÚSICAS EM TONS MENORES	MÚSICAS FOLCLÓRICAS	MÚSICAS COM ÊNFASE RÍTMICA	MPB	CLÁSSICAS
SOLFEJO	Cantar escalas e arpejos maiores	Cantar escalas e arpejos menores puras	Cantar Jônica, dórica e eólia (revise percepção 1)	Cantar intervalos de 3as, 5as e 8as	Cantar intervalos de 3as, 5as e 8as	Cantar intervalos de 3as, 5as e 8as
RÍTMICA	Rítmica 1	Rítmica 2	Rítmica 3	Rítmica 4	Rítmica 5	Rítmica 6
IDENTIFICAR INTERVALOS	Tocar e cantar a escala maior cinco vezes	Tocar e cantar a escala menor pura cinco vezes	Tocar e cantar as escalas modais cinco vezes	GNU Solfege Identificar intervalos melódicos de 3as, 5as, e 8as	GNU Solfege Identificar intervalos harmônicos de 3as, 5as, e 8as	GNU Solfege Identificar intervalos harmônicos de 3as, 5as, e 8as
IDENTIFICAR ESCALAS	GNU Solfege Ouvir escalas maiores	GNU Solfege Ouvir escalas menores	GNU Solfege Ouvir escalas: Jônica, dórica e eólia	GNU Solfege Ouvir escala maior descendente	GNU Solfege Ouvir escala menor descendente	GNU Solfege Ouvir modais: jônica, dórica e eólia descendentes
IDENTIFICAR ACORDES	Tríades maiores	Tríades menores	Tríades Ms e ms	Tríades Ms e ms	Tríades Ms e ms	Tríades Ms e ms

Obs.: a tabela acima representa apenas uma das oito semanas planejadas. A íntegra está disponibilizada no AVA (Ambiente Virtual de Aprendizagem). É bom que se diga que a quantidade de dias e de tempo diário de estudo é questão de adaptação à realidade de cada estudante, sendo que o importante é ter constância e dedicação.

O tempo médio de dedicação diária para o estudo e prática pode variar em torno de 30 minutos. A tabela também apresenta o estudo das funções tonais para ajudar no desenvolvimento do aspecto melódico. Para incremento da parte rítmica, criei alguns exercícios de ação combinada.

Segundo Gordon (2000), as funções tonais são representadas por grupos de notas que se relacionam diretamente a determinados graus da escala. Como exemplo, temos:

a) a função de tônica representada pelos graus I, III e V da escala, ou seja, a tríade do acorde da tônica de uma escala qualquer:

The diagram illustrates the construction of a tonic triad. At the top, a musical staff shows the eight degrees of a scale labeled I through VIII, with the final degree labeled as (VIII) I. The notes are placed on the staff: I (C), II (D), III (E), IV (F), V (G), VI (A), VII (B), and VIII (C). Brackets labeled 'semitom' indicate the intervals between III and IV, and between VII and VIII. An arrow points from the notes I, III, and V to a second musical staff below. This second staff shows a sequence of notes: C, D, E, followed by a chord of C, E, and G. A box labeled 'função tônica' is positioned above the first three notes, and a box labeled 'Dó maior' is positioned below the final chord.

b) a função de dominante representada pelos graus VII, V, IV e II da escala, ou seja, as notas do acorde V7 de uma tonalidade qualquer. Para a finalidade da disciplina, esses grupos de notas são praticados em solfejos para fixação das relações intervalares e funcionam como os “tijolos da construção” das estruturas sonoras:

The image shows two musical staves. The top staff is a treble clef scale with notes G, A, B, C, D, E, F, G. Roman numerals I through VII are placed above the notes, and (VIII) is above the final G. Brackets labeled 'semitom' connect the notes B and C, and F and G. An arrow points from the final G to a second staff. The second staff is in 4/4 time and shows a G7 chord (G, B, D, F) with the label 'função dominante' in a box above it and 'G7' in a box below it.

Entende-se por ação combinada a realização simultânea de várias ações coordenadas para estudos rítmicos em duas, três e quatro vozes simultâneas. Esses estudos rítmicos sugerem o uso de mãos, pés e voz com variações na combinação. Tais exercícios são excelentes para desenvolver a coordenação motora e percepção simultânea de padrões rítmicos.

Sugere-se aos alunos que, se possível, acrescentem outros estudos de reforço, como os solfejos do Kodály (1968) e Ermelinda Paz (1989), em seu livro *500 canções brasileiras*.

As funções tonais e as sequências de ações combinadas foram organizadas em arquivos e relacionadas numa tabela de estudos de modo a serem praticadas durante a disciplina e posteriormente a ela.

A seguir, apresento exemplos dos arquivos de funções tonais e ação combinada:

Exemplo 1: trecho da apostila para estudo de funções tonais:

FUNÇÕES TONAIS

The image displays two systems of musical notation, each consisting of two staves. The first system is for G major and the second is for F minor. Each system has four measures on the top staff and four measures on the bottom staff. The functions are labeled above and below the staves.

System	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4
1 (G Major)	Tônica	Dominante	Subdominante	Cadencial
1 (G Major)	Múltipla	Modulatória	Cromática	Expandida
2 (F Minor)	Tônica	Dominante	Subdominante	Cadencial
2 (F Minor)	Múltipla	Modulatória	Cromática	Expandida

Obs.: no Exemplo 1, podemos ver funções tonais exploradas em Dó Maior e Lá Menor. O estudo pedido é para que os alunos decorram os grupos de notas que compõem as funções e depois façam a transposição para as outras tonalidades, alternando prática de solfejo com a prática instrumental ou combinando-as, no caso de solfejo acompanhado ao violão, guitarra ou ao piano.

Exemplo 2: trecho da apostila para estudo de rítmica em ação combinada a 2 vezes:

AÇÃO COMBINADA 1 semínimas

The image shows a rhythmic exercise in 4/4 time, consisting of two systems of two staves each. The top staff contains rhythmic notation with stems and flags, and the bottom staff contains rhythmic notation with stems and flags. The exercise is divided into four measures.

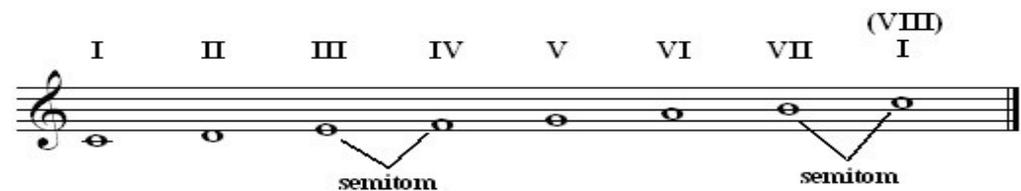
Obs.: o estudo rítmico em ação combinada foi realizado a duas, três e quatro vezes de forma progressiva para que gradativamente os alunos pudessem treinar essa habilidade. Essas ações admitem uso simultâneo de voz, pés e mãos conforme a possibilidade do exercício.

Pode-se executar a partitura a ima usando, por exemplo, as palmas para realizar os valores da linha superior e os pés para realizar os valores da linha inferior etc.

1.3.2 Aspecto melódico: escalas e arpejos maiores e menores; trechos musicais.

A partir das abordagens realizadas na disciplina de Percepção e notação musical 2, sobre a formação das escalas e relações intervalares, estudamos e praticamos o aspecto melódico que envolve o uso dos graus nas escalas e arpejos maiores e menores de modo a processar o entendimento à compreensão de alguns trechos musicais.

Vejamos a formação da escala diatônica maior e seus graus correspondentes:



A partir do conhecimento progressivo dos graus da escala maior, traçamos um paralelo com a alfabetização tradicional. De acordo com esse método, estudamos a prática de solfejo das notas musicais assim como ocorre quando somos alfabetizados em nossa língua-mãe – primeiramente nos é apresentado o alfabeto da língua para, em seguida, nos colocarem exercícios de junção de letras para a posterior formação de sílabas e palavras:

ALFABETO: a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w y x z

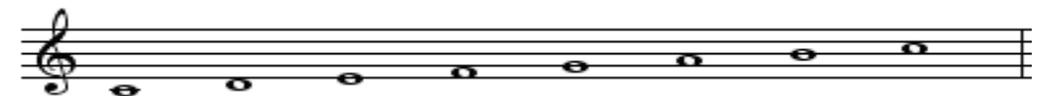
VOGAIS: a e i o u

CONSOANTES: b c d f g h j k l m n p q r s t v w y x z

SÍLABAS: ba be bi bo bu da de di do du

PALAVRAS: babá bobo dado dedo

Apresentamos agora a ideia de construção do pensamento musical por meio da aquisição de padrões melódicos. Tomando a escala como base:



Podemos combinar as notas do acorde de Dó Maior formando o padrão de tônica:



E procurar músicas que explorem nitidamente a ocorrência desses padrões tal como em *Marcha soldado*:



A ideia de adquirir padrões melódicos está intimamente relacionada com a necessidade de desenvolvimento da inteligência musical ou, segundo Gordon (2000), aprimoramento da audição.

A palavra **audiação** foi criada por Gordon (2000, p. 474) para significar, segundo o autor, “a audição e compreensão mental de música cujo som não está ou pode nunca ter estado fisicamente presente”. **Audiar** é compreender música e criar ideias musicais tal como fazemos com as palavras da nossa língua quando aprendidas, pelas quais organizamos e formulamos nossas expressões daquilo que pensamos ou que sentimos.

Podemos pensar uma sequência de notas e imediatamente reproduzi-las com a voz compreendendo as relações estabelecidas. Essa habilidade varia de pessoa para pessoa conforme a sua capacidade de audiação.

Portanto, pratique os exercícios de aquisição de padrões melódicos dados de modo a desenvolver sua capacidade de audiação. Na Unidade 2, aprofundaremos a ideia dos padrões melódicos.

1.3.3 Aspecto rítmico: células de músicas folclóricas

A questão rítmica e suas implicações na percepção são de fundamental importância para compreensão das estruturas musicais e, por isso, merecem especial atenção. Tal como foi visto nas disciplinas anteriores de Linguagem e

estruturação musical e Percepção e notação musical, o ritmo e tudo que está relacionado a ele podem ser vivenciados em diversas situações do cotidiano, para além da percepção musical. Por isso, acreditamos que a intensificada percepção musical está associada à nossa eficiente percepção do mundo e de nós mesmos.

