

Helena de Souza Nunes
Organizadora

**EAD na Formação de Professores de Música:
Fundamentos e Prospecções**

Volume 1

GRÁFICA
Copiar
EDITORA

Tubarão - 2012



Presidenta da República

Dilma Vanna Rousseff

Ministro da Educação

Aloizio Mercadante

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Reitor

Carlos Alexandre Netto

Vice-Reitor

Ruy Vicente Oppermann

Secretário de Educação a Distância

Sérgio Roberto Kieling Franco

Diretor do Instituto de Artes

Alfredo Nicolaiewsky

Chefe do Departamento de Música

Jocelei Cirilo Bohrer

Coordenadora do Curso de Licenciatura em Música EAD

Helena Müller de Souza Nunes

Comitê Editorial de Educação a Distância da SEAD/UFRGS

Lovois de Andrade Miguel

Mara Lúcia Fernandes Carneiro

Sérgio Roberto Kieling Franco

Silvestre Novak

Sílvio Luiz Souza Cunha

Helena de Souza Nunes
Organizadora

**EAD na Formação de Professores de Música:
Fundamentos e Prospecções**

Volume 1

 Licenciatura em Música modalidade EAD
Programa Pró-Licenciaturas do MEC

Programa Pró-Licenciaturas do MEC
Licenciatura em Música modalidade EAD da UFRGS e Universidades Parceiras

Capa: Sabrina Spritzer

Projeto gráfico e ilustrações: Pedro Steigleder Matzenbacher e Sabrina Spritzer

Diagramação: Lucas de Moura, Ricardo Gabriel Herdt, Rodrigo Schramm

Revisão de conteúdos: Clarissa de Godoy Menezes, Cláudia Elisiane Ferreira dos Santos, Dorcas Janice Weber, Felipe de Miranda Rebouças, Leonardo Nunes, Marília Raquel Albornoz Stein

Revisão de ortografia, gramática e padronização ABNT: Patrícia Regina da Costa

E11 EAD na formação de professores de música : volume 1 : fundamentos e prospecções / Helena de Souza Nunes organizadora ; colaboradores Adriano Almeida Oliveira ... [et al.] -- Tubarão : Copiart, 2012.
320 p. il. color. ; 23 cm.

ISBN 978-85-99554-77-7

1. Música na educação. 2. Música – Instrução e estudo.
3. Ensino a distância – Brasil. I. Nunes, Helena de Souza.

CDD (21. ed.) 371.33

Elaborada por: Sibele Meneghel Bittencourt – CRB 14/244

Sistemas de Organização Sonora, Uma Experiência Musicopedagógica

*Fernando Lewis de Mattos*⁵⁴

Considerações Iniciais

A interdisciplina Sistemas de Organização Sonora (SOS) inicialmente foi organizada por três professores: Pedro Kröger, da Universidade Federal da Bahia, Dimitri Cervo e eu, ambos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Esta interdisciplina foi idealizada com o intuito de introduzir os alunos em diferentes campos do conhecimento musical: Acústica Musical, Contraponto, Harmonia, Morfologia Musical e História da Música. A ideia básica era partir da natureza do som (Acústica) e sua influência sobre a psique humana (Psicoacústica) para, então, adentrar no terreno da Música propriamente dita, como uma área de conhecimento que tem uma natureza que lhe é própria e se distingue por suas particularidades, suas características intrínsecas e interpenetrações com outras áreas do conhecimento.

Por um lado, a Música não existe isolada, pois ocorre em relação às outras atividades humanas, o que implica que há aspectos do conhecimento musical que se relacionam a áreas como Antropologia, Sociologia, História, Filosofia, Linguística, Matemática, Física, Biologia e Geografia, entre outras. Por outro lado, existem aspectos que são próprios de sua natureza intrínseca, que fazem parte da prática cotidiana dos músicos e exigem conhecimentos específicos que lhes dêem suporte para operar no meio social em que atuam. Além da necessária prática musical, em que participam experiências de execução vocal e/ou

⁵⁴Doutor em Música (UFRGS, 2005). Professor Adjunto do Departamento de Música do Instituto de Artes da UFRGS. Professor do PROLICENMUS em Sistemas de Organização Sonora.

instrumental e regência, são as disciplinas de Contraponto, Harmonia e Morfologia que instrumentalizam o músico a atuar de maneira consciente e com domínio teórico em relação à sua prática, seja na interpretação de repertórios de diferentes épocas e lugares, seja na realização de composição e arranjo.

Um curso de Licenciatura em Música deve instrumentalizar seus alunos a executarem todas essas atividades (tocar, cantar, improvisar, reger, compor, arranjar) de forma proficiente, já que são conhecimentos úteis em seu desempenho profissional como educadores. Como professores, esses profissionais também deverão ser capazes de compreender e explicar, aos alunos, quais são os elementos musicais com que estão lidando, contextualizando-os sob diferentes pontos de vista. Além dos conhecimentos alcançados através da prática de cantar, tocar e reger, os conhecimentos teóricos também são de grande valor na formação de professores de música. A interdisciplina Sistemas de Organização Sonora foi concebida para preencher este espaço do conhecimento musical no PROLICENMUS.

Organização da Interdisciplina Sistemas de Organização Sonora

O primeiro problema que surgiu na organização da interdisciplina Sistemas de Organização Sonora foi este: como ordenar os conteúdos referentes a tantas subáreas distintas do conhecimento musical (Acústica, Contraponto, Harmonia, Morfologia e História da Música) em uma única interdisciplina? A solução que se mostrou mais adequada foi alternar os diferentes conhecimentos na sequência das unidades de ensino, partindo do mais simples em direção ao mais complexo. Inicialmente, nossa equipe de professores considerava que esta interdisciplina deveria permear quase todo o curso, desde o terceiro semestre até o final. Entretanto, por razões administrativas e conforme a proposta pedagógica do curso, adequada ao ensino de música na modalidade a distância, a equipe teve que adaptar esta grande quantidade de conteúdo em apenas dois semestres: Sistemas de Organização Sonora A, com quinze Unidades de Estudo de 01 a 15, e Sistemas de Organização Sonora B, com outras quinze, de 16 a 30.

Esse parecia ser um problema intransponível e, na verdade, ao final da experiência, demonstrou sê-lo, já que os alunos eram levados a estudar uma quantidade exagerada de conteúdos em um tempo mínimo. Por exemplo, os conteúdos de Harmonia, que são estudados em quatro semestres dedicados a essa disciplina nos cursos presenciais de Licenciatura em Música e Bacharelado em Música do Departamento de Música da UFRGS, tiveram que ser apreendidos pelos alunos do PROLICENMUS em apenas dois semestres, permeados

por outros conhecimentos técnico-musicais de dificuldade similar, como Contraponto, Morfologia e História da Música. O resultado foi que alguns conteúdos foram apenas lançados, sem ser dado tempo suficiente ao seu aprendizado, nem efetivada a vivência necessária ao processo de conhecimento⁵⁵. Ao reduzir a interdisciplina Sistemas de Organização Sonora a apenas dois semestres, as unidades de ensino foram ordenadas da maneira demonstrada na Figura 12.18.

