

EDGAR WILLEMS

SOLFÉJO

CURSO ELEMENTAR

adaptação portuguesa de
RAQUEL MARQUES SIMÕES

PREFACIO

Foi ainda na primeira metade deste século que surgiu, por assim dizer no mundo inteiro, o grande movimento em favor da educação musical. Educação passiva por meio de discos, rádio e concertos; educação activa por meio do canto e do ensino da música.

Comporta este último um aspecto delicado: o solfejo.

Realizado até há pouco em bases exclusivamente cerebrais e teóricas, por esse facto criou frequentemente nos alunos o desinteresse pela música. A partir do século XIX, tornado obrigatório nas escolas de alguns países, esse desagrado mais se generalizou.

Impunha-se uma reacção. Foi então que vários pedagogos tentaram criar um solfejo novo com bases bastante vivas que mantivessem a alegria com que a criança vinha para a música, e dessem aos adultos tudo o que ela tem de belo e elevado.

É também esta a finalidade do nosso trabalho. Não somos os primeiros e vendemos por essa razão homenagem aos nossos predecessores que nos facilitaram a tarefa. Citamos, entre outros, Jaques-Dalcroze, Maurice Chevalis, Laure Chéisy, Frédéric Mathis, Maurice Martenot, etc.

Dirigimos também os nossos agradecimentos à Ex.^{ma} Senhora D. Olga Violante, directora dos serviços de música da Mocidade Portuguesa Feminina (Ministério da Educação), que nos encorajou no empreendimento deste trabalho e colaborou activamente na adaptação portuguesa; à Fundação Calouste Gulbenkian que contribuiu com um subsídio para o trabalho de adaptação; finalmente à casa Valentin de Carvalho que prontamente acedeu a encarregar-se da edição desta obra.

Possamos nós realizar o fim que nos propomos: tornar o solfejo e o conhecimento da música acessíveis a todos; dar à educação musical, nas escolas, o lugar a que tem direito.

Setembro de 1967

As lições de solfejo

Se os alunos de solfejo tiverem apenas uma hora semanal de música, propõe-se que as primeiras lições compreendam:

quinze minutos de audição e ritmo, com improvisação;
dez minutos de leitura à primeira vista;

quinze minutos de ditado;

vinte minutos de canto, destinado sobretudo à cultura artística.

Escolhido também com outros fins pedagógicos, o canto poderá prestar-se, mais tarde, a aplicações de ritmo, audição e nomes das notas.

Serão também exercitadas as diferentes *memórias*, cada uma no seu domínio mas com interferências entre si.

É evidente que as diferentes partes da lição não serão cronometradas rigorosamente mas sim encadeadas harmoniosamente num todo orgânico.

Havendo, além desta hora, aulas semanais de canto coral, o canto terá menor importância na lição de solfejo.

As *teorias*, reservadas em princípio à idade do raciocínio, devem servir — quando psicologicamente correctas — à tomada de consciência de realidades musicais *anteriormente vividas*, não devendo nunca preceder as experiências concretas, sonoras e rítmicas.

Em contrapartida, haverá toda a vantagem em realizar um mínimo de exercícios de socialidade da ordem das *qualidades do som*, do *movimento sonoro*, e do *espaço inabstrato*.

Nas *lições de adultos*, sobretudo particulares, poderão ser dispensados alguns destes exercícios preparatórios, na condição de serem realizados sempre que se mostre necessária uma maior firmeza nos elementos de base.

Depois dos exercícios sensoriais merecem especial importância todas as *ordenações quantitativas*: dos sons; dos nomes das notas; das notas escritas; dos graus; dos intervallos.

Todas as lições deveriam manter o *mesmo atractivo* das lições pré-solfégicas. A música é suficientemente rica para isso e a iniciativa e capacidades do professor são, também no solfejo, de capital importância.

Todavia, o professor deverá precaver-se quanto à qualidade das suas iniciativas que deverão ser sempre confrontadas com os princípios de base. É que se é relativamente fácil fazer *«achados»* (exercícios, aplicações, etc.), é bastante mais difícil evitar os *erros psicológicos* numa iniciativa não controlada.

Quanto à *disciplina* nas lições, deve ser obtida pela própria música e pelo encadeamento dos exercícios sem hesitação, a fim de manter o interesse dos alunos.

É certo que se exige do professor um *duplo esforço*: o de *adaptar ideias novas*; o de *realizar princípios de vida* que exigem uma actividade humana nos três planos, físico, afectivo e mental, em atitude sempre viva. Pode-se porém assegurar a quantos se propõem seguir este ideal de educação musical, satisfações frequentemente ignoradas e a possibilidade duma *evolução musical-humana permanente*.

O professor, como os alunos, beneficiará desta dupla actividade pedagógico-artística.

INTRODUÇÃO

O *solfejo* diz respeito, sobretudo, à leitura e à escrita da música. Neste duplo aspecto é de *natureza intelectual*. Destinado porém a servir a *arte da música*, implica bases rítmicas e auditivas vivas, sem as quais o solfejo poderá afastar da música os alunos. O momento mais delicado na educação musical é aquele em que o aluno, depois de ter vivido os elementos essenciais, deve passar da *experiência prática* à *consciência reflectida*.

Ora, é normal que *todo o ser humano* possa ler e escrever música com prazer. Por isso os educadores modernos, compreendendo as vantagens duma cultura musical *activa* e não apenas *receptiva*, pretendem introduzir o estudo da música nos programas escolares de todos os ciclos.

No desejo de vivificarem o solfejo, alguns professores recorrem a *metos extra-musicais* como o desenho, as cores, fonómicas várias, etc., *desviando* assim o interesse que deveria centralizar-se nos valores musicais, auditivos e rítmicos.