Nas disciplinas de Prática e ensino em educação musical e Vivência em educação musical, entendemos ser de extrema relevância, a vivência prática dos conceitos rítmicos embutidos nas brincadeiras e jogos que utilizam músicas, bem como o uso pleno do corpo por meio das interações sugeridas pelo educador musical em seu justo momento, de modo que a percepção musical seja potencializada no seu nível ideal.

Tal como desenvolvido na disciplina Percepção e notação musical 2, o conceito de incorporação das células musicais recebeu a denominação de “palavras rítmicas”, porém, nesta disciplina, nos referimos ao conceito dos agrupamentos dos valores musicais pela nomenclatura “padrões rítmicos”, que significa a mesma coisa.

Assim como na aquisição dos padrões melódicos, adquirir padrões rítmicos ajudará a desenvolver a compreensão musical. Quanto mais aprendermos séries variadas desses padrões mais nos aproximaremos da plenitude perceptiva. Por isso, esta disciplina dará continuidade ao trabalho desenvolvido nas etapas anteriores e acrescentará um pouco mais para ajudar na ampliação desses padrões.

Antes de praticarmos exercícios rítmicos, refletimos sobre um conceito básico que está implícito na compreensão da rítmica: métrica.

Assim como Gordon (2000), entendemos que a rítmica musical sempre está atrelada à métrica binária ou à ternária ou ainda pela combinação das duas. Numa síntese mais generalizada, ou a rítmica é de natureza par – 2, 4, 6, 8,... – ou é ímpar – 1, 3, 5, 7,...

Vejamos as seguintes ideias para esclarecer esse ponto:

Quando a rítmica musical está dentro do que chamamos compasso, podemos inferir o seguinte:

§ Os compassos binários simples possuem dois tempos e podem coincidir com uma métrica binária, em que cada tempo do compasso, sendo um deles forte e o outro fraco, pode ser subdividido em duas partes iguais:

F → tempo forte



f → tempo fraco

MARCHA SOLDADO (folclore)

F f F f F f



§ Os compassos ternários simples possuem três tempos e podem coincidir com uma métrica ternária de três tempos, ou seja, o primeiro tempo é forte, e os outros dois são fracos:

TEREZINHA DE JESUS (folclore)

f F f f F f f F f f



§ Os compassos compostos são correspondentes dos compassos simples, e, por isso, a ideia de métrica binária ou de ternária aplica-se a eles por analogia. Porém, é possível considerar que o compasso 6/8 possa ser audiado em dois grandes tempos com subdivisão ternária ao considerar as três colcheias que compõem cada tempo. Para efeito de comparação entre compassos simples e compostos, transpomos as fórmulas das músicas anteriores:

Compasso binário composto:

F f F f F f F f



Compasso ternário composto:

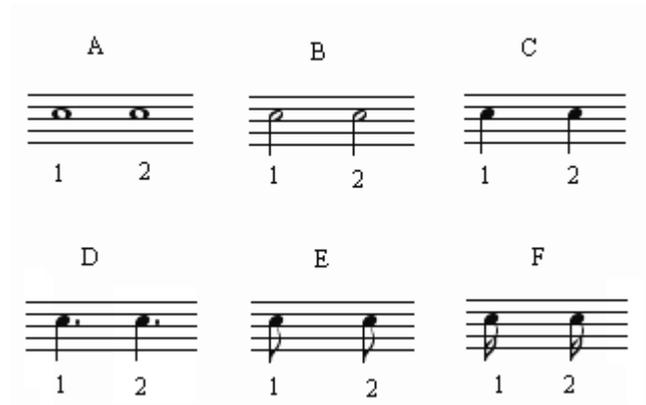


Após refletirmos sobre esses conceitos, estudamos as métricas binária e ternária em padrões rítmicos, inicialmente sem fórmulas de compasso e, na Unidade 3, a partir da comparação com as fórmulas de compasso. Entretanto, os 12 estudos de rítmica oferecidos para seguir a tabela de estudos contemplarão fórmulas de compasso que são praticadas na escrita tradicional de ritmos musicais em geral.

Para continuar o assunto anterior, apresentamos alguns padrões rítmicos:

Padrões rítmicos em métrica binária: nos padrões A, B, C, D, E e F do grupo 1, cada valor musical corresponde a um único pulso. Para cada padrão temos, portanto, dois tempos ou dois pulsos com duas figuras rítmicas.

GRUPO 1:



Nos padrões A, B, C, D, E e F do grupo 2, os valores musicais podem ser agrupados em dois tempos, subdividindo as figuras rítmicas para cada tempo ou pulso.

GRUPO 2:

Group 2 consists of six rhythmic patterns (A-F) on a five-line staff. Each pattern is shown in two parts, labeled '1' and '2'.
- Pattern A: Part 1 has six eighth notes on a single line; Part 2 has six eighth notes on a single line.
- Pattern B: Part 1 has six eighth notes on a single line; Part 2 has six eighth notes on a single line.
- Pattern C: Part 1 has six eighth notes on a single line; Part 2 has six eighth notes on a single line.
- Pattern D: Part 1 has six eighth notes on a single line; Part 2 has six eighth notes on a single line.
- Pattern E: Part 1 has six eighth notes on a single line; Part 2 has six eighth notes on a single line.
- Pattern F: Part 1 has six eighth notes on a single line; Part 2 has six eighth notes on a single line.

Padrões rítmicos em métrica ternária: nos padrões A, B, C,

D, E e F do grupo 3, cada valor musical corresponde a um único pulso. Para cada padrão temos, portanto, três tempos ou três pulsos com três figuras rítmicas.

GRUPO 3:

Group 3 consists of six rhythmic patterns (A-F) on a five-line staff. Each pattern is shown in two parts, labeled '1' and '2'.
- Pattern A: Part 1 has three quarter notes on a single line; Part 2 has three quarter notes on a single line.
- Pattern B: Part 1 has three quarter notes on a single line; Part 2 has three quarter notes on a single line.
- Pattern C: Part 1 has three quarter notes on a single line; Part 2 has three quarter notes on a single line.
- Pattern D: Part 1 has three quarter notes on a single line; Part 2 has three quarter notes on a single line.
- Pattern E: Part 1 has three quarter notes on a single line; Part 2 has three quarter notes on a single line.
- Pattern F: Part 1 has three quarter notes on a single line; Part 2 has three quarter notes on a single line.

Nos padrões A, B, C, D, E e F do grupo 4, os valores musicais podem ser agrupados em três tempos, subdividindo as figuras rítmicas para cada tempo ou pulso.

GRUPO 4:

The image displays six musical exercises, labeled A through F, arranged in two rows of three. Each exercise is presented on a five-line musical staff. Exercises A, B, and C are in the top row, while D, E, and F are in the bottom row. Each exercise consists of a sequence of notes with fingerings indicated below the staff. Exercises A, B, and C show quarter notes, while D, E, and F show eighth notes. The fingerings are numbered 1, 2, and 3, corresponding to the first, second, and third fingers of the right hand.

Tarefa 1: após essa apresentação de alguns padrões nas métricas binária e ternária, procure montar seus esquemas de padrões rítmicos usando quaisquer tipos de figuras para treinar a leitura e realização dos mesmos, seja solfejando-os ou tocando-os.

Tarefa 2: procure ouvir músicas e descobrir se seguem a métrica binária, ternária ou a combinação de ambas em relação aos tempos do compasso.

Sugestão: ouça marchas, choros, frevos e sambas tradicionais observando como geralmente são de métrica binária. Obs.: valsa e algumas danças medievais costumam ser de métrica ternária, etc.

No Moodle, há um conjunto mais amplo de exercícios para fixação do conteúdo. Acesse e realize as práticas sugeridas.

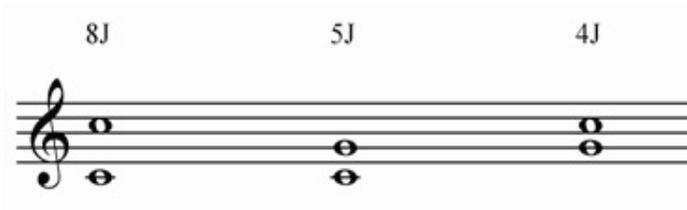
Na unidade 3, aprofundaremos mais nossos estudos sobre a aquisição de padrões rítmicos. Neste momento, organize seu estudo e explore as informações dadas nos grupos A, B, C, D, E e F sobre as métricas binária e ternária para ir potencializando sua percepção musical.

1.3.4 Aspecto harmônico: percepção de tríades maiores e menores

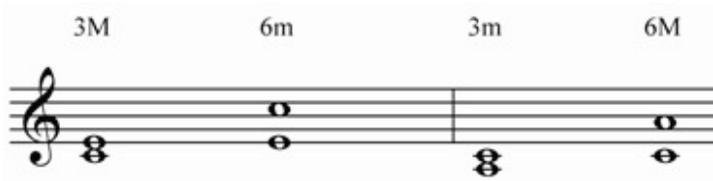
Antes de entrarmos no conteúdo desta parte, recordamos alguns assuntos tratados na disciplina Percepção e notação musical 2.

Algumas noções de consonância, dissonância e harmonia que permearam a temática foram: § Intervalos consonantes: apresentam estabilidade de acordo com a harmonia tradicional; § Intervalos dissonantes: apresentam instabilidade de acordo com a harmonia tradicional; § Intervalos harmônicos:

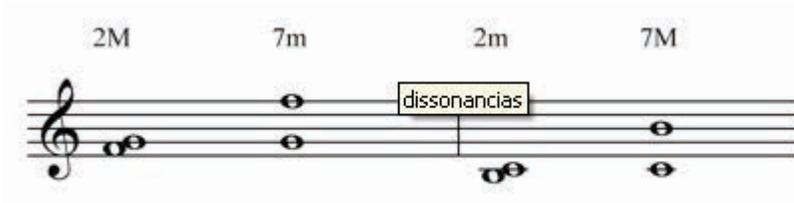
soam simultaneamente e, conforme sejam consonantes, não pedem resolução. Sendo dissonantes, pedem, no entanto, resolução; § Consonâncias perfeitas: uníssono, oitava justa, quinta justa e quarta justa:



§ Consonâncias imperfeitas: terças maiores e menores e sextas maiores e menores:



§ Dissonâncias: segundas maiores e menores, sétimas maiores e menores, quarta aumentada (trítono) e quinta diminuta (trítono):



Trítono



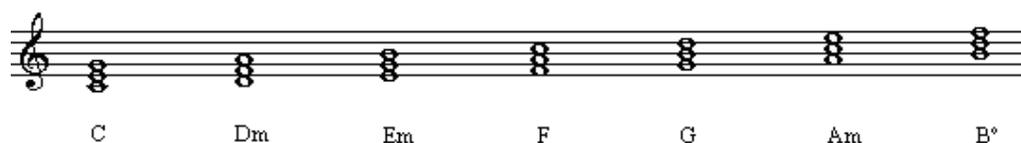
Para o leitor, uma vez praticados os exercícios de percepção dos intervalos consonantes – perfeitos e imperfeitos – e dissonantes na forma de díades – dois sons simultâneos –, poderemos introduzir o terceiro som e formar acordes realizando a tríade– três sons simultâneos.