Como já exposto, percebe-se que foi dada ênfase aos conteúdos referentes à Harmonia, ao Contraponto e à Morfologia Musical; os conteúdos de Acústica Musical e História da Música foram deixados em segundo plano. Na distribuição dos trabalhos, fiquei responsável pela elaboração dos conteúdos referentes a Harmonia e Contraponto. Para a elaboração dos objetos de aprendizagem, contei com o auxílio de uma equipe de bolsistas da SEAD da UFRGS. Estes bolsistas, que eram estudantes na época, são: Fernanda Krüger Garcia, Bernardo Grings e Gerson de Souza; hoje, eles são profissionais que atuam como músicos e professores de música em diferentes instituições. Gerson de Souza permaneceu atuando no PROLICENMUS até o fim do curso, como Tutor na Universidade, realizando um trabalho de alto nível, imprescindível à boa continuidade das atividades da interdisciplina Sistemas de Organização Sonora. Nas próximas seções, abordarei a elaboração dos conteúdos de Contraponto e Harmonia para a interdisciplina Sistemas de Organização Sonora do PROLICENMUS.

Contraponto

Optei por trabalhar com o ensino de contraponto por espécies a partir do sistema elaborado por Fux⁵⁶ (FUX, 1971), porém acrescentando alguns aspectos diferentes do ensino tradicional com a intenção de aproximar o estudo do contraponto à prática musical atual e ao cancionário folclórico do Brasil. A seguir, serão explicados os princípios gerais da metodologia de Fux e as adaptações feitas em direção ao populário brasileiro.

⁵⁵Estes conhecimentos (Acústica Musical, História da Música, Morfologia Musical, Contraponto e Harmonia) são estudados ao longo de quase todo o curso de música, em sua modalidade presencial, no Departamento de Música da UFRGS, desde o primeiro até o sétimo semestre em um curso constituído de oito semestres.

⁵⁶Em sua obra *Gradus ad Parnassum* (1725), Johann Joseph Fux (1660-1741) estabeleceu um novo método de ensino do Contraponto. Em seu sistema, Fux propõe separar o estudo do contraponto conforme a organização rítmica e o tipo de dissonância existente entre as vozes (notas de passagem, bordaduras, *cambiatas*, suspensões). Mesmo não sendo aceito unanimemente nas escolas de música, o método de Fux vem sendo o mais utilizado para o ensino de contraponto até os dias de hoje.

UE	Sistemas de Organização Sonora A (1 a 15) e B (16 a 30)					
	Título	Harmonia	Contraponto	Morfologia	História da Acústica Musical	
01	Princípios de Acústica Musical					
02	Primeira Espécie de Contraponto		x			
03	Fraseologia Musical			x		
04	Escolha de Acordes na Harmonização Coral	x				
05	Segunda Espécie de Contraponto		x			
06	Inversão de Acordes na Harmonização Coral	x				
07	Terceira Espécie de Contraponto		x			
08	Seminário Integrador Presencial					
09	Formas Simples: Unária e Binária			x		
10	Quarta Espécie de Contraponto		x			
11	Formas Simples: Ternária e Rondó			x		
12	Quinta Espécie de Contraponto		x			
13	Condução de Vozes na Harmonização Coral	x				
14	Harmonização Completa de Melodia Coral	x				
15	Harmonização Completa de Melodia Coral Formas Vocais			x		
16	Harmonização de Melodia da Canção	x				
17	Contraponto Livre		x			
18	Ornamentação Melódica na Harmonização Coral	x				
19	Contraponto Imitativo		x			
20	Modulação	x				
21	Contraponto Invertido		x			
22	Seminário Integrador Presencial					
23	Formas Compostas			x		
24	Acordes Cíclicos: 7a Diminuta e 5a Aumentada	x				
25	Gêneros Musicais: Vocais e Instrumentais			x		
26	Formas de Variação: Contínuas e Seccionais			x		
27	Acordes Substitutos Diatônicos	x				
28	Processos de Música do Século 20				x	
29	Acordes Alterados	x				
30	Música Popular				x	
Quantidade de UEs por Subáreas do Conhecimento Musical		10	8	7	1	2

Figura 12.18: Unidades de Estudo em Sistema de Organização Sonora

Desde a Idade Média, o contraponto é realizado a partir de uma melodia tradicional, denominada *cantus firmus*⁵⁷. Inicialmente, para compor o contraponto, padres músicos aproveitavam linhas melódicas do canto gregoriano e acrescentavam outra melodia para enriquecer a sonoridade. O *cantus firmus*

⁵⁷ *cantus firmus* significa “melodia fixa”, em latim.

era posicionado na voz superior e o contraponto⁵⁸, na voz inferior. Em seguida, inverteu-se a posição das vozes e o *cantus firmus* passou a ser carregado pela voz inferior, sendo o contraponto realizado na voz superior. Posteriormente, houve o acréscimo de outras vozes, chegando ao uso de cerca de 40 vozes em algumas obras da Renascença (séc. XVI). Nesta época, o *cantus firmus* normalmente era apresentado por todas as vozes, em diferentes momentos da música, através da técnica do contraponto imitativo, podendo ser um canto gregoriano tradicional, uma melodia popular contemporânea ou uma linha melódica criada pelo compositor⁵⁹. Disso, pode-se deduzir que, na técnica do Contraponto, há dois elementos básicos: a voz que carrega o *cantus firmus* e a(s) voz(es) que carrega(m) o contraponto. No ensino tradicional do Contraponto, é comum apresentar o *cantus firmus* escrito apenas em semibreves⁶⁰. Entretanto, na música prática, jamais uma melodia é cantada ou tocada dessa forma. Isso faz com que os estudantes de Música tenham certa dificuldade em relacionar o que aprendem nas aulas à sua prática musical. Na busca de solucionar este problema e aproximar o estudo do Contraponto à Música que se conhece e se pratica no “mundo real”, optei por não empregar, como *cantus firmus*, melodias imaginárias ou inventadas pelo professor e escritas somente em semibreves, mas aproveitar, para tal finalidade, melodias folclóricas brasileiras.

A intenção foi aproximar os exercícios de contraponto da prática musical: o *cantus firmus* é uma melodia real, com seu desenho melódico e seu ritmo característico, aproveitada do rico cancionário popular nacional. Isso também pode cumprir outra função: os estudantes, que futuramente serão professores de Música, entraram em contato com melodias folclóricas de diversas regiões do Brasil, que posteriormente poderão ser usadas em sua atuação como educadores musicais. A questão que me moveu nessa direção foi esta: se os músicos europeus, ao longo de séculos, aprenderam melodias tradicionais de sua terra, através do uso de cantos gregorianos e outros tipos de melodias usadas como *cantus firmus*, por que razão os estudantes brasileiros não poderiam fazer o mesmo em relação ao nosso repertório?

⁵⁸Na prática do Contraponto, a expressão “contraponto” refere-se à melodia que se contrapõe ao *cantus firmus* ou à voz que carrega essa melodia.

⁵⁹Esta prática estendeu-se até a atualidade através do arranjo. Atualmente, quando um músico faz a adaptação de uma melodia preexistente para um grupo vocal, um grupo instrumental ou vocal-instrumental, ele está dando continuidade à mais antiga prática do contraponto através do uso de um *cantus firmus* (a melodia que está sendo arranjada) e o acréscimo de outras partes.

⁶⁰Esta prática provavelmente tem sua origem na escrita do canto gregoriano, em que não há notação rítmica específica.

A seguir, estão dois exemplos da Primeira Espécie de Contraponto⁶¹. O Exemplo 1 é de Jeppesen⁶², com o *cantus firmus* em semibreves e características estilísticas aproveitadas do canto gregoriano e da polifonia vocal sacra do século XVI (JEPPESSEN, 1992). O Exemplo 2 foi retirado da UE_02: Primeira Espécie de Contraponto, interdisciplina Sistema de Organização Sonora A do PROLICENMUS.