Para nós, a solução reside em *curso preparatórios* à base de exercícios sensoriais, canto, ordenações elementares (sons e nomes), exercícios corporais para a plástica e para o sentido do ritmo e da métrica e, destes, em especial o do tempo.

Actualmente, é indispensável ao professor de solfejo conhecer a matéria da Iniciação Musical Infantil e integrar-se em princípios psicológicos de base como os descritos nas obras do método Edgar Willems. Sobretudo os professores não iniciados, deverão consultar estas obras frequentemente no decurso do ensino do solfejo, sempre que se trate da solução duma dificuldade ou da necessidade de aprofundar um princípio ou processo pedagógico:

— para a iniciação musical:

«*La préparation musicale des tout-petits*» (1), e

«*Cadernos pedagógicos*» (2);

— para as bases psicológicas:

«*Nouvelles idées philosophiques sur la musique*» (2), e

«*Les bases psychologiques de l'éducation musicale*» (1);

— para a educação auditiva, sensorial, afectiva e mental:

«*L'oreille musicale, tome I*» (1), (preparação auditiva da criança) e

«*L'oreille musicale, tome II*» (cultura auditiva; intervallos; acordes).

O livro «*Le rythme musical*», do mesmo autor, pode também ser útil para a solução de alguns problemas rítmicos.

No que diz respeito ao trabalho com canções, todas as indicações dadas neste livro se referem ao livro:

«*Canções para a educação musical*» de Raquel Simões.

(1) M. et P. Foetisch, Lausanne.

(2) Edition Pro Musica, Bienne.

(1) Les Presses Universitaires, Paris.

Os trabalhos para casa

Se as lições de solfejo forem dadas de forma a que o trabalho das aulas se torne suficiente, o que será normal e aconselhável, os trabalhos a realizar em casa não serão uma necessidade, sobretudo nas escolas.

Deixados à apreciação dos professores, podem contudo oferecer a vantagem de ajudar os alunos a melhor tomarem consciência dos elementos da música, a treinarem a escrita e a criarem hábitos de trabalho.

A experiência tem provado que a maioria das crianças realiza *com prazer* exercícios de grafismo e de escrita musical como, por exemplo, cópia de solfejos e canções, escrever canções de cor, etc.

Mais tarde, serão de bastante utilidade os exercícios escritos de transposição de melodias duma clave para outra.

Os exercícios de escrita são úteis sob diferentes aspectos:

1.º — Aprender a escrever é um elemento importante da educação musical, por vezes bastante desprezado.

2.º — Através da escrita, certos elementos da música gravam-se melhor e mais depressa no espírito do aluno.

3.º — Se, escrevendo, o aluno pensa nos sons, realiza um exercício de auto-cultura da audição interior.

Os exercícios de memória são da maior importância. Com frequência, um dos trabalhos pedidos para casa será o de aprender de cor um solfejo escolhido, pelos alunos ou pelo professor, de entre os mais musicais.

Este solfejo poderá também ser escrito de memória, em casa ou na aula.

Conclusão

Antes de emprender o estudo do solfejo, é da maior vantagem que o aluno tenha beneficiado duma *preparação musical* como a que é dada nos cursos de iniciação infantil do método de Edgar Willemis, ou seja, cursos pré-solféuticos e pré-instrumentais.

Porém, como nem sempre os alunos de solfejo trazem a preparação anterior necessária, este livro contém a indicação dos elementos mais essenciais dos cursos de iniciação, isto é, *elementos recapitulativos sintéticos*, limitados ao indispensável.

PRIMEIRA PARTE

PREPARAÇÃO A LEITURA MUSICAL

Considerações gerais

Julgamos conveniente fazer uma distinção entre a *preparação* à leitura e a *leitura propriamente dita*, a qual se baseia na pauta dupla e comporta simultaneamente a leitura por abso-

luto e por relatividade. Na preparação, incluímos elementos que denominamos *pré-solféuticos*, isto é, anteriores à escrita e à leitura.

Alguns dos principais dizem respeito às «*ordenações elementares*»: dos sons, dos nomes, das notas escritas. A prática destas ordenações é da maior importância para a aquisição dos *automatismos de base*, auditivos, nominais, visuais e instrumentais, indispensáveis a todo o trabalho eficiente de solfejo, harmonia, improvisação e prática instrumental.

Normalmente, estes elementos são já preparados no final da Iniciação infantil. Mesmo neste caso, a *recapitulação* impõe-se no início do solfejo, constituindo por vezes uma *consolidação* preciosa.

Limitamos muitas vezes os exemplos musicais ao indispensável, considerando normal, para o desenvolver da iniciativa e da imaginação, que professores e alunos os completem e multipliquem. Por outro lado, damos frequentemente mais exercícios do que os necessários, tanto para a audição como para o ritmo; neste caso, não deve haver a preocupação de os realizar na totalidade, de forma sistemática, mas sim de os distribuir pelo decorrer das lições, adaptando-os segundo as necessidades. Aliás, certos exercícios elementares podem mesmo acompanhar estádios de desenvolvimento bastante avançados.

A preparação e os princípios do solfejo dão grandes responsabilidades ao professor.

O ensino pode variar segundo a *espécie dos alunos* e as circunstâncias do trabalho: crianças ou adultos, alunos das cidades ou das aldeias, dos cursos de música ou das escolas de ensino geral, classes ou lições individuais, etc. Mas, para *todos os casos*, os princípios a seguir e o encaadamento dos exercícios que lhes dizem respeito mantêm-se iguais.

E — repetimos — os princípios da Educação Musical não dizem respeito somente aos *rudimentos* (primeiros elementos da técnica) mas também, e sobretudo, as *bases vitais* da arte musical.

A. — A ORDEM DOS SONS DA ESCALA DIATÔNICA

Os exercícios de ordenação dos sons devem ser precedidos dum mínimo de prática do movimento sonoro pré-musical (subida e descida) levando à noção da altura do som. Pode ser feita com os diversos instrumentos utilizados no curso pré-solféjico, especialmente a flauta de êmbolo.