Estudamos inicialmente as tríades maiores e menores, que serão os padrões harmônicos que treinaremos para compreender as estruturas harmônicas em música.

Para que possamos desenvolver a capacidade de audição, da mesma forma que estamos fazendo para interiorizar os padrões melódicos – grupos de três ou quatro notas –, que são os tijolos das ideias musicais, devemos fazer também com os padrões harmônicos – grupos mínimos de 3 acordes –, ou seja, nos apropriarmos dos padrões. Há também as tétrades – quatro sons simultâneos –, mas, por enquanto, ficamos só com as tríades.

Ainda apoiados na didática de Gordon (2000), podemos entender que é preciso familiarização com os sons harmônicos para poder desenvolver a percepção neste sentido. Portanto, o primeiro passo é treinar a percepção das tríades maiores e menores.

Vejamos a formação das tríades maiores e menores a partir dos graus da escala:



Todas as tríades da escala de Dó Maior, com exceção do VII grau, são maiores ou são menores, e isso já foi abordado nas disciplinas anteriores de percepção e de linguagem e estruturação musical.

Como sugestão para praticar as escalas usando apenas as tríades dos graus I, IV e V, execute o exemplo a seguir usando violão ou teclado e cantando junto:

Exercício sobre a escala maior com uso do teclado ou piano.

Note que os acordes devem ser feitos na posição cerrada e marcando o pulso, enquanto a voz entoava os graus da escala:

Exercício com escala maior usando o violão. Para cada compasso, toque dois acordes no violão, sendo que cada cifra deve corresponder a uma figura de mínima:

Vejamos agora os mesmos exercícios, porém com a escala menor harmônica:

Exercício com escala menor usando teclado ou piano:

Exercício com escala menor harmônica usando o violão:

The image shows two musical staves in G minor. The first staff contains a sequence of notes: C4, G4, C5, G4, C5, C5, F#4, F#4. Above these notes are the chords Cm, Cm, G, G, Cm, Cm, Fm, Fm. The second staff contains a sequence of notes: G4, G4, F#4, F#4, G4, G4, C5, C5. Above these notes are the chords G, G, Fm, Fm, G, G, Cm, Cm.

Na tabela de estudos, sugerimos que o leitor realize a prática com instrumentos harmônicos: piano, violão, etc. Se você não tiver esses instrumentos, pratique em algum programa de treinamento auditivo de computador, como o *GNU Solfeje* ou *Ear Master*. O importante é se acostumar com os sons harmônicos e procurar percebê-los ao ouvir músicas em geral. A escuta, nesse caso, deve ser potencializada para poder haver atenção plena às ocorrências harmônicas.

Na Unidade 4, aprofundaremos mais sobre a aquisição de padrões harmônicos. Por enquanto, pratique o que foi proposto e seja perseverante.

1.4 Considerações finais

Após apresentarmos uma maneira de sistematização do treinamento individual de percepção a partir da elaboração de uma tabela de estudos, sintetizamos diversas categorias que serão exploradas neste livro, tais como: aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos das estruturas musicais.

Introduzimos alguns conceitos sobre aquisição de padrões melódicos, rítmicos e harmônicos, bem como salientamos a importância desses padrões para o desenvolvimento da audição, conforme preconiza Gordon (2000) sobre a teoria da aprendizagem musical.

Assim como no aprendizado da língua materna, é preciso que incorporemos de maneira progressiva e didática os diferentes padrões que correspondem às estruturas que fazem parte da música. Em se tratando de Educação Musical, tudo o que é feito para potencializar o desenvolvimento humano transita necessariamente pela busca dos objetivos de aprimoramento da capacidade de se relacionar bem consigo mesmo e o mundo. Buscar entender a música e o fazer musical – seja por práticas educativas, de análise ou performance – é aventurar-se pelos caminhos da audição no sentido de querer expandir o campo da percepção.

Nesta primeira parte, apenas foram apresentados alguns conceitos e oferecidos exercícios introdutórios para que possamos aplicar, de maneira progressiva, os materiais que constam da tabela de estudos. Agora só depende de você, leitor, iniciar seu treinamento exclusivo.

1.5 Estudos complementares

Sugerimos que consulte e revise os materiais das disciplinas anteriores: Percepção e notação musical 1 e 2 e Linguagem e estruturação musical 1 e 2.

1.5.1 Para saber mais

O link abaixo possui várias informações sobre o tema Cognição musical, que é de interesse geral e pode nos levar a conhecer, além das ideias, o trabalho de pesquisadores dessa área tão importante:

Disponível em : <http://www.marcelomelloweb.kinghost.net/mmlinks_cogmus.html#cogmus_bibl>. Acesso em: 8 dez. 2008.

UNIDADE 2

Aprofundando a percepção melódica

2.1 Primeiras palavras

Nesta unidade, retomamos o conceito de padrões melódicos e apresentamos uma série deles correlacionados às estruturas musicais tais como escalas e arpejos maiores e menores. Para isso, tomamos exemplos de fragmentos melódicos pertencentes a algumas músicas do repertório nacional e estrangeiro que podem ser utilizadas para a Educação Musical.

É importante que estejamos praticando os exercícios dados e a escuta ativa para aperfeiçoarmos nossa percepção e facilitarmos a aquisição, principalmente, dos padrões melódicos básicos.

2.2 Problematizando o tema

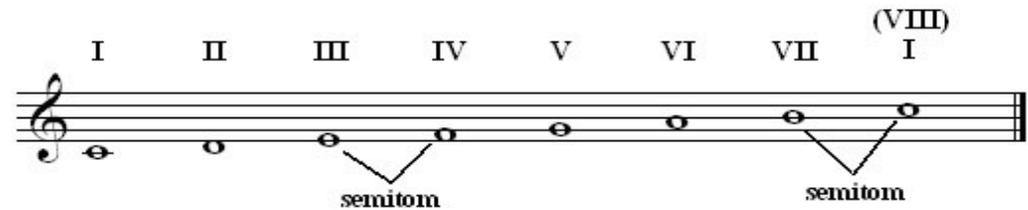
Sempre em busca do desenvolvimento perceptivo, acabamos nos deparando com desafios que se apresentam conforme aquilo que almejamos alcançar. Não é raro, entre os estudantes de Percepção musical, o questionamento sobre o porquê de determinadas dificuldades generalizadas nas áreas de solfejo e ditado. O que ocorre em muitos casos pode ser a falta de conexão entre os elementos que se estudam com a percepção sensorial. Ouve-se, mas não há percepção efetiva dos elementos que compõem as estruturas sonoras, o que leva, muitas vezes, o estudante a desenvolver uma indiferença auditiva e desinteresse pela atenção mais focada. Tudo isso pode ser agravado, em muitos casos, pela falta de persistência na prática musical no sentido de definir a familiarização daquilo que quer absorver.

Certa vez, numa das muitas conversas sobre música, Educação Musical e didática com o colega e seu professor, Eduardo Néspoli, apareceu o termo “território sonoro”. Nesse caso, Néspoli, autor do termo, se referia a uma gama específica de sons que poderiam ser explorados dentro de um contexto musical específico. Tomamos, então, emprestado esse termo e afirmamos que, para desenvolver a percepção com maior credibilidade, antes devemos definir um “território sonoro” a ser explorado. Esse território sonoro deve estar repleto de padrões musicais que têm sentido e que ajudam na ampliação daquilo que Gordon (2000) chama de “aculturação”. Aculturação quer dizer acesso e apropriação de conteúdos musicais específicos – repertórios, padrões melódicos, rítmicos e harmônicos. Nesta unidade, para definirmos um território sonoro e desenvolvermos a nossa aculturação, exploramos os padrões de natureza melódica. Esses padrões devem ser reproduzidos pela voz, pelo instrumento, por ambos em conjunto e pela prática da escrita por meio da escuta de ditado melódico.

2.3 Texto básico para estudo

2.3.1 Percepção de escalas e arpejos maiores e menores

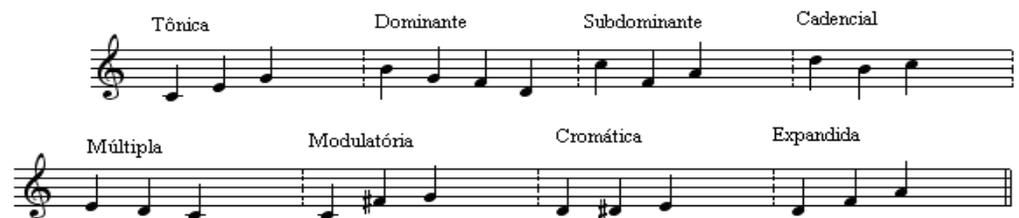
Como ponto de partida, iniciamos nosso estudo pelos dois modelos de escala maior e menor:



Nas disciplinas anteriores de percepção e linguagem e estruturação musical, foi discutida a relação de funções que cada grau ocupa num determinado contexto. Sabemos quais são os intervalos correspondentes entre as notas da escala, e o que precisamos agora é juntar algumas sequências de notas para formarmos o que seriam os tijolos melódicos para usarmos no treinamento e identificá-los com mais facilidade nas estruturas musicais.