The image shows a musical score for Example 1. It consists of two staves. The top staff is in G major (one sharp) and 4/4 time. It contains a single note in each of the eight measures, representing the Cantus Firmus. The bottom staff is in G major and 4/4 time, and it is empty. The label 'Cantus Firmus' is written below the first measure of the bottom staff.

Figura 12.19: Ex. 1. Jeppesen (1992, p. 113): Contraponto de primeira espécie

The image shows a musical score for Example 2. It consists of two staves. The top staff is in G major (one sharp) and 2/4 time. It contains a melody with eighth notes. The bottom staff is in G major and 2/4 time, and it contains a bass line with eighth notes. Below the melody, there is a sequence of numbers: 5 6 3 6 3 6 6 5 6 6 6 8 3 6 3 6 3 5 3 8 6 6 3 8. The label 'C.F.' is written above the first measure of the top staff. The lyrics 'Mar-cha, sol - da - do, ca - be-ça de pa - pel. Se não mar-char di - rei - to, vai pre-so no quar - tel.' are written below the melody.

Figura 12.20: Ex. 2. SOS: Contraponto de primeira espécie (contraponto de intervalos)

Na metodologia de estudo proposta na interdisciplina Sistemas de Organização Sonora do PROLICENMUS, a realização de exercícios de contraponto com base em princípios estilísticos propostos por Fux e Jeppesen pode gerar problemas no que diz respeito à coesão estilística entre a melodia folclórica empregada como *cantus firmus*, que neste caso é *Marcha Soldado*, e a voz do contraponto. A técnica contrapontística apresentada por Fux e Jeppesen está embasada no que se denomina Contraponto Modal, que foi elaborado com base na análise estilística da música renascentista e resulta em um “contraponto de intervalos”, em que o contraponto é o resultado do controle de consonâncias e dissonâncias existentes na relação entre as notas que compõem as duas vozes. Além disso, uma canção popular brasileira tem outro aspecto importante, que

⁶¹O Contraponto de Primeira Espécie também é conhecido como “contraponto de nota contra nota”, pois se escreve uma nota de contraponto para cada nota do *cantus firmus*.

⁶²Knud Jeppesen (1892-1974) realizou amplo estudo estilístico sobre a polifonia e as técnicas contrapontísticas da música vocal sacra do Renascimento, em sua obra *Kontrapunkt: vokalpolyfoni* (1931).

é a sua harmonia implícita⁶³. Por exemplo, nos primeiros três compassos da canção *Marcha Soldado* há apenas um acorde de C (dó maior), pois todas as notas da melodia pertencem a este acorde (dó-mi-sol). No Exemplo 2, a voz inferior (contraponto) empregou notas que formam consonâncias com o *cantus firmus* (intervalos adequados), porém essas notas não reforçam a harmonia implícita (harmonia inadequada). Como a harmonia faz parte da concepção melódica neste tipo de canção, torna-se necessário, do ponto de vista da coesão estilística, adaptar o contraponto à harmonia da canção. O resultado disso é um contraponto com base na harmonia, ou “contraponto de acordes”, mais apropriado a canções tonais. O Exemplo 3 demonstra um contraponto com base na harmonia, na voz inferior. Neste caso, a linha do baixo tona-se menos *cantabile* e tem um idioma quase instrumental, mais adequado ao caráter da canção (os acordes estão indicados pelas cifras colocadas acima do pentagrama superior).

The image shows a musical score for the song "Marcha Soldado". It consists of two staves. The upper staff is in treble clef, 2/4 time, and C major. The melody is written with lyrics: "Mar-cha, sol - da - do, ca - be-ça de pa - pel. Se não mar-char di - rei - to, vai pre-so no quar - tel." Above the melody, guitar chords are indicated: C, Dm, G7, and C. The lower staff is in bass clef, 2/4 time, and contains a counterpoint line. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes in both staves.

Figura 12.21: Ex. 3. SOS: Contraponto de primeira espécie (contraponto de acordes)

O aspecto estilístico é um fator de extrema importância no estudo de Contraponto e Harmonia. No estudo tradicional dessas duas disciplinas, os exercícios geralmente são realizados com base em determinada prática musical. Normalmente, estuda-se o Contraponto Modal com base na prática da Escola Romana da segunda metade do século XVI; o Contraponto Tonal é estudado com base na prática germânica da primeira metade do século XVIII, especialmente as invenções e fugas de Johann Sebastian Bach. Ao realizar o estudo de contraponto a partir de um *cantus firmus* aproveitado do cancioneiro popular brasileiro, seria inadequado manter os mesmos princípios estilísticos, tanto do Contraponto Modal quanto do Contraponto Tonal. As canções folclóricas brasileiras, principalmente do Norte e Nordeste, têm aspectos tanto modais quanto tonais. Em geral, as melodias têm caráter modal, porém a harmonização é, frequentemente, realizada de forma tonal. Este fato torna difícil escolher entre uma e outra técnica contrapontística (modal ou tonal) como referência para o estudo do contraponto com base no uso de *canti firmi* aproveitados de

⁶³Por “harmonia implícita” entende-se a progressão de acordes que está implícita na melodia.

melodias folclóricas. Por essa razão, nos objetos de aprendizagem preparados para o ensino de contraponto da interdisciplina Sistemas de Organização Sonora do PROLICENMUS, optei por uma flexibilização dos critérios estilísticos utilizados no estudo tradicional do Contraponto. Para isso, foi necessário realizar uma análise pormenorizada da metodologia proposta por Fux⁶⁴. Dessa análise resultou uma síntese dos estudos de contraponto, separando o que é “técnica” (no sentido lato do termo, isto é, “os meios empregados para realizar algo”) do que é especulação estilística. Optei por manter as diretrizes técnicas dos manuais de contraponto, pois podem ser úteis na realização de arranjos de canções populares na atuação de futuros professores com jovens em sala de aula, como também podem facilitar a compreensão das obras musicais a serem cantadas e tocadas por seus alunos⁶⁵. Sob esse ponto de vista, as diretrizes de caráter estilístico existentes nos métodos tradicionais poderiam obscurecer o conhecimento claro e objetivo do contraponto, em se tratando de adaptar este conhecimento a outra realidade, distinta daquela que está presente nos tratados sobre o assunto.

Neste sentido, uma obra foi esclarecedora: *Contraponto: uma arte de compor* (TRAGTENBERG, 1994). Neste livro, o autor apresenta as técnicas de contraponto voltadas à prática contemporânea da composição e do arranjo, aproveitáveis em qualquer gênero ou estilo musical, em que os aspectos estilísticos são deixados livres, conforme com o juízo de gosto particular de cada estudante. Isso não está explícito no texto, mas deixa-se transparecer quando o autor discute diferentes possibilidades de realização de contraponto a partir do mesmo *cantus firmus*, trazendo considerações psicoacústicas de caráter geral e sem ater-se a diretrizes específicas de ordem estilística. Ao dar-me conta dessa diferença entre este e outros manuais de contraponto, percebi que há ensinamentos úteis no âmbito de determinada prática musical que podem ser limitadores em outros contextos.