O movimento sonoro é a verdadeira base da música.

A ordenação dos sons, de natureza abstracta, é mais fácil de realizar com a *utilização dos nomes das notas*; mas esta facilidade constitui um *perigo de cerebralismo*, sendo necessário um mínimo de exercícios só com os sons. Aconselhamos porém partir da escala de Dó cantada excepcionalmente com os nomes das notas, como elemento global introdutório.

Estas ordenações serão feitas no *modo maior*, por ser este o mais natural e a base da música occidental. A consciência dos modos menores e outros está reservada para mais tarde, mas pode ser preparada por canções nesses modos, consideradas como elemento global, sincrético, a preceder naturalmente a consciência analítica própria do solfejo.

EXERCÍCIOS

1.º — *Entoar a escala a partir de vários sons* (dado o acorde da tónica) indicando com a mão o movimento de subida e descida (fonomatrica elementar, sem associação com partes fixas do corpo).

2.º — *Realizar subidas e descidas de sons por graus conjuntos* (sempre precedidas da entoação da escala):

- a) o professor indica com a mão o movimento sonoro que os alunos realizam cantando;
- b) os alunos realizam por iniciativa própria o movimento sonoro, cantando e indicando com a mão;
- c) o professor dita, cantando, movimentos sonoros que os alunos realizam com o movimento da mão;
- d) os alunos fazem gráficos de pontos ou pequenos círculos representando os sons em movimento de subida e descida: podem ser ditados, ou feitos livremente para leitura (ex.: •••••••• ou ○○○○○○○○).
- e) escrever, pela mesma forma, canções por graus conjuntos aprendidas de ouvido, algumas das quais (como «Tudo o que gira») poderão derivar em canção de ordenação de sons.

B. — A ORDEM DOS NOMES DAS NOTAS

Os nomes das notas devem ser praticados, desde o principio, de maneira a firmarem uma união automática, fácil e definitiva, entre os sons e os nomes. Para isso, é indispensável respeitar a ordem natural dos sete sons da escala.

A introdução dos nomes ligados aos sons traz uma facilidade incontestável a esta união. Partimos por isso da escala de Dó cantada com os nomes das notas, antes do trabalho intelectual puro, sem som, que será feito a seguir e ajudará a vencer a preguiça cerebral de inúmeros alunos de natureza sensível, pouco inclinados ao trabalho abstracto.

Quanto às denominações ascendentes e descendentes («fés» para fá sustenido, «meus» para mi bemol, etc.), rejeitamo-las por impossibilitarem o primeiro trabalho fundamental de união entre as duas ordenações, sons e nomes, baseadas na escala diatónica de sete sons e sete nomes. Partindo dum falso principio de simplificação, estas denominações complicam toda a educação musical.

EXERCÍCIOS

1.º — *Cantar a escala de Dó* com os nomes: dó-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó.

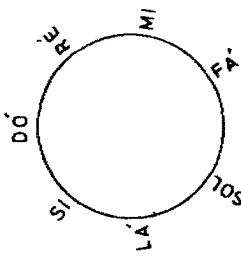
2.º — *Cantar as outras escalas*: de Ré, de Mi, etc.

(primeiro só os sons; depois com os nomes; eventualmente, ritmando de formas diferentes).

3.º — *Exercícios abstractos, sem cantar*:

a) Sobre uma *ordenação rectilínea*, única (1), escrita no quadro, dizer os nomes das notas das sete escalas, no sentido ascendente e no descendente. As escalas terminam retomando-se as primeiras notas da ordenação:

DÓ — RÉ — MI — FA — SOL — LA — SI



b) Idem, sobre uma *ordenação circular* também escrita no quadro. Os nomes são acompanhados dum movimento giratório da mão, acentuando-se, a cada volta, a primeira nota da nova escala: DÓ-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó-RÉ-mi-fá-sol-lá-si-dó-ré-MI-fá-sol-etc.

c) Dizer rapidamente a nota que segue ou precede a última duma série que o professor enuncia: prof. diz «dó-ré-mi»; balxa ou levanta a mão; aluno responde «rés» ou «fá».

(1) A experiência tem provado a existência frequente, no subconsciente dos alunos, dum ideia errada impedindo de constatar e viver o facto de que não há senão *uma única ordenação*.

d) *Pensar os nomes das notas pela ordem e, sobre a escala ou em ordenação livre, alternar nomes pensados com nomes enunciados, designando uns e outros com um gesto convencional da mão.*

e) *Recitar nomes de notas de ordenações como as que damos a seguir.*

União de sons e nomes :

1.º — *Cantar com as notas as seguintes ordenações:*

d) *Pequenos motivos de ordenação sobre a escala:*

2.º — *Cantar movimentos sonoros livres e variados por graus conjuntos, com os nomes das notas nas diferentes tonalidades (depois de cantada a respectiva escala).*

3.º — *Exercícios de audição interior:*

Imaginar os sons com os nomes, na ordem da escala, e alternar sons cantados com sons imaginados, por indicação do professor ou por iniciativa própria, designando uns e outros com um gesto convencional da mão.

C. — A ORDEM DAS NOTAS NA PAUTA

A título de *introdução à escrita e leitura musical*, praticam-se no curso pré-solfégio *gráficos de subidas e descidas intratonais*, assim como gráficos por graus conjuntos como os que indicamos na alínea A., «Ordem dos sons da escala». A prática destes últimos não precisa ser esagerada e a passagem à pauta pode ser feita rapidamente.

A escrita deve fazer-se desde o princípio na pauta de cinco linhas e não sobre uma linha, depois duas, depois três, para que não sejam criadas falsas associações.