Para encontrar algumas relações mais próximas com a escala maior e a escala menor harmônica, separamos alguns padrões melódicos que Gordon (2000) relacionou às funções tonais, ou seja, um conjunto de notas que apresentam uma correlação com os graus da escala a qual pertencem. Iniciamos, então, com as oito funções tonais da escala maior:

FUNÇÕES TONAIIS DA ESCALA MAIOR



Note que, para cada grupo de notas separadas pela linha pontilhada vertical, há uma denominação que representa a função que esse grupo ocupa dentro da tonalidade. Por exemplo:

§ a função de tônica é representada pelas notas: Dó-Mi-Sol, que pertencem ao acorde do primeiro grau (Dó-Mi-Sol);

§ a função de dominante apresenta as notas: Si-Sol-Fá-Ré, pois são as notas do acorde de dominante com sétima menor (Sol-Si-Ré-Fá); § a função de subdominante é feita pelas notas: Dó-Fá-Lá, que pertencem ao acorde de subdominante (Fá-Lá-Dó) e às demais funções que seguem essa lógica conforme o papel que cumprem.

Observe que, numa determinada função, os graus podem estar na posição fundamental do acorde ou em inversão. Agora, como exercício prático, sugerimos que o leitor estude e decore cada função usando a voz e o instrumento. Para maior aproveitamento da prática da percepção, utilize tudo o que estiver a seu alcance, seja a voz ou os instrumentos musicais. Para isso, sugerimos que siga a ordem de ações a seguir:

- 1- Cante o exercício;
- 2- Toque o exercício no instrumento – sopro, corda ou tecla;
- 3- Toque e cante simultaneamente o exercício – violão ou piano e voz;
- 4- Memorize a sequência inteira na ordem em que está e reproduza-a, cantando e/ou tocando.

Após termos feito o estudo das funções da escala maior, vamos conhecer e praticar as funções da escala menor:

FUNÇÕES TONAIIS DA ESCALA MENOR

The image shows two staves of musical notation in treble clef, illustrating the functions of the minor scale. The first staff contains four measures: 'Tônica' (C4, D4, E4), 'Dominante' (F4, G4, A4, B4), 'Subdominante' (C4, D4, E4), and 'Cadencial' (F4, G4, A4, B4). The second staff contains four measures: 'Múltipla' (C4, D4, E4, F4), 'Modulatória' (F4, G4, A4, B4), 'Cromática' (C4, D4, E4, F4), and 'Expandida' (C4, D4, E4, F4). Each measure is separated by a double bar line.

Seguindo as mesmas dicas anteriores, realize o estudo a seguir:

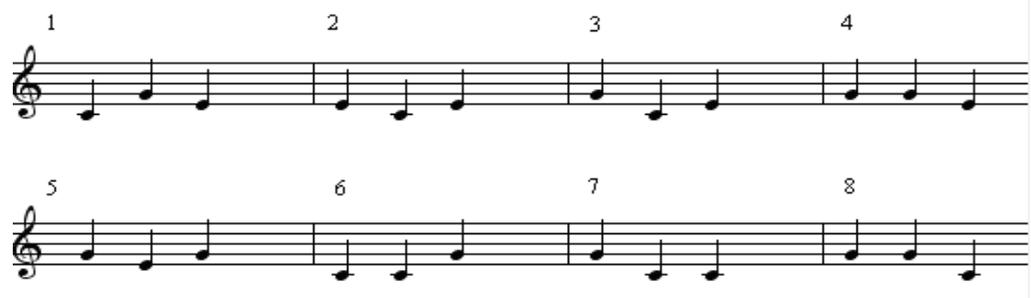
- 1- Cante a sequência dada acima;
- 2- Toque o exercício no instrumento – sopro, corda ou tecla;
- 3- Toque e cante simultaneamente o exercício – violão ou piano e voz;
- 4- Memorize a sequência inteira na ordem em que está e reproduza-a cantando e/ou tocando.

Estudamos agora possibilidades de variação com os padrões tonais. É importante que o leitor se dedique à familiarização desses padrões, praticando e realizando novas construções.

Função de tônica:



Os oito padrões variáveis da função de tônica:



Sugestão: crie outras variações para ampliar o repertório de padrões tonais.

Agora estude essas possibilidades de combinação entre os graus da seguinte forma:

- 1- Cantando;
- 2- Tocando;
- 3- Tocando e cantando.

Função de tônica:



Os oito padrões variáveis da função de tônica:



Sugestão: crie outras variações para ampliar o repertório de padrões tonais.

Ditado melódico:

Para desenvolver a prática de ditado, quanto mais você se apropriar dos padrões melódicos, mais facilidade terá de deduzir quais são os sons que ouve, por isso, exploramos essa prática por meio dos padrões que você praticou nesta parte.

Sugerimos que ouça várias vezes cada trecho até decorar para depois escrever. Na sua prática diária, procure prestar muita atenção à escuta dos trechos musicais e ir diminuindo, cada vez mais, o número de repetições. Por exemplo: se para decorar você precisar de 10 repetições, tente diminuir essa quantidade até chegar no limite de três repetições apenas. O segredo é estar familiarizado com os sons, pois, quando conhecemos bem uma determinada sequência de sons, às vezes basta apenas uma única repetição para reproduzirmos e escrevermos o que acabamos de escutar.

DITADO DE FUNÇÕES TONAIIS MAIORES

Os ditados serão como no exemplo a seguir:



Para praticar essa modalidade de percepção, tome as seguintes precauções:

- 1- Antes de escrever, procure ouvir atentamente o que está sendo ditado;
- 2- Memorize o ditado na segunda ou terceira repetição;
- 3- Copie as notas;
- 4- Acompanhe a repetição conferindo o que anotou.

DITADO DE FUNÇÕES TONAIS MENORES

Siga as mesmas instruções dadas para o ditado das funções tonais maiores.

2.3.2 Percepção das escalas dórica e mixolídia

Estabelecendo um campo de investigação para concentrar nossa prática, sugerimos maior atenção aos seguintes modos:

The image displays four musical staves, each representing a different mode. Each staff begins with a treble clef and a whole note on the middle line (F4). The modes and their highlighted intervals are as follows:

- Jônico:** Shows notes on lines 3, 4, 5, 6, 7, 8. Red boxes highlight the intervals between III and IV, and between VII and VIII.
- Eólio:** Shows notes on lines 2, 3, 4, 5, 6, 7. Red boxes highlight the intervals between II and III, and between V and VI.
- Mixolídio:** Shows notes on lines 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Red boxes highlight the intervals between III and IV, and between VI and VII.
- Dórico:** Shows notes on lines 2, 3, 4, 5, 6, 7. Red boxes highlight the intervals between II and III, and between VI and VII.

Para aprofundarmos mais um pouco a compreensão das estruturas musicais, estudamos, neste momento, duas escalas que estão entre os modos anteriores e que muito caracterizam uma boa quantidade de músicas dos repertórios nacional e estrangeiro, principalmente do cancionário brasileiro que utilizamos na Educação Musical. Trata-se das escalas modais: dórica e mixolídia, que já foram abordadas nas disciplinas anteriores de percepção e de linguagem e estruturação musical.

Podemos dizer que a escala dórica é menor, e que a escala mixolídia é maior pelo acorde formado por suas respectivas tônicas. Veja o exemplo:

Escala dórica:

Dm



Acorde de tônica menor

Escala mixolídia:

G



Acorde de tônica maior

Não é objetivo deste livro, devido ao tempo de apresentação e estudo do conteúdo, apresentar as funções correspondentes aos graus pertencentes à escala dórica e à escala mixolídia, pois consideramos que o material relacionado às funções anteriores já é vasto, e o leitor necessitará de amadurecimento.

Para concentrarmos maior atenção, salientamos a necessidade de demarcar nosso território sonoro estabelecendo o seguinte material:

- 1- Escalas: maior (jônica), menor (harmônica), dórica (modal menor) e mixolídia (modal maior);
- 2- Funções tonais: apenas das escalas maior jônica e menor harmônica;
- 3- Estudo de músicas em que esse material aparece.

2.3.3 Percepção de pequenos trechos musicais

Ocorrência do modo maior:

Cantiga de roda *De marré, marré, marré*



Na melodia anterior, podemos observar que seis notas da escala de Dó Maior foram utilizadas. Em destaque, a construção dos dois compassos iniciais é feita com as notas do acorde da tônica e, nos últimos compassos, com os dois principais graus da escala de Dó Maior: V-I.

Ocorrência do Modo Menor:

Cantiga de roda *Terezinha de Jesus*



Na melodia anterior, em destaque, pode-se observar o uso das sete notas da escala de Mi Menor, sendo a construção do início da melodia com as notas do acorde da tônica e, nos dois últimos compassos, o destaque dos dois principais graus da escala de Mi Menor: V-I.

Ocorrência do modo dórico:

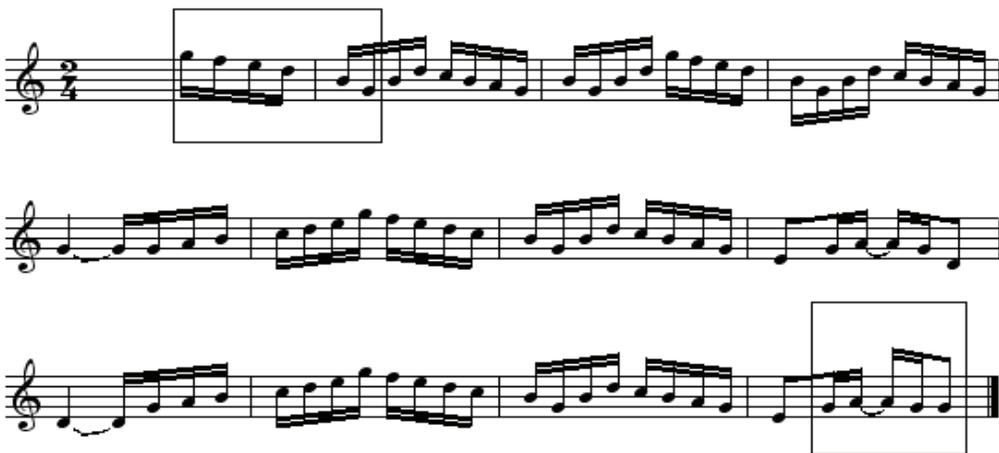
Correnteza (folclore do Maranhão)



Na melodia anterior, em destaque, podemos observar que as sete notas da escala de Ré Dórico foram utilizadas. No compasso inicial, o quinto grau – nota Lá – da escala introduz a melodia para, no compasso seguinte, incidir enfaticamente na tônica, e esta, como mostra o destaque, também finaliza a música afirmando o modo dórico.