Um exemplo sobre isso pode ser esclarecedor. No ensino tradicional de Contraponto, os estudantes aprendem quais são os saltos melódicos considerados adequados e quais são incorretos. Em relação aos saltos melódicos de sexta, dizem os manuais de contraponto: somente é aceitável o salto melódico de sexta menor ascendente; devem-se evitar saltos de sexta maior, ascendente ou descendente, e de sexta menor descendente. Os alunos aprendem isso e

⁶⁴ Esta análise foi efetivada com base no estudo de diversos métodos e tratados de contraponto: (BENJAMIN, 1979), (BENJAMIN, 1986), (CARVALHO, 2000), (CARVALHO, 2002), (FUX, 1971), (JEPPESEN, 1992), (KENNAN, 1960), (KOELLREUTTER, 1978), (MOTTE, 1998), (TRAGTENBERG, 1994) e (ZARLINO, 1983).

⁶⁵ Lembro que, neste caso, o estudo de Contraponto é voltado a estudantes de um curso de Licenciatura em Música, o que torna necessário refletir sobre como os conhecimentos adquiridos no curso poderão ser aproveitados quando estiverem atuando como profissionais da educação musical.

passam a acreditar que se trata de um princípio universal. Geralmente, não se dão conta de que isso é adequado a um contexto musical específico: a Escola Romana da segunda metade do século XVI, que seguia as diretrizes do Concílio de Trento, o qual exigia que os músicos da Igreja Católica seguissem rigorosamente os princípios estilísticos do canto gregoriano como parte dos desígnios da Contrarreforma.

Por que o salto melódico de sexta é considerado “dissonante”? Por que razão o salto de sexta menor ascendente é aceitável? Isso tem sua origem em um dos modelos melódicos do canto gregoriano que estão presentes no tratado *Musica Enchiridis*, do século IX, o qual é um dos textos mais antigos em que se buscou estabelecer princípios para a composição polifônica. Segundo este tratado, o salto melódico mais amplo deve ser de quinta justa, da *finalis* em direção à *confinalis* do modo, isto é, do I ao V grau da escala. No Modo Frígio este intervalo de quinta justa ocorre entre as notas mi e si, porém a nota si era considerada um problema por formar trítone com a nota fá (intervalo conhecido como *diabolus in musica*). Por essa razão, nesta época, considerava-se que o salto correto, no Modo Frígio, seria entre o mi e o dó, que é a *confinalis* do Modo Frígio⁶⁶. Daí surgiu o salto melódico de sexta menor ascendente e um critério contrapontístico que até hoje os estudantes de música aprendem e empregam sem sequer saber por quê. Fica a questão: por que razão estudantes que realizam contraponto a melodias folclóricas brasileiras teriam que seguir esta regra em um país caracterizado pelo sincretismo cultural? Na verdade, não há razão alguma. Apresentei esse exemplo apenas para demonstrar um dos inúmeros problemas que surgem quando são questionados os critérios estilísticos presentes nos manuais de contraponto. Ao estudar o Contraponto Modal, com base na prática musical da Escola Romana da segunda metade do século XVI, é necessário seguir as diretrizes deste tipo de contraponto para dominar as técnicas e o estilo da época, o que é um aprendizado imprescindível aos músicos que se dedicam à interpretação desse repertório. Entretanto, estudando-se as técnicas de contraponto em outras práticas musicais, podem se tornar apenas um conjunto de regras sem sentido.

Outra história interessante foi o que ocorreu no estudo de Contraponto, na interdisciplina Sistema de Organização Sonora. Alguns tutores dos polos, graduados em música que estudaram a técnica tradicional do Contraponto, não aceitaram, de início, as discussões teóricas e, principalmente, os exemplos presentes nas unidades de ensino. Alguns argumentaram que havia erros de contraponto e isso seria prejudicial ao desenvolvimento dos alunos do PROLI-

⁶⁶ Para evitar o *diabolus in musica* provocado pela nota si, a *confinalis* do Modo Frígio é a nota dó.

CENMUS. Em face desse impasse, coletei uma série de argumentos (muito bem colocados, do ponto de vista dos manuais de contraponto) que foram apresentados pelos tutores. Com base nesses argumentos, fiz uma análise da *Bourrée II* da *Suíte Inglesa Nº 1*, de J. S. Bach, para cravo⁶⁷. Enviei a análise com a identificação dos “erros de contraponto”, aos tutores, que logo perceberam que, conforme os critérios presentes nos tratados de contraponto, a obra de Bach conteria muitos erros inaceitáveis⁶⁸...

No Exemplo 4, está uma análise do contraponto existente nos primeiros compassos desta dança. Entre os dois pentagramas, está a análise dos intervalos existentes entre as duas vozes, e no quarto tempo do compasso 1 e do compasso 3 ocorre o ataque simultâneo de quarta justa, o que é considerado errado em todos os tratados de contraponto. O início também está em desacordo com os manuais, que determinam que se deva começar com intervalo de 8ªJ ou 5ªJ a partir do I grau. Além disso, há vários problemas do ponto de vista estilístico (indicados por colchetes, no Exemplo 4). Os manuais de contraponto ensinam que não se deve fazer repetição imediata de melodia, como aquela que ocorre na voz superior, quando a linha melódica dos compassos 1-3 é repetida literalmente nos compassos 3-5; nem repetição de motivo (literal ou variada). Neste pequeno trecho, com menos de cinco compassos completos, há inúmeras repetições na voz inferior: o motivo (a) repete seis vezes e o motivo (b)⁶⁹, duas vezes. Além disso, no restante desta dança há várias outras divergências em relação aos manuais de contraponto, como, por exemplo, o uso abundante de intervalos dissonantes (7ªm, 9ªm, 4ªA) atacados simultaneamente, como o trítone do tempo forte do primeiro compasso da segunda parte (c. 17; notas: sol/dó#).

Após apresentar a análise completa desta *bourrée*, com indicação das divergências que encontrei em relação aos tratados de contraponto, coloquei aos inconformados tutores a seguinte questão: o que deve ser tomado como referência, neste caso: os tratados de contraponto ou a música de Johann Sebastian Bach?

⁶⁷A escolha dessa peça foi casual: peguei o livro com a obra de Bach para cravo, publicado pela Dover (intitulada *Johann Sebastian Bach: keyboard music*), e comecei a folhear. Quando encontrei a primeira peça a duas vozes com uma realização inequívoca de Segunda Espécie de Contraponto (já que este era o assunto da Unidade de Estudo que abordava Contraponto na interdisciplina Sistemas de Organização Sonora), parei e decidi analisá-la.

⁶⁸Esta peça é apenas um exemplo de algo que ocorre em toda a obra de J. S. Bach.

⁶⁹Este segmento que chamo de motivo (b) é uma inversão do motivo (a), isto é, uma repetição variada. Isso significa que os quatro compassos do Exemplo 4 estão construídos com base na repetição (literal ou variada) de um mesmo motivo, contrariando as diretrizes dos manuais de contraponto.

Figura 12.22: Ex. 4. J. S. Bach: *Bourrée II* (Contraponto de segunda espécie)

Outro aspecto importante no estudo de contraponto, conforme proposto na interdisciplina Sistemas de Organização Sonora, que merece alguns comentários, refere-se à flexibilização rítmica. O uso de melodias folclóricas faz com que o *cantus firmus* tenha as figuras rítmicas presentes na melodia original. Isso levou à flexibilização dos padrões rítmicos e da estrutura métrica, conforme são estudados no ensino tradicional de Contraponto, onde, em todas as espécies, o *cantus firmus* está escrito em semibreves em um compasso *Alla breve* (2/2). Na Segunda Espécie de Contraponto (duas notas contra uma), o *cantus firmus* está em semibreves e a voz de contraponto aparece em mínimas, para formar uma combinação de duas notas do contraponto para cada nota do *cantus firmus*. Ao fazer o contraponto a uma melodia em compasso 2/4, por exemplo, as relações de duração permanecem, mas as figuras rítmicas se modificam: se o *cantus firmus* tem uma mínima, o contraponto terá duas semínimas; se o *cantus firmus* tem uma semínima, o contraponto terá duas colcheias; se o *cantus firmus* tem um colcheia, o contraponto terá duas semicolcheias, e assim por diante. O Exemplo 5 demonstra um caso em que o *cantus firmus* está todo organizado em semínimas, o que faz o contraponto aparecer em colcheias⁷⁰.