Os alunos devem conhecer a numeração tradicional das linhas e dos espaços; todavia, esta numeração é secundária porque, para efeitos de leitura, a pauta deve manter-se mais visual do que intelectual: a terceira linha é, antes de mais, a *linha do meio*. Esta característica sobressairá com maior clareza na pauta dupla, de onze linhas, pela sua natureza simétrica.

Conquanto o esforço do professor deva incidir em fazer evoluir a consciência dos alunos do plano concreto (sons e notas escritas) para o abstracto (símbolos e teoria), podem ser utilizados alguns meios de ordem intuitiva como a *flanela branca com pauta preta* e sinais adesivos móveis, ou os cartões brancos pautados, com notas pretas móveis, mais de acordo com a escrita corrente nos cadernos, a preto no branco.

É o professor que deve avaliar da utilidade dos exercícios segundo a idade e natureza dos alunos, uma vez compreendidos os princípios psicológicos que respeitam o desenvolvimento da consciência musical.

Com os modelos que se vão seguir, poderá fazer-se:

— *Cópia dos modelos principais.* (As notas serão feitas dum só traço (○) e não em duas partes (◌) o que complica o trabalho inutilmente).

— *Exercícios de atenção visual*, com leitura do movimento das notas por meio dos termos «*sobe*», «*desce*», «*fica*» e «*salta*».

Se necessário, pode também ser feita uma leitura da colocação das notas na pauta, com a designação de «*linha*» e «*espaço*».

— *Escrita livre, ou ditada com os mesmos termos pelo professor.*

1.º — *Apresentação da pauta simples, de cinco linhas a pauta tem cinco linhas e quatro espaços:*

2.º — Modelos para exercícios de escrita na pauta:

a) Nas linhas:

b) Nos espaços:

c) Linhas e espaços: (1)

d) 1.º espaço e 1.ª linha subsequentes: (1)

e) Subida e descida por graus conjuntos:

f) Notas repetidas:

g) Salto de uma nota (3.ª):

h) Escrita livre com saltos pequenos e grandes:

(1) A escrita alternada linha-espaco, constitui a primeira dificuldade real na escrita da musica.

Cap. II — LEITURA POR RELATIVIDADE NA PAUTA SIMPLES, SEM CLAVE

A leitura por relatividade constitui o nosso ponto de partida na leitura musical.

A relatividade tem dois aspectos: 1.º o *auditivo*, baseado no movimento sonoro de subida e descida, razão da leitura entoada sem nomes de notas e sem graus ou com nomes de notas sem posição fixa (sem clave); 2.º o *visual-cerebral*, baseado nas relações entre as notas, razão da leitura por terceiras e por intervalos simétricos e assimétricos.

Treinada na pauta simples (a pauta de cinco linhas), a aplicação faz-se naturalmente na leitura por clave, quer na pauta simples quer na pauta dupla. Esclarecemos que a pauta simples utilizada com as oito claves provém, para nós, da pauta dupla e está incluída nela. Não tem portanto relação com o trabalho deste capítulo que é de pura relatividade.

Com a utilização dos nomes das notas encaminhamo-nos para as claves. Passamos por isso rapidamente à pauta total, de onze linhas, para evitar que os alunos adquiram o hábito de ler sem preocupação de clave. A leitura por absoluto (por clave), indispensável, virá então associar-se à leitura por relatividade que manterá sempre, do ponto de vista musical, o direito de primazia.

Desde o principio, o canto deve ser *sempre musical* e não cerebral ou mecânico; a música não está nas notas mas sim *entre as notas*. Para auxiliar a musicalidade da leitura, o professor pode apoiar a entoação com acordes, de preferência funções tonais muito simples. Damos alguns exemplos nos primeiros motivos; os professores continuarão a realizá-las nos números seguintes, mesmo sem indicação.

A realização sobre estes motivos, será:

- a) exercícios de «atenção visual» sobre o movimento das notas;
- b) entoar a linha melódica (cada número parte duma tônica);
- c) dizer a sequência dos nomes, sem cantar;
- d) cantar com os nomes das notas nas várias tonalidades (sempre precedidas da respectiva escala).

A. — LEITURAS POR GRAUS CONJUNTOS

«Música desde o principio; música sempre.»

1.

2.

N. B. — ☉ = suspensão (nota prolongada); ♫ — sinal de respiração.

C. — AS TERCEIRAS

O intervalo de terceira é de especial importância na leitura da música porque: 1.º) na pauta, as notas formam *terceiras de linha a linha e de espaço a espaço*; 2.º) no estado fundamental, os *acordes* que constituem a base da nossa harmonia apresentam-se, do ponto de vista formal (visual e intelectual), como *sobreposições de terceiras*.

Faremos pois excepcionalmente para as terceiras, exercícios de leitura por relatividade na pauta simples, sem clave, encarando-os do ponto de vista musical em que sons, nomes e notas escritas se fundem em favor dos automatismos propícios a todos os actos musicais.

Far-se-ão os exercícios que se seguem, como preparação auditiva prévia:

- a) *entoar* a partir de vários sons;
- b) *dizer os nomes*, primeiro em DÓ, depois noutras tonalidades;
- c) *cantar com os nomes* nas diferentes tonalidades;
- d) *escrever* a partir de qualquer linha ou espaço.

1.º — *Ordenação das terceiras:*

2.º — *Natureza quantitativa da terceira (três graus)*

3.º — *Sequência das terceiras:*

4.º — *Sequências introdutórias aos acordes:*

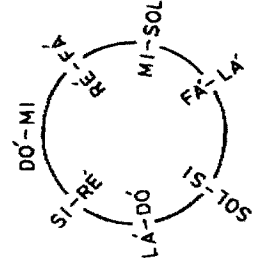
Estes exercícios destinam-se a desenvolver a audição interior, quantitativa, das terceiras. Para isso, as notas intermédias devem ser: 1.º) cantadas mais piano do que as outras; 2.º) apenas imaginadas.