Ocorrência do modo mixolídio:

Ovo (Hermeto Pascoal)



Perceba que essa música está completamente estruturada no modo mixolídio. O trecho inicial em destaque mostra parte da escala descendente de Sol Mixolídio. Ao final da composição, o destaque mostra a tônica repetida três vezes.

2.4 Considerações finais

Finalizando esta unidade, apresentamos e discutimos os materiais sonoros que compõem as estruturas musicais tradicionais. Vimos a importância de

conhecer aspectos inerentes às sequências de sons os quais, sozinhos, em alguns casos, podem não fazer muito sentido, mas associados a um contexto de escala, tonalidade e de frases musicais, revelam fatores fundamentais de modo a elucidar dúvidas sobre como se encaixam as ideias musicais com seus elementos intrínsecos.

Tal como foi dito na disciplina de Percepção e notação musical 2, independentemente do sistema ou da metodologia adotada, o importante é que o leitor, com ou sem ouvido absoluto, possa identificar e decodificar as estruturas sugeridas.

2.5 Estudos complementares

Recomendamos que também ocorra a prática em conjunto para treinar habilidades de percepção, bem como a pesquisa de jogos educativos que podem contribuir para facilitar a compreensão de conteúdos específicos da teoria musical.

2.5.1 Para saber mais

Recomendamos o método de técnica vocal para música popular *Por todo canto*, de autoria de Goulart & Cooper (2002), pois ele poderá contribuir no estudo de percepção. Esse livro acompanha CD e contém propostas interessantes de vocalizes associados a pequenas peças com letra e música.

UNIDADE 3

Aprofundando a percepção rítmica

3.1 Primeiras palavras

Na Unidade 1, refletimos sobre um conceito básico que está implícito na compreensão da rítmica: a métrica. Com isso, vimos alguns padrões rítmicos associados ao que é métrica binária e ternária ou à combinação de ambas.

Explicamos a relação dos tempos nos compassos simples e compostos e agora aprofundamos mais essas relações comparando as diferentes fórmulas de compasso para, em seguida, passarmos a verificar como esses padrões rítmicos aparecem em algumas músicas.

Para isso, selecionamos alguns exemplos de diferentes ritmos conhecidos do cancionário folclórico e popular de modo a estudarmos suas relações.

Ao final, após termos estudado os padrões rítmicos em diferentes repertórios, preparamos a prática da percepção de estruturas rítmicas simultâneas, em que temos à disposição um conjunto de exercícios nos três níveis: inicial, intermediário e avançado, contemplando uma sistemática de modo a desenvolver a habilidade de realizar ações a duas, três e quatro vozes simultâneas.

3.2 Problematizando o tema

Historicamente sabemos que o ser humano, desde os primórdios da civilização, já exercitava suas habilidades no manuseio de ferramentas de pau e pedra que o ajudavam a organizar os diferentes trabalhos do cotidiano. Por dedução, podemos sugerir que, nesse exercício diário de viver, procurando minimizar as dificuldades de sobrevivência e melhorar a qualidade de vida, o ser humano realizava atividades coletivas com práticas esportivas, religiosas e culturais sempre de acordo com os seus costumes e crenças. Com o tempo e desenvolvimento das civilizações, as atividades musicais que utilizavam tambores, flautas e diferentes instrumentos de corda caracterizaram os diferentes eventos. A música, nesse contexto, acaba figurando como importante agente de socialização, porém, o que chama a atenção, após acompanhar registros feitos por pesquisadores, é que o fazer musical está dotado de uma variedade de sons e de uma rítmica que, às vezes, desafiam a compreensão dos estudiosos devido à sua complexidade perceptiva e técnica.

É fato curioso – e nos perguntamos – como alguns nativos de determinadas culturas conseguem executar com precisão matemática perfeita, ritmos tão complexos e dotados de possibilidades quase ilimitadas de variações.

Acabamos por deduzir que a prática efetiva associada a um amplo sentido cultural é o grande articulador para a inteligência humana que se desdobra inventando e reinventando rítmicas de todo tipo.

Baseando-nos nesta pequena introdução, acreditamos que a percepção rítmica mais aguçada só poderá ser desenvolvida se houver uma compreensão da prática efetiva de diferentes gêneros musicais com seu vocabulário peculiar.

Como estamos estudando e praticando algumas estruturas sonoras, seria importante estabelecer que, no primeiro momento, o que deve ser desenvolvido antes de tudo é a atenção ao objeto (rítmica), no qual procuramos observar a natureza binária, ternária ou a combinação de ambas; no segundo momento, procuramos observar as relações na estrutura musical – ocorrência dos padrões e repetições dos mesmos – para, no fim, procurarmos reproduzir de forma autônoma aquilo que percebemos. Note que reproduzir de forma autônoma é apropriar-se do conceito rítmico para modificá-lo à vontade, o que seria diferente de reprodução autômata, que só copia, mas não se apropria para desenvolver e recriar novas formas.

Entretanto, consideramos importante a apropriação dos padrões rítmicos na observação de sua ocorrência nos diferentes tipos de repertório, bem como a prática de células rítmicas simultâneas, que é benéfica sob vários aspectos, tais como: desenvolvimento da independência de coordenação motora e observação simultânea dos diferentes ritmos.

Levando em consideração tudo o que foi dito, será que poderemos desenvolver essa prática com nosso estudo de percepção?

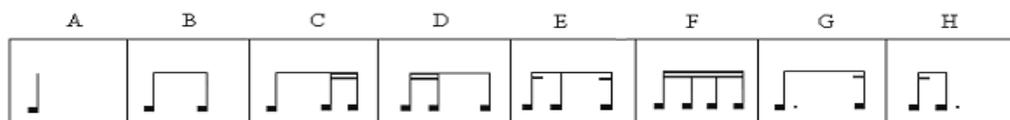
3.3 Texto básico para estudo

3.3.1 Percepção de células rítmicas do cancioneiro folclórico e popular

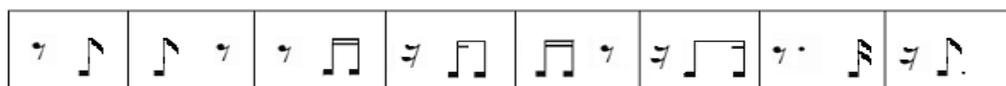
Alguns pesquisadores e educadores musicais assim como Ermelinda Paz realizaram trabalhos bastante interessantes, como o da coleta de peças musicais com informações e sistematização das características do cancioneiro brasileiro. O livro *500 canções brasileiras* (id., 1989) retrata a questão rítmica e como ela é utilizada nos diferentes repertórios regionais.

Vejamos alguns padrões já estudados em Percepção e notação musical 2, porém com o acréscimo da semínima:

Padrões rítmicos:



Alguns padrões com pausa:



Para facilitar nossa aquisição de padrões rítmicos, torna-se imprescindível conhecer aspectos da percussão no que diz respeito à distribuição rítmica do conjunto de instrumentos que costumam acompanhar repertórios de música tradicional nos diversos gêneros populares. Para isso, apresentamos alguns exemplos de rítmica na música brasileira com indicação dos instrumentos de percussão, tais como:

Marcha

The musical score is arranged in six staves, each representing a different percussion instrument. The instruments are labeled on the left side of the score: Caixa, Pandeiro, Agogô, Ganzá, Reco-reco, and Surdo. The notation is as follows:

- Caixa:** Four measures of music. The first measure has a dotted quarter note followed by three eighth notes. The second measure has a quarter note followed by three eighth notes. The third measure has a quarter note followed by three eighth notes. The fourth measure has a quarter note followed by three eighth notes.
- Pandeiro:** Four measures of music. The first measure has a dotted quarter note followed by three eighth notes. The second measure has a quarter note followed by three eighth notes. The third measure has a quarter note followed by three eighth notes. The fourth measure has a quarter note followed by three eighth notes.
- Agogô:** Four measures of music. The first measure has a dotted quarter note followed by three eighth notes. The second measure has a quarter note followed by three eighth notes. The third measure has a quarter note followed by three eighth notes. The fourth measure has a quarter note followed by three eighth notes.
- Ganzá:** Four measures of music. Each measure consists of a continuous eighth-note pattern.
- Reco-reco:** Four measures of music. Each measure consists of a continuous eighth-note pattern.
- Surdo:** Four measures of music. The first measure has a quarter note followed by a quarter rest. The second measure has a quarter note followed by a quarter rest. The third measure has a quarter note followed by a quarter rest. The fourth measure has a quarter note followed by a quarter rest.

Choro(chorinho)

The musical score is arranged in five staves, each representing a different instrument. The notation is as follows:

- Tamborim ou Caixaeta:** The first staff shows a sequence of notes with stems pointing down, indicating a specific rhythmic pattern.
- Pandeiro:** The second staff features a series of notes with stems pointing up, interspersed with rests, representing the characteristic 'pingue' and 'fê' sounds of the pandeiro.
- Ganzá ou Chocalho:** The third staff consists of a continuous stream of notes with stems pointing up, representing the 'chocalho' or 'ganzá' sound.
- Surdo:** The fourth staff shows a simple sequence of notes with stems pointing up, representing the 'surdo' drum.

The score concludes with a double bar line on the right side of each staff.

Baião

$\text{♩} = 104$

Triângulo

Pandeiro

Agogo

(vareta)
Bombo

The musical notation for Baião consists of four staves. The Triângulo staff shows a sequence of eighth notes with alternating '+' and 'o' accents. The Pandeiro staff shows a sequence of eighth notes with '+' and 'o' accents, and a final note with a '+' accent. The Agogo staff shows a sequence of eighth notes with '+' and 'o' accents. The Bombo (vareta) staff shows a sequence of eighth notes with 'x' accents.

Maracatu Rural

$\text{♩} = 144$ $\frac{4}{4}$

Gongue

Tambor

Cuica

The musical notation for Maracatu Rural consists of three staves. The Gongue staff shows a sequence of eighth notes with a 4/4 time signature. The Tambor staff shows a sequence of eighth notes with a 4/4 time signature. The Cuica staff shows a sequence of eighth notes with a 4/4 time signature.