Figura 12.23: Ex. 5. SOS: Contraponto de segunda espécie (colcheias contra semínimas)

⁷⁰A realização de Contraponto de Segunda Espécie com duas colcheias contra uma semínima é o mesmo que ocorre na *Bourrée II* da Suíte Inglesa N° 1, de J. S. Bach, apresentada no Exemplo 4.

Ao refletir sobre as possibilidades rítmicas nas relações entre a voz de contraponto e o *cantus firmus* percebi que, na música prática, há vários casos de contraponto a duas vozes em compasso composto. Assim, surgiu outra questão: como seria o Contraponto de Segunda Espécie em um compasso composto? Como isso poderia ser adaptado ao estudo acadêmico de contraponto? Procurei uma melodia folclórica brasileira em compasso composto e lembrei-me da canção paraibana *Macacaria*, que está em compasso 6/8. Neste compasso, a Segunda Espécie seria realizada com três notas contra uma, em vez de duas notas contra uma. De resto, seriam mantidos os princípios que regem esta espécie e que, nesta altura, haviam sido reduzidos a dois critérios básicos⁷¹: (1) Notas com ataques simultâneos: usar somente consonâncias; e (2) Notas isoladas (em que não coincide o ataque nas duas vozes): as consonâncias podem ser usadas livremente, desde que evitadas quintas e oitavas paralelas; as dissonâncias devem ser tratadas como notas de passagem, isto é, devem ser alcançadas e deixadas por graus conjuntos na mesma direção.

Figura 12.24: Ex. 6. SOS: Contraponto de segunda espécie (compasso composto)

Outro aspecto interessante dessa canção é a alternância rítmica entre grupos de colcheias nos compassos ímpares (1, 3, 5 e 7) e semínimas pontuadas nos compassos pares (2, 4, 6 e 8). Esta característica rítmica da canção *Macacaria* levou a outra flexibilização dos princípios do contraponto. Em vez de apenas a voz de contraponto realizar grupos de três notas contra uma, a relação se inverte nos pontos em que a melodia folclórica tem notas curtas (colcheias), isto é, a voz que carrega o *cantus firmus* tem três notas para cada nota do contraponto⁷². Desta forma, o resultado geral permanece o mesmo: em todos os tempos tem um grupo de três colcheias contra uma semínima pontuada.

Além das espécies de contraponto, também foram estudados o Contraponto Livre (sem *cantus firmus*), o Contraponto Imitativo (em que o *cantus firmus*

⁷¹Estes critérios foram obtidos como síntese do estudo que eu havia realizado a partir dos manuais de contraponto.

⁷²A inversão da posição das figuras rítmicas também ocorre na citada *Bourrée II* da *Suíte Inglesa Nº 1* de Bach, porém em compasso binário simples. O ritmo em semínimas passa para a mão esquerda e as colcheias passam para a mão direita, nos compassos 9, 11, 13 e 14 da primeira parte e nos compassos 19, 23, 33, 34 e 35 da segunda parte.

passa de uma voz a outra) e o Contraponto Invertido (em que as vozes mudam de posição: a voz superior passa para baixo e a voz inferior, para cima). A seguir, está um exemplo de como a melodia da canção *Escravos de Jó* foi desmembrada para a composição de um contraponto imitativo, com a melodia perpassando as duas vozes, como proposta e como resposta (imitação), até alcançar um trecho final em Contraponto Livre (Coda)⁷³.

The musical score is presented in two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It begins with a tempo marking of ♩=96. The score is divided into several sections:

- Proposta (C.F.):** The first system shows the initial melody in the bass staff.
- Resposta (Imitação):** The second system shows the melody in the treble staff, imitating the first.
- Contraponto:** The third and fourth systems show the two voices alternating between proposing and responding.
- Coda:** The final system shows the two voices playing together in a concluding passage.

Figura 12.25: Ex. 7. SOS: Contraponto imitativo, a partir da canção *Escravos de Jó*

⁷³O domínio destas técnicas de contraponto é de extrema utilidade aos professores de música, que, assim, estarão em condições de realizar desmembramentos de canções populares e arranjos a duas vozes (ou mais) para serem praticados em sala de aula.

Harmonia

Nos tópicos referentes ao estudo de Harmonia, também optei por combinar aspectos relevantes do estudo tradicional com elementos aproveitados da música popular brasileira. Para isso, os conteúdos foram destacados em duas vertentes⁷⁴: (1) Harmonização de Melodia Coral; e (2) Harmonização de Melodia de Canção. O estudo de Harmonia geralmente é embasado na obra de Johann Sebastian Bach, que, como mestre de capela da igreja de São Tomás de Leipzig, escreveu mais de 350 cantatas. Deste total, restaram pouco menos de 200, nas quais o compositor realizou inúmeras harmonizações corais, que são tomadas como a principal base para o estudo de Harmonia. As harmonizações de Bach caracterizam-se por progressões harmônicas claras, texturas transparentes, um rico contraponto obtido através da condução de vozes e uso de ornamentações melódicas que levam a música para além de seu contexto funcional original. Por isso, e outras tantas razões, essas harmonizações corais são modelares até a atualidade. Ainda assim, é necessário manter o mesmo distanciamento que foi comentado em relação ao estudo do Contraponto, pois facilmente pode-se cair em critérios estilísticos inadequados ao adaptar os processos empregados por Bach, em sua música religiosa, ao cancionero popular brasileiro.

A UE_04 foi a primeira em que conteúdos referentes à Harmonia foram trabalhados por intermédio da orientação para a escolha de acordes na harmonização de uma melodia coral. Optei por iniciar com a harmonização de um canto dado (que é o equivalente ao *cantus firmus* no Contraponto). Para aproximar os alunos do estudo tradicional de Harmonia e dos processos bachianos, iniciei com a harmonização de uma melodia luterana: *Freu dich sehr, o meine Seele*. A primeira parte da música está dividida em duas frases, cada uma com uma cadência diferente (as cadências estão indicadas por fermatas, no Exemplo 8). Para facilitar o aprendizado, o método empregado na harmonização dessa melodia foi organizado em três momentos: (1) Definir as cadências (acordes em finais de frase); (2) Escolher os acordes iniciais de cada frase; e (3) Completar a escolha dos acordes no decorrer das frases.