O primeiro motivo tem o interesse especial de introduzir ao acorde de três sons.

5.º — *Exercícios cerebrais para os nomes das notas:*

a) Dizer a sequência das terceiras a partir de qualquer nota, sobre uma *ordenação rectilínea* semelhante à das notas da escala:

DÓ-MI, RÉ-FÁ, MI-SOL, FÁ-LÁ, SOL-SI, LÁ-DÓ, SI-RÉ



b) A mesma sequência pode também ser feita em *ordenação circular*, acompanhando-se as séries das terceiras com um movimento giratório da mão e acentuando sucessivamente a terceira inicial de cada nova série: DÓ-MI, RÉ-FÁ, MI-SOL, FÁ-LÁ, SOL-SI, LÁ-DÓ, SI-RÉ, DÓ-MI, RÉ-FÁ, MI-SOL, FÁ-LÁ, SOL-SI, etc.:

c) Dizer rapidamente os nomes por terceiras sucessivas, em número de três, quatro, cinco, depois todas:

- dó-mi-sol, ré-fá-lá, etc.;
- dó-mi-sol-si, ré-fá-lá-dó, etc.;
- dó-mi-sol-si-ré, ré-fá-lá-dó-mi, etc.;
- dó-mi-sol-si-ré-fá-lá-dó, ré-etc.;

(Querendo, esta última série pode também ser dita de forma circular: DÓ-mi-sol-si-ré-fá-lá-dó-MI-sol-si-ré-fá-lá-dó-mi-SOL-etc.)

LEITURAS COM TERCEIRAS

Contrariamente à ordem estabelecida para os exercícios de preparação auditiva (som, nome, som-nome), a dos exercícios de leitura (acto intelectual), será:

- a) exercícios de «atenção visual» sobre o movimento das notas;
- b) ler os nomes, primeiro em *DÓ*, depois noutras tonalidades;
- c) cantar com os nomes nas diferentes tonalidades;
- d) entoar a linha melódica (sem os nomes).

(acordes):

Terceiras simultâneas: (para leitura a duas vozes e vertical)

Na educação musical, o nosso ponto de partida é o ritmo vivo realizado por movimentos das mãos, braços ou todo o corpo. Nunca será demais encarecer a importância do movimento corporal no desenvolvimento do sentido do ritmo, particularmente do sentido do tempo. Este baseia-se primeiro no valor físico, metronómico do tempo; depois nos valores expressivos, afectivos, que dão ao tempo uma nova dimensão.

Da vida rítmica passaremos à consciência rítmica por meio do cálculo métrico, o qual diz respeito sobretudo aos compassos.

Um dos primeiros elementos práticos para o estudo do ritmo é o que denominamos «os quatro modos rítmicos» ou seja, modos de bater o ritmo. Estes modos constituem uma das chaves de realização do ditado musical, que é frequentemente o grande escolho dos alunos. Para escrever ritmo, estes devem ter plena consciência de: 1.º o ritmo, através duma memória de ordem dinâmica e motriz, portanto, fisiológica; 2.º os tempos, primeira unidade de base que os alunos associarão ao movimento normal da marcha; 3.º o compasso, determinado pelo primeiro tempo e constituindo uma nova unidade maior do que a anterior; a subdivisão dos tempos, que dá uma unidade mais pequena do que a destes.

Além dos quatro modos rítmicos, outros elementos poderão constituir uma preparação rítmica, directa ou indirecta, necessária à leitura. Se a sucessão dos exercícios for psicologicamente correcta, os alunos chegarão normalmente sem dificuldade à leitura, ao ditado e à improvisação, considerada a coroa do trabalho musical.

A. — EXERCÍCIOS DE RITMO E MÉTRICA SEM LEITURA

1.º — «Batimentos» vários de dinamismo, precisão de conjunto, introdutórios aos compassos, etc. e, em especial, exercícios de memória da Duração do som (curto e longo), destinados a realização em gráficos.

2.º — Reprodução e invenção de ritmos.

3.º — Batimento dos «quatro modos rítmicos» acima indicados.

4.º — Marcação e reconhecimento dos compassos.

5.º — Mudança livre de compasso: o aluno marca o movimento com os braços, enuncia os tempos e muda livremente de compasso, sem interrupção (o professor acompanha-o, improvisando).

6.º — «Modos rítmicos» simultâneos, realizados em combinações de dois ou mais. As combinações possíveis são numerosas mas a principal é o batimento simultâneo de ritmo e tempos. Para o batimento simultâneo dos quatro modos, a ordem mais fácil será: partir do tempo; sobrepor-lhe o compasso; acrescentar a subdivisão e, finalmente, o ritmo.

7.º — Realização de ritmos em cânone.

B. — INTRODUÇÃO AS FIGURAS RÍTMICAS

Os primeiros exercícios de leitura rítmica deverão ser baseados na sensação do tempo que passa (memória da duração sonora) e não no cálculo métrico, o qual só virá associar-se como tomada de consciência intelectual. Assim, há a maior vantagem em introduzir os valores rítmicos partindo dos gráficos de duração escritos no quadro ou nos cadernos, e realizados sob a forma de leitura ou de ditado.

Estes gráficos são apenas introdutórios e não exigem uma longa prática.