3.3.2 Percepção de células agrupadas com base em exemplos musicais

Nesta parte da disciplina, procuramos associar os padrões rítmicos estudados com diferentes repertórios, bem como exercitar anotação gráfica desses padrões com as fórmulas de compasso simples e composto ou outras denominações. Junto a isso, realizamos algumas práticas de percepção, tais como solfejo e ditado para fixação dos conceitos.

Com base no estudo dos padrões anteriores, apresentamos agora alguns exemplos de associação com músicas do cancionero brasileiro:

Padrões rítmicos associados à métrica de compasso binário:

Padrão A (semínima)

Canto de trabalho (Botucatu, SP)



Padrão B (colcheia)

Ciranda, cirandinha (Realengo, RJ)



Padrão C (colcheia e semicolcheias)

Bam-ba-la-lão (Realengo, RJ)



Os demais padrões rítmicos associados à métrica binária de outros repertórios estão disponibilizados na sala da disciplina, no Moodle. Acesse para também realizar as atividades sugeridas.

Padrão A

Acalanto (São Paulo, SP)



Padrão B

Acordai donzela (São Carlos, SP)



Padrão C

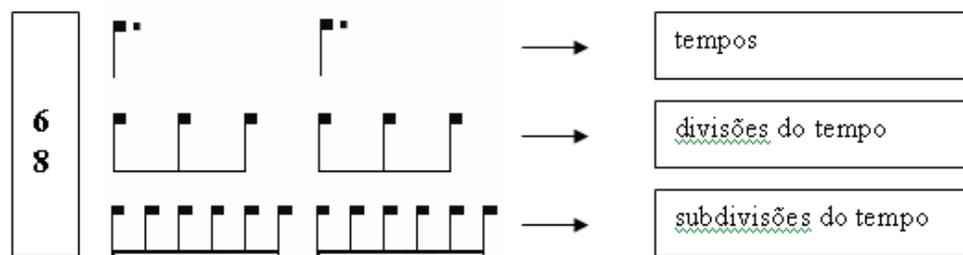
São João Dararão (Piauí)

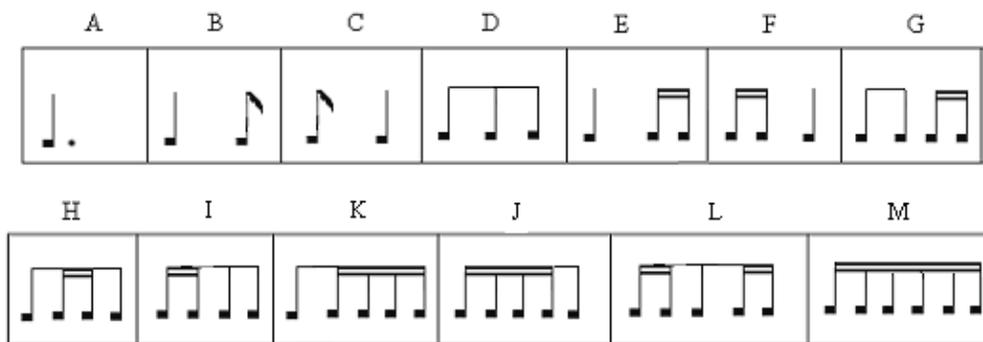


Os demais padrões em métrica de compasso ternário associados a repertórios estão disponibilizados na sala da disciplina, no Moodle. Acesse para também realizar as atividades sugeridas.

Caro leitor, após recordar alguns dos padrões rítmicos estudados nas disciplinas anteriores de Percepção e notação musical e compará-los no repertório apresentado, procure identificá-los na escuta de diferentes repertórios.

Damos continuidade ao estudo da rítmica apresentando novos padrões a serem incorporados com base na ideia dos compassos compostos do Pozzoli (1983), em que a unidade de tempo é uma semínima pontuada:





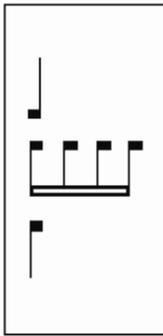
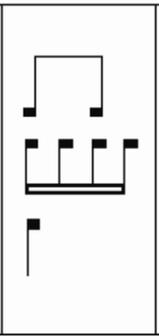
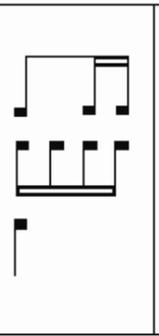
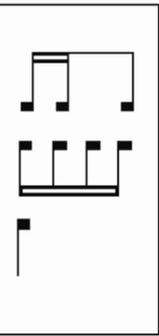
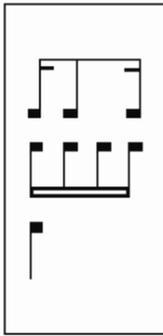
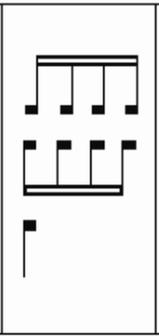
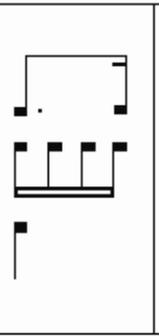
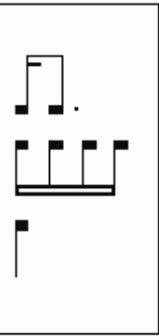
Procure treinar os padrões anteriores repetindo diversas vezes cada um e tendo como apoio a marcação pelas palmas da unidade de tempo semínima pontuada enquanto o leitor vocaliza. Outra possibilidade é utilizar a colcheia como unidade de tempo, subdividindo cada padrão em três pulsações.

Outros padrões e sugestões de como trabalhá-los estão disponíveis na sala da disciplina, no Moodle. Acesse assim que puder.

3.3.3 Percepção das estruturas rítmicas simultâneas

Esta parte de nossos estudos trata da prática rítmica simultânea, na qual buscaremos desenvolver a coordenação motora para exercitar diferentes padrões rítmicos e, dessa forma, também aperfeiçoar nossa percepção quanto ao aspecto da polirritmia, tão comum na música brasileira.

Na disciplina anterior, Percepção e notação musical 2, foram explorados grupos rítmicos concentrando o foco em duas linhas de ação simultâneas. Essa ideia será continuada, porém acrescentamos ainda mais duas funções, ou seja, faremos exercícios com o uso conjunto de voz em combinação com as mãos e pés. Desse modo, apresentamos alguns exercícios que o ajudarão a atingir esse objetivo. Para começar, mostramos oito grupos rítmicos a três vezes:

A	B	C	D
			
E	F	G	H
			

→ voz

→ palmas

→ pé

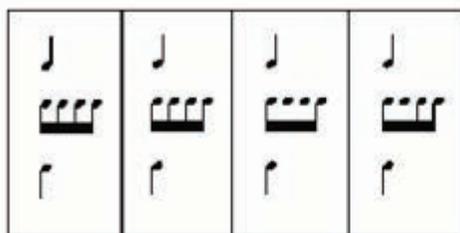
→ voz

→ palmas

→ pé

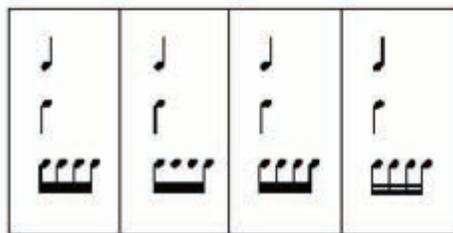
A seguir, temos três grupos: A1, A2 e A3, que são variações sobre o grupo A, mostrado anteriormente. Essas variações devem ser executadas observando o uso das funções dadas pela voz, palmas e pé, que deverão realizar a leitura rítmica dos trechos respectivos. Pratique-as muitas vezes antes de acessar o Moodle para continuar novas sequências:

GRUPO A



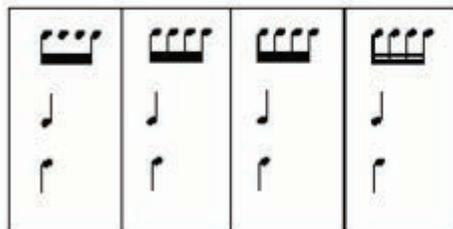
- voz
- Palmas
- pé

GRUPO B



- voz
- palmas
- pé

GRUPO C



- voz
- pé
- palmas

Dentre outras possibilidades de prática da rítmica simultânea, os exemplos a seguir são recortes dos exercícios que estão disponíveis integralmente no Moodle e, por isso, é recomendável repeti-los várias vezes antes de conhecer os demais.

Exemplo 1 - nível básico:

AÇÃO COMBINADA 1
semínimas

Prof. José Alessandro

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of two staves. The top staff of each system contains 'x' marks above the staff lines, indicating specific rhythmic points. The bottom staff contains rhythmic symbols, including vertical lines with flags and beams, representing eighth notes. The first system has four measures, and the second system also has four measures. The time signature is 4/4.

Possibilidades:

- a) na linha superior, use a voz e, na linha inferior, use as palmas da mão;
- b) na linha superior, use as palmas da mão e, na linha inferior, bata os pés;
- c) inverta as funções dadas e crie outras combinações.

Exemplo 2 - nível intermediário:

AÇÃO COMBINADA 10
todas figuras anteriores

The image displays two systems of musical notation, each consisting of three staves. The top staff of each system contains a melodic line with various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes). The middle staff is empty. The bottom staff contains a complex rhythmic pattern represented by 'x' marks, indicating specific rhythmic figures. The first system shows a sequence of rhythmic patterns, while the second system shows a more intricate and dense sequence of patterns, including a large block of 'x' marks in the middle of the second system.

Possibilidades:

- a) na linha superior, use a voz e, na linha inferior, use as palmas da mão;
- b) na linha superior, use as palmas da mão e, na linha inferior, bata os pés;
- c) inverta as funções dadas e crie outras combinações.

Exemplo 3 - nível avançado:

AÇÃO COMBINADA 19

4 vozes

The musical score is written in 4/4 time and consists of four staves. The first staff contains four whole notes. The second staff contains a sequence of eighth notes. The third staff contains a sequence of eighth notes with 'x' marks. The fourth staff contains four whole notes.

Possibilidades:

- na linha 1, use a voz; na linha 2, use as palmas da mão; na linha 3, bata o pé direito; na linha 4, bata o pé esquerdo;
- inverta as funções dadas e crie outras combinações.