Para realizar este trabalho, é necessário entrar em algumas considerações acústicas, históricas e estilísticas. Como a intenção era alcançar o domínio dos recursos de harmonização tonal, o mais importante seria a noção de progressão

⁷⁴A metodologia utilizada para o estudo de Harmonia na interdisciplina Sistemas de Organização Sonora do PROLICENMUS foi elaborada a partir da análise de vários manuais de Harmonia, dos quais se destacam: (ALDWELL; SCHACHTER, 1978),(CHEDIAK, 1984),(COSTÈRE, 1954),(HINDEMITH, 1949),(KOELLREUTTER, 1978),(KOSTKA; PAYNE, 1989),(LEVINE, 1995),(MOTTE, 1989),(PISTON, 1987),(RAMEAU, 1722),(SCHOENBERG, 2002)



Figura 12.26: Ex. 8. Canto dado: *Freu dich sehr, o meine Seele*

harmônica guiada pelo Ciclo Tonal: $T \rightarrow S \rightarrow D \rightarrow T$. Após discussões sobre os critérios para a melhor escolha dos acordes cadenciais e dos acordes que preparam as cadências (penúltimo acorde de cada frase), dos acordes iniciais e dos acordes que complementam a harmonização de cada frase, chegou-se a esta progressão harmônica⁷⁵:

G	D	G	D	G	D	C	D	C	D	G	C	G	D	G
I	V	I	V	I	V	IV	V	IV	V	I	IV	I	V	I
T	D	T	D	T	D	S	D	S	D	T	S	T	D	T

Figura 12.27: Ex. 9. Harmonização de *Freu dich sehr, o meine Seele*: definição dos acordes

Após a definição dos acordes, o passo seguinte é a condução de vozes, que pode ser realizada de forma vertical (completando os acordes, um a um) ou a partir de um contraponto preestabelecido entre o soprano e o baixo. Optei pelo segundo método, pois, apesar de apresentar maiores dificuldades iniciais, produz resultados musicais mais satisfatórios através de um contraponto eficaz entre as vozes externas da textura (soprano e baixo). Empregando a mesma metodologia utilizada para a escolha dos acordes, os alunos foram orientados a escolher as notas do baixo no início e no final de cada frase, definindo as cadências para posteriormente realizar o contraponto de nota contra nota no decorrer das frases. Isso facilita o restante do trabalho porque, ao saber aonde se quer chegar, pode-se movimentar as notas de maneira direta e objetiva. Na discussão sobre as relações contrapontísticas entre o soprano e o baixo, é necessário abordar a inversão de acordes, pois o baixo não apresentaria um caráter melódico satisfatório caso fossem empregadas apenas as fundamentais. Após diversas considerações sobre cada nota possível para o baixo, a inversão de acordes mais adequada para cada trecho do contraponto e a definição de quais as notas que soariam melhor para formar uma linha melódica fluente e que servisse de base ao restante da harmonia (o que é uma das funções mais importantes do baixo), chegou-se a este resultado:

⁷⁵Para demonstrar a harmonia, foram utilizados três métodos de cifragem: indicação da cifra do acorde propriamente dito, do grau da escala em que o acorde se origina e da função que este acorde cumpre no contexto harmônico em que ocorre.

Acorde: G D/F# G D/A G/B D C D C/E D/F# G C G/D D G

Grau: I V⁶ I V⁶₄ I⁶ V IV V IV⁶ V⁶ I IV I⁶₄ V I

Função: T D₃ T D₅ T₃ D S D S₃ D₃ T S D₄⁶ D T

Figura 12.28: Ex. 10. Harmonização de *Freu dich sehr, o meine Seele*: Contraponto entre o soprano e o baixo

No Exemplo 10, a linha do baixo segue na maior parte do tempo por graus conjuntos, o que lhe confere um caráter melódico fluente. Nos três últimos compassos, o baixo movimenta-se através de fundamentais de acordes, formando uma progressão I–IV–V–I que servirá de apoio ao restante das vozes para definir uma Cadência Autêntica Perfeita no final da primeira parte da música. Este é um procedimento empregado por compositores e arranjadores que trabalham com música coral, sendo bastante encontrado na obra de Bach e outros compositores.

Outra discussão importante é sobre a penúltima nota do baixo, que é um ré², considerada muito grave para os coralistas brasileiros que cantam a voz de baixo, pois em sua maioria são barítonos. Além disso, boa parte dos professores de escola (que é o público para o qual este objeto de aprendizagem é dirigido) irá trabalhar com coros infanto-juvenis cujos cantores alcançariam, no máximo, um sol². A extensão vocal em cada uma das vozes do grupo com o qual se trabalha é um fator importante a ser levado em consideração na harmonização e na realização de arranjos. No estudo de Harmonia, entretanto, considera-se a nota ré² como o limite do registro grave e achei que seria aproveitável manter este princípio⁷⁶. Neste ponto do estudo, faltava apenas completar a harmonia com as vozes intermediárias, tenor e contralto. Na UE_13, passou-se a abordar um dos assuntos mais importantes do estudo de Harmonia: a condução de vozes a quatro partes. Para cada intervalo harmônico predefinido anteriormente entre o soprano e o baixo (cf. Exemplo 10), foram apontadas inúmeras possibilidades de completamento das vozes de tenor e contralto. O Exemplo 11 demonstra

⁷⁶Para aprofundar o estudo sobre a aplicabilidade prática dos conhecimentos de Acústica Musical, Contraponto, Harmonia e Morfologia Musical, foi oferecido um curso de extensão chamado Processos de Arranjo Musical para Professores aos alunos do PROLICENMUS que haviam completado a interdisciplina Sistemas de Organização Sonora. Neste curso, houve um tópico especialmente dedicado ao arranjo para grupos vocais, grupos instrumentais e grupos vocais-instrumentais escolares, com considerações sobre as vozes de jovens de diferentes idades, suas características e possibilidades musicais.

todas as possibilidades consideradas e discutidas para a definição do primeiro acorde.

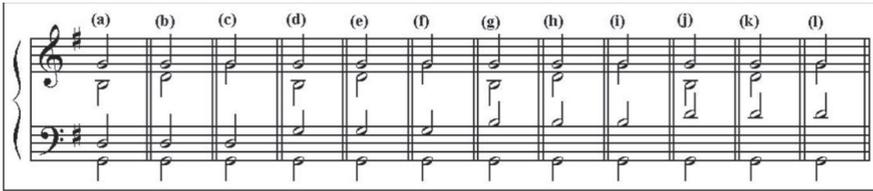


Figura 12.29: Ex. 11. Completamento da Harmonia a quatro vozes, no primeiro acorde

Naturalmente, algumas dessas soluções soam melhor que outras; algumas contêm erros de espaçamento e outras, de cruzamento de vozes. Todas as possibilidades foram discutidas, analisadas e avaliadas quanto à sua adequação ao trecho específico da harmonização em que apareciam. O mesmo tipo de discussão foi realizado para a condução de vozes, no encadeamento de todos os acordes, e, em alguns casos, a análise foi mais demorada do que em outros, conforme a necessidade e os conteúdos estudados anteriormente. As considerações sobre progressão harmônica devem abordar a condução de vozes, pois cada uma das linhas melódicas deve ser fluente para assegurar uma boa correlação entre as partes e das partes com o todo. O mais importante, neste tipo de estudo, é considerar o maior número possível de possibilidades para proporcionar autonomia aos alunos, para que, ao final de sua formação, estejam aptos a realizar seu trabalho de forma independente. Após inúmeras discussões, o resultado da condução de vozes, em uma textura homofônica (nota contra nota) a quatro vozes (S, C, T, B), foi este:

Acorde:	G	D/F#	G	D/A	G/B	D	C	D	C/E	D/F#	G	C	G/D	D	G
Grau:	I	V ⁶	I	V ₄ ⁶	I ⁶	V	IV	V	IV ⁶	V ⁶	I	IV	I ₄ ⁶	V	I
Função:	T	D ₃	T	D ₅	T ₃	D	S	D	S ₃	D ₃	T	S	D ₄ ⁶	D	T