EXERCÍCIOS

1.º — Gráficos de sons curtos e longos com proporção livre:

Na leitura, os sons são determinados com os termos «curt» e «loong», respeitando-se a duração sonora que os traços indicam:

2.º — Gráficos com proporção métrica:

Para a passagem perfeita da consciência fisiológica do tempo à consciência cerebral da proporção, os alunos deverão ler estes gráficos:

a) com os termos «curt» e «loong»;

b) com um vocábulo: «lá-láá», ou outro;

c) batendo em palmas ou na mesa, em silêncio;

d) batendo e contando: um, um-dois (ou três, ou quatro).

proporção dupla (longo com valor de dois curtos):

— — — — —
ou: — — — — —

proporção tripla (longo com valor de três curtos):

— — — — —
ou: — — — — —

proporção quádrupla (longo com valor de quatro curtos):

— — — — —
ou: — — — — —

3.º — Passagem aos símbolos de semínima e mínima:

Limitando-nos à fórmula «curt' loong», repetida várias vezes, associamos aos respectivos traços as figuras de semínima e mínima:

ou: 

C. — LEITURA RÍTMICA SEM COMPASSO

Considerando a grande importância que tem a leitura rítmica, sobretudo para os futuros instrumentistas, parece-nos da maior vantagem que esta leve sempre um avanço sobre a leitura geral, visto o ritmo ser o elemento primordial que dá a forma à melodia e ao fraseado. A vista deve ser treinada a lê-lo num golpe rápido e, se possível, global.

O nosso *ponto de partida* é a figura de *seminima* que corresponde vulgarmente a um tempo de andamento normal. Para obter uma *relação de duração*, ou seja, um elemento de vida, juntamos-lhe a *minima* considerada do ponto de vista da *adição* que é, para as crianças, mais acessível do que a divisão. Assim, a mínima é o dobro da semínima, como a semibreve será o dobro da mínima. Só com a introdução da colcheia falaremos na divisão dos valores.

EXERCÍCIOS, a ler:

- com os termos «cut» e «loong», batendo os tempos;
- vocalizando com lá-lá, ou outro vocábulo;
- batendo o ritmo e contando os tempos (ex.: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, contar-se-á: «um, um, um-dois, um, um-dois, etc.»).

1.º — *Seminima* ♩ e *minima* ♪ : (a mínima equivale a duas semínimas)

a) $\text{♩} \text{♩}$

b) $\text{♩} \text{♩}$

c) $\text{♩} \text{♩}$

2.º — *Pausa de semínima* ♩ :

a) $\text{♩} \text{♩}$

b) $\text{♩} \text{♩}$

c) $\text{♩} \text{♩}$

d) $\text{♩} \text{♩}$

e) $\text{♩} \text{♩}$

N. B. — O silêncio das pausas deve ser respeitado, e não preenchido com vocábulos como «pe», «chut», ou outros.

D. — LEITURAS RÍTMICAS EM COMPASSO

Contrariamente ao critério que seguimos no curso pré-solféico para a ordem dos compassos (ordem corrente, quantitativa: compasso de dois, depois de três, depois de quatro tempos), adoptamos aqui uma ordem qualitativa, mais psicológica: compasso de dois, depois de quatro, depois de três tempos.

O compasso binário (pendular) e o quaternário (pendular narrativo) são aparentados, enquanto o ternário (rotativo), essencialmente diferente de natureza, apresenta um sentido qualitativo próprio.

Os exercícios que vão seguir-se devem ser *distribuídos pelo decorrer das lições*, segundo a natureza dos elementos e o grau de adiantamento dos alunos. A própria leitura nos diferentes compassos pode progredir paralelamente.

É essencial que os motivos sejam *lidos rítmicamente*, com fraseado, e não de forma métrica ou cerebral. Muitos alunos, de qualquer idade, têm dificuldade em viver o ritmo fisiológica-mente, como o fazem de instinto os artistas. Um mau ensino pode contrariar o instinto rítmico, atrofiando o que existe naturalmente no homem.

Por esse motivo, damos grande importância ao processo de aprendizagem do movimento de *marcação dos compassos*. Nesta fase, o movimento deve ser realizado com os *dois braços* para que, entre outras razões, se obtenha uma participação corporal mais total e equilibrada; deve depois tornar-se *automático* para constituir um auxílio e não um obstáculo na actividade musical. Mais tarde, o movimento corporal será substituído pela *imaginação motriz*, a qual não poderá funcionar nem desenvolver-se de forma normal se o acto motor não foi suficientemente realizado.

Pela mesma razão se recomenda que, antes duma leitura, seja sempre marcado um compasso de preparação.

A leitura rítmica pode ser feita de diferentes formas, mais ou menos progressivas:

- leitura com um vocábulo, e marcação do compasso;
- batimento do ritmo, com a sensação física, interior, dos tempos;
- batimento simultâneo do ritmo e dos tempos;
- bater o ritmo e contar os tempos;
- improvisar melódicamente sobre os motivos rítmicos.

COMPASSO DE DOIS TEMPOS (binário)

(carácter pendular)

Marcação do compasso: os alunos fazem um movimento de braços para baixo e para cima, dizendo repetidas vezes de forma ritmada:

- «1 em baixo, o 2 em cima»;
- «em baixo, em cima»;
- «um, dois».

1. — ($\underline{\underline{d}} = d$, ligação de valor)

2. — ($\underline{\underline{d}}$, acentuação)

3. — ($\underline{\underline{z}}$, pausa de semínima)

4. — ($\underline{\underline{z}}$, contratempo)

5. — ($\underline{\underline{d}}$, síncope)

6. —

7. — ($\underline{\underline{d}}$, entrada em anacruse)

COMPASSO DE QUATRO TEMPOS (quaternário)

(carácter pendular narrativo)

Marcação do compasso: movimento dos braços para baixo, cruzando à frente, abrindo para os lados e subindo. Repetir várias vezes:

- «1 em baixo, o 2 p'ra dentro, o 3 p'ra fora, o 4 em cima»;
- (em baixo, p'ra dentro, p'ra fora, em cima»;
- «um, dois, três, quatro».