Optamos por indicar três níveis de dificuldade nos exercícios para que o leitor possa dividir e escalonar seu estudo individual. Acesse a sala da disciplina, no Moodle, para dar prosseguimento às práticas sugeridas.

3.4 Considerações finais

No estudo desta Unidade, buscamos aprofundar importantes aspectos da percepção rítmica a partir da concepção de que é preciso se apropriar do objeto observado, não bastando somente a prática repetitiva e estéril. Desse modo, foi necessário conscientizar-se do que deve ser estudado, ou seja, quais as estruturas sonoras em contextos de repertórios e seus desmembramentos internos – motivos rítmicos ou padrões rítmicos. Para que a prática de percepção nesse campo pudesse ser produtiva, foi estabelecido que seja necessário definir metas de estudo organizadas em um cronograma que ajude a enxergar objetivos a curto, médio e longo prazos, pois tudo se relaciona com o que queremos e o que podemos realizar dentro do tempo estipulado. Entendemos que, para alguns, será fácil realizar as práticas de rítmica utilizando instrumentos de percussão; para outros, entretanto, essas práticas darão melhor resultado utilizando as possibilidades do corpo – voz, palmas, pés, etc. –, e há ainda aqueles que

podem praticar diretamente, adaptando o estudo com instrumentos melódicos ou harmônicos.

Quanto mais puderem ser estendidas as possibilidades, tanto melhor será para o desenvolvimento do educador musical, pois é preciso enfrentar desafios e estar constantemente aberto a experimentar novas práticas em diferentes instrumentos ou possibilidades.

3.5 Estudos complementares

A observação da performance de conjuntos musicais executando diferentes repertórios, especificamente na atenção aos instrumentos de percussão, é uma boa prática para conhecer diferentes padrões de rítmica. Se possível, procure trocar ideias com percussionistas sobre as diferentes rítmicas dos gêneros musicais e adquira CDs e partituras sobre os mesmos.

3.5.1 Para saber mais

Pratique os exercícios das obras de José Eduardo Gramani, cuja bibliografia foi citada na disciplina anterior. Os seguintes sites tratam do assunto:

Disponível em: <http://www.cear.t.udesc.br/Revista_Arte_Online/abem-sul/artigo4.html>. Acesso em: 9 dez. 2008.

Disponível em: <http://compare.buscape.com.br/prod_ficha?idu=1852730184>. Acesso em: 9 dez. 2008.

UNIDADE 4

Aprofundando a percepção harmônica

4.1 Primeiras palavras

Na primeira unidade desta disciplina, foram retomados alguns conceitos desenvolvidos na disciplina Percepção e notação musical 2, tais como intervalos harmônicos consonantes e dissonantes, segundo a concepção teórica da harmonia tradicional, lembrando que, na disciplina anterior, foram praticados exercícios de percepção sobre as díades – dois sons simultâneos. Ainda na Unidade 1, ao acrescentarmos o terceiro som, constituímos a tríade, sendo que foram praticados os acordes maiores e menores em grupo de três tríades consecutivas como padrões harmônicos.

Nesta unidade, aprofundamos a percepção dos grupos de tríades maiores e menores que ajudarão a compreender os padrões essenciais que devemos conhecer e associar aos pequenos trechos melódicos para sua melhor caracterização. Em seguida, apresentamos algumas tétrades para explorar um pouco a prática de percepção dos acordes de quatro sons. Ao final desta unidade, tratamos de alguns encadeamentos para as funções de tônica, subdominante e dominante de modo a propor exercícios de percepção e, com isso, melhorar nossa capacidade para distinção dessas funções por meio da familiaridade com as mesmas.

4.2 Problematizando o tema

Na Unidade 1, estudamos a inclusão do terceiro som simultâneo, construindo os acordes ou tríades maiores e menores caracterizados como padrões harmônicos para treinamento das estruturas harmônicas em música.

Com vista a desenvolver a capacidade de audição e compreensão inteligível da percepção musical por meio dos padrões harmônicos (tríades), devemos acompanhar os conceitos de como estamos fazendo para interiorizar os padrões melódicos grupos de três ou quatro notas –, que são tijolos das ideias musicais, ou seja, tornar familiar o que ouvimos de modo a facilitar o processo de inteligibilidade musical.

Na tabela de estudos, sugerimos que o leitor realizasse a prática com instrumentos harmônicos: piano, violão, etc. ou que praticasse em algum programa de treinamento auditivo de computador, como o *GNU Solfeje* ou o *Ear Master*.

Antes de interiorizar os padrões harmônicos, é fundamental que saibamos distinguir as categorias das tríades ou acordes que, em nosso estudo, estiveram

vinculadas à formação maior – I grau, fundamental; III grau, terça maior e V grau, dominante – e à formação menor – I grau, fundamental; III grau, terça menor e V grau, dominante. Para isso, propomos uma série de exercícios que podem auxiliar no alcance desse objetivo. Será que a prática persistente pode levar-nos a adquirir destreza para distinguir a natureza dos acordes?

Como objetivo maior desta parte, este livro visa ajudar o leitor a apropriar-se de alguns padrões harmônicos de três sons; no entanto, temos também que praticar a percepção das tétrades – quatro sons distintos –, pois esses acordes são amplamente explorados nos diferentes tipos de repertórios. São apresentadas algumas tétrades para estudo e, assim como na prática de percepção das tríades, deixamos a pergunta: é possível desenvolver o reconhecimento das tétrades pelo estudo orientado proposto?

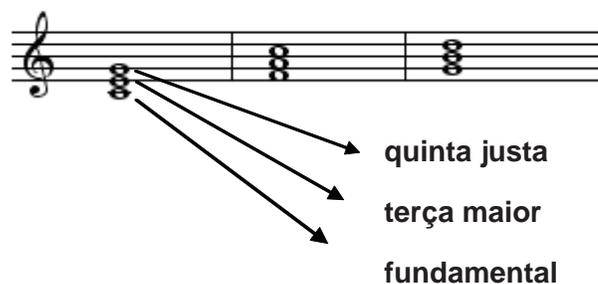
Após a prática dos acordes de três e quatro sons, o estudo dos encadeamentos faz-se importante para nos ajudar a perceber o caminho harmônico que há em algumas estruturas sonoras. Estudando o encadeamento proposto dos acordes de tônica, subdominante e dominante será possível desenvolver a percepção mais clara de repertórios feitos com esse material?

4.3 Texto básico para estudo

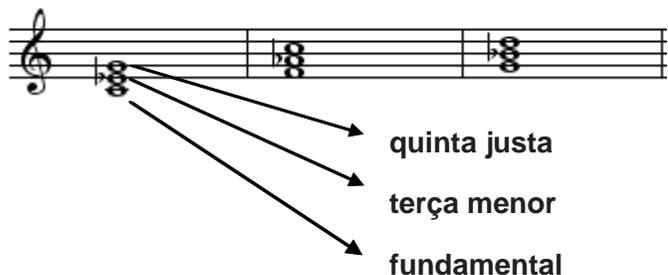
4.3.1 Percepção de tríades maiores e menores

Após o estudo das tríades maiores e menores na Unidade 1, retomamos agora a prática de percepção estudando também as inversões do acorde de três sons.

Um acorde perfeito maior de três sons é composto por: fundamental, terça maior e quinta justa:



Um acorde perfeito menor de três sons é composto por: fundamental, terça menor e quinta justa:



O acorde perfeito maior e o acorde perfeito menor possuem duas inversões chamadas de primeira inversão e segunda inversão. Veja os exemplos a seguir:

Acorde perfeito maior:

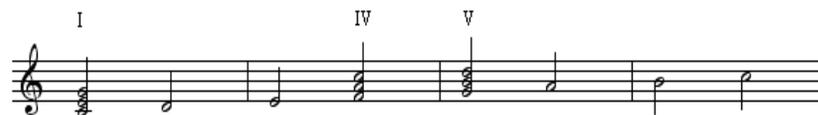


Acorde perfeito menor:

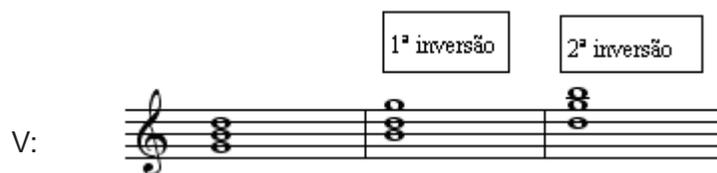
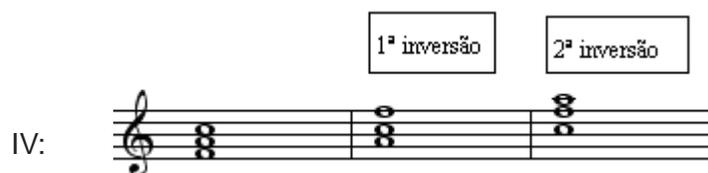
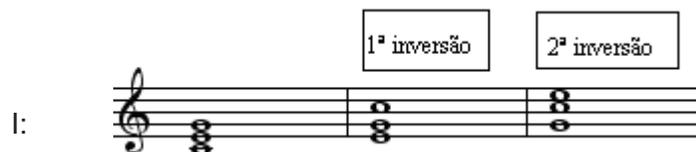


4.3.1.1 Tríades maiores e inversões na escala diatônica

As tríades maiores são encontradas nos seguintes graus da escala diatônica ou natural: I, IV e V:



As inversões são dadas da seguinte maneira:



O estudo de percepção para acordes pode ser realizado da seguinte maneira:

TRÍADE EM ESTADO FUNDAMENTAL:

- 1- Toque a fundamental junto com a terça;
- 2- Toque a fundamental junto com a quinta;
- 3- Toque a terça junto com a quinta;
- 4- Toque a tríade completa.

Observe a figura a seguir:



TRÍADE NA PRIMEIRA E SEGUNDA INVERSÃO:

- 1- Toque a tríade em estado fundamental;
- 2- Toque a terça e a quinta juntas;
- 3- Toque a primeira inversão acorde;
- 4- Toque a tríade em estado fundamental;
- 5- Toque a quinta e fundamental oitavada juntas;
- 6- Toque a segunda inversão do acorde.