Figura 12.30: Ex. 12. Harmonização de *Freu dich sehr, o meine Seele* a quatro vozes, nota contra nota

Para completar o conteúdo referente à harmonização coral, na UE_18, deu-se início ao estudo dos tópicos sobre ornamentação melódica. Isso foi re-

alizado somente após o estudo de todas as unidades referentes às Espécies de Contraponto, em que são estudados todos os tipos de notas ornamentais. Assim, tornou-se fácil a transferência desse conhecimento ao campo da Harmonia. Considerei proveitoso realizar um estudo detalhado sobre cada tipo de nota melódica. Para isso, foram elaborados vários exemplos comentados, cada um deles com o acréscimo de um único tipo de ornamentação a partir da harmonização realizada anteriormente (cf. Exemplo 12). Elaborei um exemplo somente com acréscimo de notas de passagem em todos os pontos possíveis da harmonização preestabelecida, outro exemplo foi feito apenas com o uso de bordaduras superiores e inferiores, outro com suspensões e retardos, outro com apojeturas, outro com antecipações, um ainda com escapadas e o último com *cambiata*⁷⁷. Após o estudo sobre cada uma das notas ornamentais, acrescentei um exemplo com a combinação de todas elas⁷⁸. O resultado foi este⁷⁹:

Figura 12.31: Ex. 13. Harmonização de *Freu dich sehr, o meine Seele* a quatro vozes, com notas ornamentais⁸⁰

Acredito que o estudo de harmonização coral é útil para o professor de música, pois ele empregará estes conhecimentos na sua prática em sala de aula ao realizar arranjos para as crianças cantarem e tocarem. Neste sentido, considero que a prática do canto coral é um dos instrumentos mais eficazes na educação musical, pois possibilita trabalhar em diversas camadas do conhecimento, desde a socialização até a acuidade na afinação. Além disso, pode produzir desenvolvimento musical significativo através da percepção das partes cantadas pelos colegas enquanto o aluno realiza sua própria parte. A isso também podem ser acrescentadas inúmeras possibilidades de introdução aos conhecimentos relacionados à História da Música (em todas as épocas e sociedades conhecidas

⁷⁷ Considero a *cambiata* como um tipo particular de escapada.

⁷⁸ Desta forma, o estudo das notas melódicas na Harmonia foi realizado como no estudo de Contraponto proposto por Fux, em que o trabalho final aparece como se fosse um exercício de Quinta Espécie (Contraponto Florido) após o estudo das espécies anteriores.

⁷⁹ No Exemplo 13, as abreviaturas têm estes significados: np – nota de passagem; b – bordadura; cam – *cambiata*; sus – suspensão; ret – retardo; ap – apojetura; ant – antecipação.

⁸⁰ No Material de Apoio, foram acrescentadas três harmonizações desta melodia por músicos de épocas e estilos diferentes: Claude Gaudimel (1510-1572), Johann Sebastian Bach (1685-1750) e Robert Schumann (1810-1858).

há referências à prática do canto em conjunto), à Morfologia (toda peça coral tem uma estrutura que pode ser estudada em sala de aula), ao Contraponto e à Harmonia. Além disso, as principais técnicas estudadas na harmonização coral são as mesmas utilizadas na harmonização de melodia instrumental e de melodia de canção. Os mais inovadores arranjadores da música popular brasileira, de Radamés Gnattali e Leo Peracchi a Wagner Tiso e André Mehmari desenvolveram pleno domínio dos processos tradicionais de harmonização em sua fase de formação.

Considerarei que poderia ser enriquecedor iniciar o estudo sobre Harmonização de Melodia de Canção (cuja técnica também serve de base à harmonização de melodia instrumental) antes de finalizar os estudos sobre harmonização coral. Assim, na UE_16, a primeira unidade do segundo semestre da interdisciplina Sistemas de Organização Sonora, foram apresentadas as bases para este tipo de harmonização. Inicialmente, foram demonstradas as diferenças essenciais entre os estilos de harmonização coral e de harmonização de canção. Posteriormente, foram abordados os aspectos técnicos necessários à realização da harmonização de canção, com discussões sobre o ritmo harmônico, os tipos de acompanhamento empregados em harmonização de canções e alguns dos padrões rítmicos mais comuns nos gêneros tradicionais da canção popular brasileira⁸¹. A seguir, está um exemplo de acompanhamento semicontrapontístico à canção *O Meu Boi Morreu*, realizado ao piano⁸².

Figura 12.32: Ex. 14. Canção folclórica *O Meu Boi Morreu*, acompanhamento semicontrapontístico

⁸¹ No curso de extensão Processos de Arranjo Musical para Professores, aprofundou-se o estudo sobre gêneros populares brasileiros, seus ritmos e métodos de harmonização; foram estudados os ritmos característicos e os padrões de acompanhamento utilizados em gêneros como o cateretê, a polca, o samba, o frevo, a toada, o baião e a bossa nova, entre outros.

⁸² Discussões mais aprofundadas sobre este e outros tipos de acompanhamento constam no Material de Apoio da interdisciplina Sistemas de Organização Sonora e no curso de extensão Processos de Arranjo Musical para Professores.

Após o estudo de harmonização de melodia coral e harmonização de melodia de canção, ainda seria necessário aprofundar os conhecimentos de harmonia no sentido da ampliação do vocabulário harmônico, já que até este ponto haviam sido estudados apenas os acordes diatônicos, principalmente formados sobre o I grau, o IV grau e o V grau de tonalidades maiores e menores. Este ponto do estudo de Harmonia teve que ser menos aprofundado, devido ao tempo que ainda restava para completar o segundo semestre da interdisciplina Sistemas de Organização Sonora e aos assuntos que ainda tinham que ser estudados nas subáreas de Morfologia e Histórica da Música. Para completar o estudo sobre Harmonia Tonal, ainda seria necessário realizar estudos sobre modulação, acordes substitutos diatônicos e acordes alterados, além dos métodos de expansão das tríades e acordes com notas adicionadas. Esses conteúdos, que estão entre os mais complexos do estudo de Harmonia, foram abordados em apenas quatro unidades de ensino⁸³: UE_21, UE_24, UE_27 e UE_29.

Na UE_21 foram abordados conteúdos referentes à Modulação, com atenção especial aos processos de modulação diatônica para tons vizinhos através do uso de acordes pivô. Os acordes substitutos diatônicos foram estudados na UE_27. Nas UE_24 e UE_29, foram abordados os acordes alterados de sétima diminuta, quinta aumentada, sexta napolitana e sexta aumentada. Foi dedicado um pequeno espaço, na UE_29, à introdução aos acordes obtidos por empréstimo modal e às medianas cromáticas. Naturalmente, essa grande quantidade de conteúdos, que apresentam extrema dificuldade de entendimento e domínio técnico, ficou apenas em uma apresentação geral com o intuito de demonstrar aos alunos que esses tópicos existem. Seriam necessárias várias semanas de estudo e realização de exercícios sobre cada um desses tipos de acorde para obter um nível de proficiência que permitisse o seu uso em contextos musicais e seu futuro aproveitamento em sala de aula por parte dos estudantes do PROLICENMUS.

Considerações Finais

Conforme foi demonstrado anteriormente, a interdisciplina Sistemas de Organização Sonora foi concebida e elaborada com o intuito de introduzir os estudantes do PROLICENMUS às diferentes subáreas do conhecimento teórico-musical, com ênfase nos conteúdos referentes à Morfologia, ao Contraponto e à Harmonia. Estes dois últimos abrangeram mais da metade da interdisciplina, perfazendo dezoito unidades de ensino em um total de trinta. Tanto nos con-

⁸³Na disciplina Harmonia do curso presencial do Departamento de Música da UFRGS, são dedicados dois semestres inteiros a esses tópicos.

teúdos referentes ao Contraponto quanto nos conteúdos referentes à Harmonia, optou-se por combinar os métodos tradicionais com a prática musical atual através do estudo de melodias folclóricas e canções populares brasileiras. O estudo desse repertório também tem importância no sentido de aproximar futuros educadores musicais a canções de diferentes regiões do Brasil, com o que se pretende que, em sua futura atuação profissional, valorizem e propaguem entre seus alunos o rico cancionário de nosso país.

Procurou-se manter um distanciamento crítico em relação aos tópicos estudados, no sentido de apreendê-los como manifestações artísticas localizadas no tempo e no espaço, como o resultado de valores, do juízo de gosto e da prática de músicos inseridos em determinados contextos socioculturais. Pode-se entender a “técnica” como o uso dos meios necessários à realização de algo pretendido, e não como um fim em si mesmo. Assim, é possível perceber que não existe uma técnica universal e adequada a qualquer situação; o que existem são diferentes técnicas que surgiram (e surgem) como o resultado de interesses e anseios de músicos que buscam os recursos mais propícios à realização de seu trabalho e uma efetiva atuação no meio em que vivem. Para entender isso, também é necessário o conhecimento de diferentes tradições, seja uma tradição remota no tempo e no espaço (como o uso de *canti firmi* aproveitados do canto gregoriano) ou próxima à nossa vivência pessoal (através da harmonização de melodias conhecidas desde crianças, por exemplo).

Outro fator que considero importante, no processo de ensino e aprendizagem, é a organização dos tópicos a serem estudados. Creio que deve haver uma ordenação clara e objetiva, com um direcionamento dos conteúdos mais simples e fáceis de apreender em direção aos conhecimentos mais complexos. Imprescindível, neste aspecto, é o tempo de experimentação e vivência musical que devem estar à disposição dos estudantes em todos os momentos e em todos os níveis de seu aprendizado⁸⁴. Neste sentido, percebo que a interdisciplina Sistemas de Organização Sonora não cumpriu plenamente seu objetivo, já que

⁸⁴ Alguns educadores têm preferência pelo ensino centrado no conteúdo, outros preferem o ensino centrado no aluno. De minha parte, dou preferência ao ensino descentrado, isto é, multifacetado e multidirecionado. Creio que o foco pode passar de um ao outro dos agentes envolvidos nos processos de ensino e aprendizagem: o professor, o aluno e o conteúdo. Por um lado, não há conhecimento efetivo sem vivência e esta pode ser realizada pelos alunos, pelos professores e pela interação entre ambos; por outro lado, há aspectos imprescindíveis ao conhecimento que somente estarão disponíveis através do estudo de conteúdos específicos, isto é, através do acesso às práticas de determinada tradição. É improvável que alguém seja capaz de realizar um bom trabalho de Contraponto Modal sem jamais ter ouvido ou analisado música renascentista ou aprendido suas técnicas compositivas através de exercícios de contraponto; como seria possível a um instrumentista tocar adequadamente uma *bourrée* de Bach sem ter noções referentes à interpretação, ao estilo, ao contraponto, à harmonia, à morfologia e às técnicas instrumentais desse tipo de música? O mesmo pode ser dito para qualquer música de qualquer tradição. Agora, nenhuma tradição pode ser apreendida apenas a partir dos livros ou da teoria. É necessário praticar; é necessário vivenciar a música (cantar, tocar, improvisar, reger, compor, arranjar, harmonizar, etc.). Por isso, repito, prefiro o ensino descentrado, multifacetado e multidirecionado.

alguns conteúdos, especialmente das subáreas História da Música e Harmonia, não foram abordados com o tempo necessário ao seu amadurecimento. Atualmente, sabe-se que para um profissional da música ter total independência nos campos da composição, da harmonização e do arranjo, deve ter proficiência no uso de acordes mais elaborados, e não apenas no emprego de acordes elementares. A capacidade de harmonização de uma melodia de forma eficaz e criativa é uma das práticas mais importantes da música popular contemporânea e, por isso, professores de música devem ter bom domínio sobre isso. Creio que os conteúdos de Contraponto e Harmonia trabalhados na interdisciplina Sistemas de Organização Sonora tenham sido bastante úteis na formação de professores de música, pois os alunos alcançaram boa capacidade de ação no que diz respeito aos principais aspectos referentes ao Contraponto e em alguns dos processos mais importantes da Harmonia, como os critérios para a escolha de acordes e para a realização da condução de vozes, seja na prática coral ou no acompanhamento instrumental de canções. Entretanto, faltou o aprofundamento de conteúdos referentes à ampliação das possibilidades harmônicas através do uso de acordes substitutos e acordes alterados, de extensões das tríades e adições de notas aos acordes e de diferentes técnicas de modulação para tons vizinhos e para tons afastados.

Devido às insuficiências percebidas na interdisciplina Sistemas de Organização Sonora na experiência do PROLICENMUS, tenho a intenção de efetivar mudanças substanciais nesta interdisciplina para as próximas edições do curso de Licenciatura em Música a distância do Departamento de Música da UFRGS, que ocorrerá no âmbito da UAB. Já venho trabalhando nessas alterações, através da elaboração de objetos de aprendizagem mais pormenorizados no que diz respeito a conteúdos mais complexos das subáreas de Harmonia e Contraponto. No momento em que escrevia este ensaio, tinha em mente três possibilidades de modificações na interdisciplina Sistemas de Organização Sonora, a serem implementadas na próxima edição do curso de Licenciatura em Música EAD do Departamento de Música da UFRGS: a interdisciplina poderia ser ampliada para quatro semestres; seus conteúdos poderiam ser separados em diferentes interdisciplinas, uma referente à Harmonia e ao Contraponto, outra à Morfologia e à História da Música, cada uma delas perfazendo dois semestres; ou os conteúdos poderiam ser reduzidos a apenas Harmonia e Contraponto, o que permitiria manter esta interdisciplina em apenas dois semestres.

Inicialmente, a solução mais adequada do ponto de vista dos conhecimentos teórico-musicais necessários a um curso de graduação em música parecia ser a primeira, isto é, a ampliação da interdisciplina Sistemas de Organização Sonora para quatro semestres. Entretanto, após discussões com a Coordenação do

curso e a partir de sugestões de colegas, chegou-se a uma solução mais satisfatória: os diversos conteúdos abordados na interdisciplina Sistema de Organização Sonora poderão ser distribuídos em várias interdisciplinas, desde Musicalização até aquelas de caráter prático-musical, como Teclado e Violão. Assim, os alunos terão acesso aos diversos conhecimentos musicais a partir de diferentes pontos de vista. Na realidade, essa prática já ocorreu no PROLICENMUS e será intensificada, nesta interdisciplina, para as novas edições do curso de Licenciatura em Música na modalidade a distância do Departamento de Música da UFRGS, no âmbito da UAB. Assim, os estudantes terão oportunidade de interrelacionar múltiplas experiências musicais, seja no nível prático, teórico ou pedagógico, cada qual com suas características e peculiaridades. Desta forma, inclusive, será mais bem contemplada a matriz curricular do curso, que tem por base a organização das interdisciplinas em eixos.