Observe a figura a seguir:



Para dar continuidade ao treinamento auditivo, acesse a sala da disciplina, no Moodle, para realizar a prática dos exercícios harmônicos.

4.3.1.2 Tríades menores e inversões na escala diatônica

As tríades menores são encontradas nos seguintes graus da escala diatônica natural: II, III e VI:



As inversões são dadas da seguinte maneira:

The image displays three musical staves, each representing a different triad and its two inversions. Each staff begins with a treble clef and a vertical bar line. The first measure of each staff shows the root position triad. The second measure is labeled '1ª inversão' (1st inversion) and the third measure is labeled '2ª inversão' (2nd inversion). The triads are: II (D major), III (E minor), and VI (F major).

Para dar continuidade ao treinamento auditivo, acesse a sala da disciplina, no Moodle, para realizar a prática dos exercícios harmônicos.

4.3.1.3 Padrões harmônicos maiores e menores

Depois dos estudos das tríades maiores e menores, chegou o momento de conhecer alguns padrões para a devida familiarização. Será oferecida uma seleção de padrões nos modos: maior, menor, mixolídio e dórico. Esse esquema foi sugerido a partir das práticas de aprendizagem musical realizadas por Gordon (2000) em sua vida profissional como educador musical.

Segundo o autor, um padrão harmônico é formado por um grupo de três acordes consecutivos que deve ser praticado tal como foi feito com os padrões melódicos – grupos de três a quatro notas – na Unidade 2 tendo como filosofia a constância do estudo sistematizado.

São exemplos de padrões harmônicos:

- Maiores

C G7 C C F C C Am C C Ab C

- Menores harmônicos

Cm G7 Cm Cm F Cm Cm C Cm

- Mixolídios

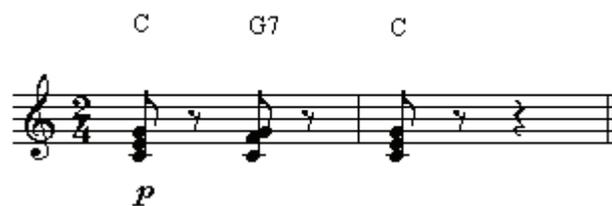
C Bb C C Gm C

- Dóricos

Cm Bb Cm Cm F Cm

Ao escolher determinado padrão harmônico para estudo, procure tocar os acordes de maneira curta ou em staccato e na dinâmica piano. Assim, a percepção poderá ser mais refinada.

Veja o exemplo:

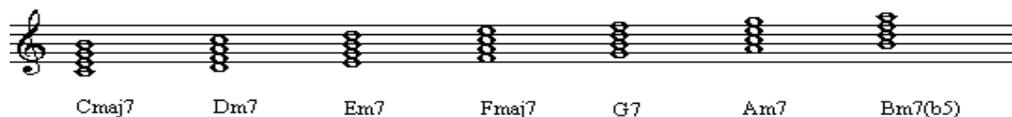


Para dar continuidade ao treinamento auditivo, acesse a sala da disciplina, no Moodle, para realizar a prática dos exercícios sobre os padrões harmônicos maiores e menores.

4.3.2 Percepção de tétrades

Depois dos estudos das tríades e alguns padrões harmônicos, estudamos a formação da tétrede para realizar alguns exercícios de treinamento.

Uma tétrede é formada por quatro sons diferentes, podendo ser encontradas na escala diatônica da seguinte maneira:



A cifragem da escala anterior corresponde à formação das tétrades específicas de cada grau. Para treinamento, vamos apenas estudar as seguintes tétrades:



Daremos continuidade ao treinamento auditivo no Moodle. Acesse o AVA para realizar a prática dos exercícios sobre as tétrades.

4.3.3 Percepção de encadeamentos das funções: tônica, subdominante e dominante

Tratamos do assunto dos encadeamentos harmônicos iniciando pela prática da percepção das cadências. O tema sobre cadências foi tratado na disciplina Linguagem e estruturação musical 1, sendo, na ocasião, apresentado da seguinte forma.

A cadência é formada pela progressão de dois acordes, podendo ser classificada, segundo Roy Bennett (1998), em quatro tipos:

§ Cadência perfeita (V-I): é formada pelos acordes do 5º grau (V) ou dominante e do 1º grau (I) ou tônica:



Essa cadência tem um forte sentido de finalização, podendo ser comparada ao “ponto final” dos textos escritos da Língua Portuguesa.

§ Cadência plagal (IV-I): é formada pelos acordes do 4º grau (IV) ou subdominante e do 1º grau (I) ou tônica:



É conhecida como cadência do “amém” por harmonizar essa palavra ao final dos hinos litúrgicos.

§ Cadência imperfeita (I/II/IV-V): seu caráter sugere uma continuação da frase musical. Ela soa como algo incompleto ou inacabado, sendo comparada à “vírgula” nos textos escritos da Língua Portuguesa:

Essa cadência pode ser feita a partir de uma grande maioria de acordes, encadeando com a tônica; porém são mais usados os seguintes: 1º grau (I) ou tônica, 2º grau (II) ou supertônica e 4º grau (IV) ou subdominante, resolvendo no 5º grau (V) ou dominante.

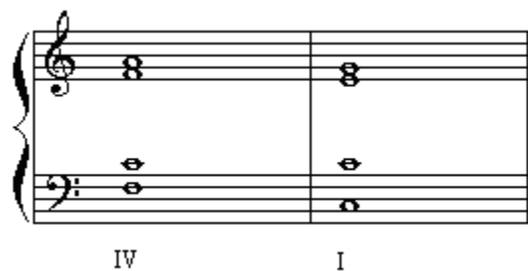
§ Cadência interrompida (V-VI): também chamada cadência de engano, porque cria uma expectativa de resolução, mas acaba surpreendendo pelo encadeamento de outro acorde:

O compositor induz o ouvinte a esperar por uma cadência perfeita (V-I), porém o acorde de dominante é resolvido em outro acorde que não o da tônica. Por exemplo: V-VI (mais comum).

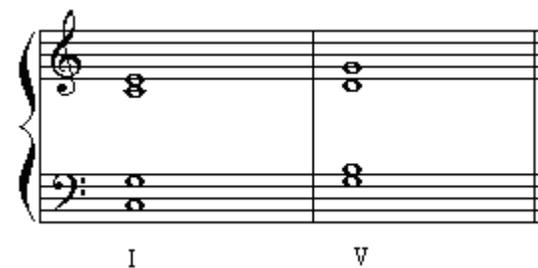
Como proposta de treinamento auditivo, desenvolvemos agora a percepção dos acordes em progressão, obedecendo a ordem das cadências estudadas:

Cadência perfeita:

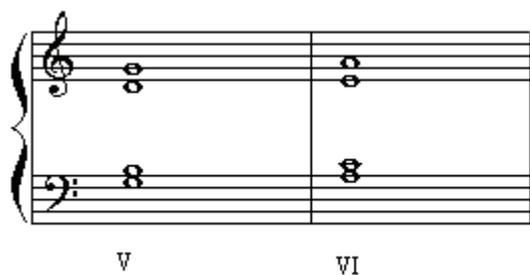
Cadência plagal:



Cadência imperfeita:



Cadência interrompida:



Para dar continuidade ao treinamento auditivo, acesse a sala da disciplina, no Moodle, para saber como realizar novas práticas de progressão dos acordes.

4.4 Considerações finais

Finalizamos a unidade com os conteúdos harmônicos para complemento dos aspectos melódicos e rítmicos. Ao longo de todo trabalho realizado com

todos os conteúdos, esperamos que leitor possa ter vislumbrado mais opções de treinamento de modo a dar continuidade ao seu processo preceptivo musical, que não deve parar de ser aperfeiçoado, pois sabemos que na prática, nossas dificuldades ou nossas facilidades são evidenciadas. Por isso, é preciso adotar estratégias de organização para buscar compreender quais os melhores recursos para fazer uso e auxiliar tanto a si mesmo quanto aos que estarão sob sua responsabilidade como educador musical.

Faço votos de que prossigam com dedicação e atentos aos processos pessoais e coletivos que se dão naturalmente quando buscamos o conhecimento, principalmente, nessa área tão promissora que é a Educação Musical.

4.5 Estudos complementares

Sempre procure aperfeiçoar a concentração para a escuta musical, que pode ocorrer em diversos ambientes do cotidiano, no uso de tecnologias, na prática instrumental, nos corais ou em classe, conduzindo turmas de estudantes. Aculturar-se na apreciação variada de repertórios e buscar adquirir novos padrões sonoros nos aspectos vistos em Percepção e notação musical 1, 2 e 3 são alternativas para todos os que querem avançar no conhecimento musical e, conseqüentemente, na elaboração de didática para a Educação Musical.

REFERÊNCIAS

BENNETT, R. *Elementos básicos da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

GORDON, E. E. *Teoria de aprendizagem musical: competências, conteúdos e padrões*. Lisboa (POR): Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

KODALY, Z. *77 Kétszólamú Énekgyakorlat*. Budapeste (ROM): Editio Musica Budapest, 1968.

MED, B. *Teoria da Música*. Brasília: Musimed, 1996.

PAZ, E. A. *500 canções brasileiras*. Rio de Janeiro: Luís Bogo Editor, 1989.

POZZOLI, E. *Guia teórico-prático para o ensino do ditado musical*. São Paulo: Musicália, 1983.

SOBRE O AUTOR

José Alessandro Gonçalves da Silva

José Alessandro Gonçalves da Silva é graduado em Música com especialidade na performance da clarineta pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e mestre em Música pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Atualmente é docente efetivo do curso presencial de Licenciatura em Música da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) onde leciona as disciplinas de percepção e notação musical e linguagem e estruturação musical. É coordenador do projeto de extensão “Recitais de Música Instrumental para Duo de Clarineta e Piano”, que tem por objetivo apresentar repertórios contextualizados da música nacional e estrangeira. Também coordena o projeto *Ensino Coletivo de Sopros: formação instrumental de grupo musical para a comunidade*, que visa a musicalização por meio da prática instrumental em grupo. É ainda clarinetista do Trio Instrumental Uirapuru formado pelos professores Glauber Santiago e Arlete Gonçalves cujos objetivos são de resgatar e divulgar as músicas que fizeram parte do canto orfeônico em seu auge. Na área de performance atua como clarinetista e saxofonista em grupos musicais eruditos e populares de São Carlos.