1. — ($\underline{\underline{d}} = \underline{\underline{o}}$ semibreve)

2. — ($\underline{\underline{z}}$, pausa de semibre -)

3. — (contratempo)

4. — (síncope)

5. — (anacruse de 1 tempo)

6. — (anacruse de 2 tempos)

7. — (anacruse de 3 tempos)

COMPASSO DE TRES TEMPOS (ternário)

(carácter rotativo)

Marcação do compasso: movimento dos braços para baixo, para os lados e para cima. Repetir várias vezes:

- a) «o 1 em baixo, o 2 p'ra fora, o três em cima»;
- b) «em baixo, p'ra fora, em cima»;
- c) um, dois, três».

1. — (dotted quarter = dotted quarter (augmentation))

2. — (quarter (contratempo))

3. — (quarter (sincopa))

4. — (quarter (anacruse de 1 tempo))

5. — (quarter (anacruse de 2 tempos))

Compassos a reconhecer :

1. —

2. —

3. —

4. —

Compassos a reconhecer e pôr as barras :

1. —

2. —

3. —

4. —

E. — EXERCÍCIOS DE RITMO E MÉTRICA A REALIZAR NA AULA

- 1.º — Encontrar os «quatro modos rítmicos» duma canção conhecida.
- 2.º — Encontrar o compasso de canções conhecidas.
- 3.º — Escrever, segundo o desenvolvimento dos estudos, as figuras que representam os valores de duração, assim como os das pausas.
- 4.º — Pôr as barras de compasso numa sequência de valores rítmicos:
 - a) dado o compasso;
 - b) adivinhando o compasso.
- 5.º — Completar compassos incompletos:
 - a) preencher com valores;
 - b) preencher com pausas;
 - c) preencher com valores, escritas as pausas.
- 6.º — Inventar valores para compassos dados.
- 7.º — Reconhecer compassos escritos.
- 8.º — Escrever frases rítmicas com a metade e o dobro da velocidade (com as figuras conhecidas).
- 9.º — Escrever o ritmo de canções conhecidas, a dois, a três e a quatro tempos, escritas com as figuras já aprendidas.

Algumas canções podem ser adaptadas, escrevendo-se o seu ritmo à metade da velocidade (as colcheias tornam-se semínimas).

Cap. IV — A PAUTA TOTAL, DE ONZE LINHAS

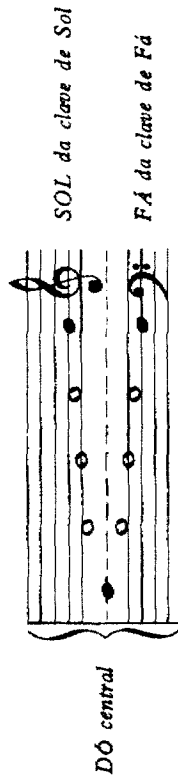
A pauta dupla, de onze linhas, é conhecida desde 1537 (Sebald Heyden). Abandonada, é readoptada hoje pela maioria dos pedagogos com o fim particular da leitura pianística, visto comportar todas as notas utilizadas na escrita musical.

Compõe-se de duas pautas de cinco linhas entre as quais se traça uma décima primeira linha, a do *DÓ central*. Partindo d'aí simetricamente, cinco notas a subir dão um Sol onde se coloca a *clave de SOL*, cinco notas a descer dão um Fá onde se coloca a *clave de FÁ*; o *DÓ central* dá a *clave de DÓ* (que não utilizaremos neste volume).

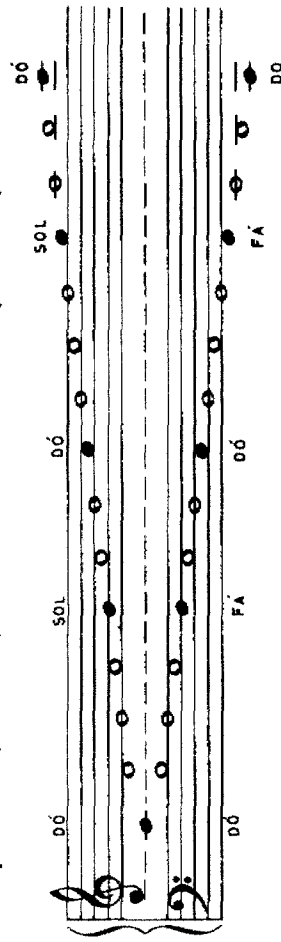
Assim, são as notas que determinam as claves, como o prova a história da música; depois, na prática, parte-se das claves para determinar os nomes das notas.

Pela sua forma *simétrica*, a pauta dupla mais ainda do que a pauta simples, deve ser considerada *visualmente*, o que permite estabelecer pontos de referência fáceis e claros (notas a preto) de primeira importância na leitura:

1. — As notas que determinam as claves :



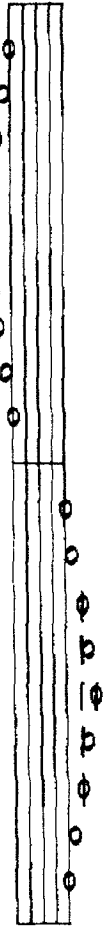
2. — A pauta total, simétrica, e as -notas de referência- (a decorar) :



DESENHO DE ELEMENTOS GRAFICOS :

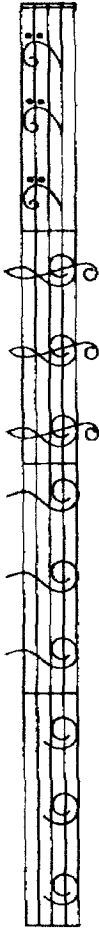
A escrita de certos sinais musicais exige aprendizagem. Propomos para treino os seguintes:

a) *Linhas suplementares inferiores e superiores:*

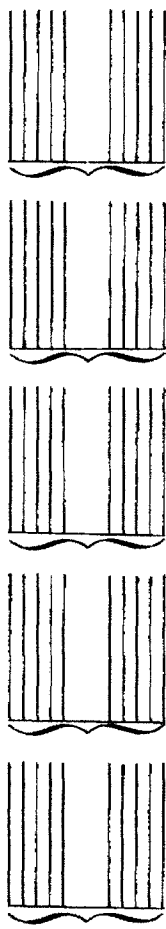


b) *As claves:*

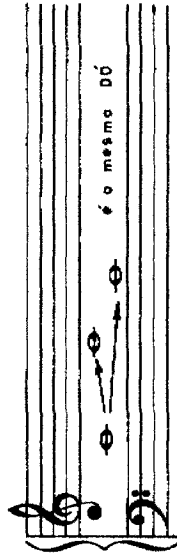
A clave de Fá não oferece especial dificuldade. A clave de Sol, difícil de desenhar, pode ser feita em três etapas: a espiral a partir da segunda linha; a linha ascendente; a linha descendente:



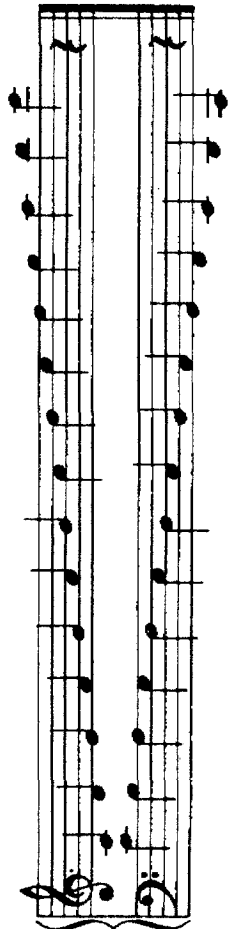
c) *A chaveta:*



d) *O Dó central, da clave de Sol e da clave de Fá:*



e) *A posição das hastes:*



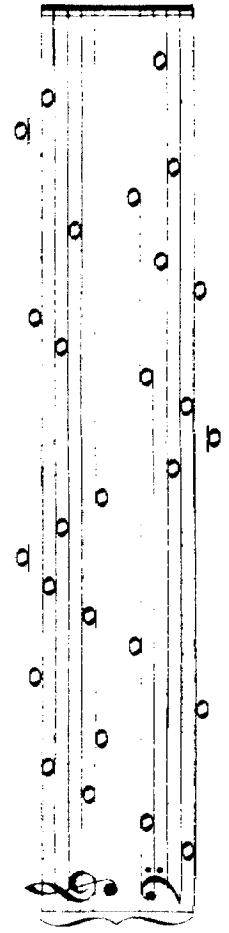
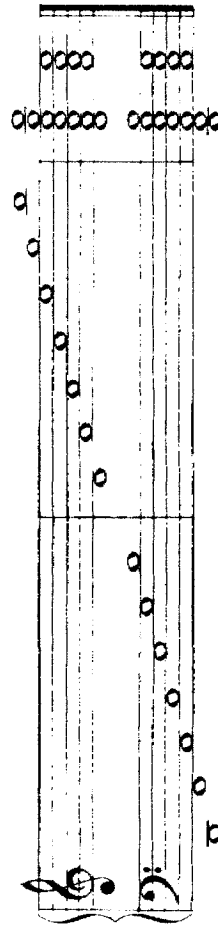
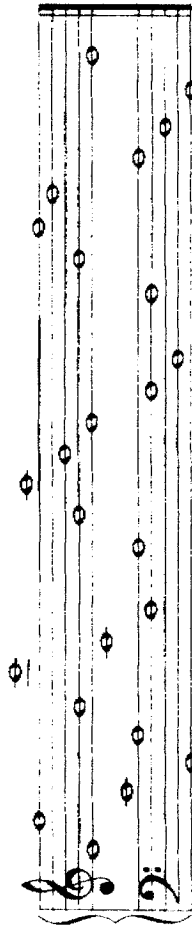
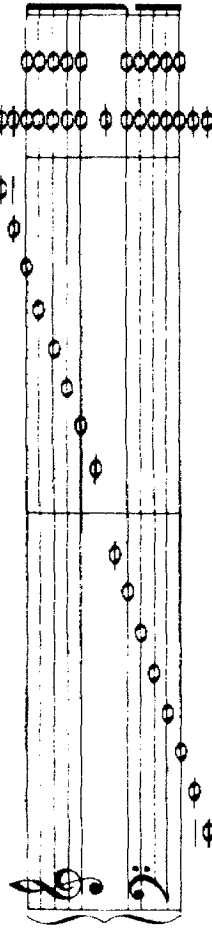
LEITURA POR ABSOLUTO E POR RELATIVIDADE NA PAUTA DUPLA

A leitura por absoluto (por clave) deve ser consequência da leitura por relatividade e não o contrário. Mas, na prática, parte-se da clave juntando a relatividade, quer para os graus conjuntos, quer para os saltos.

Estes exercícios devem fazer-se progressivamente, voltando a eles de tempos a tempos, até se firmar uma relação fácil entre os nomes e o lugar das notas na pauta. Com este fim, os exercícios podem ter as seguintes modalidades:

- a) *dizer os nomes de notas mostradas pelo professor;*
- b) *mostrar, na pauta, notas pedidas pelo professor;*
- c) *escrever.*

A. — *Notas nas linhas e nos espaços :*



N. B. — O pequeno grupo de notas dado no final é bastante importante.

B. — Aplicações a partir das «notas de referência»:

1.º — Determinar rapidamente as «notas de referência».

2.º — Realizar rapidamente por relatividade:

- a) os *tricórdios* superior e inferior (dó-ré-dó, dó-si-dó, etc.)
- b) os *grupos* superior e inferior (dó-ré-dó-si-dó, etc.)
- c) os *tricórdios* ascendente e descendente (dó-ré-mi, etc.)
- d) os *tetracórdios* ascendente e descendente
- e) os *pentacórdios* ascendente e descendente

3.º — Determinar notas em qualquer ponto da pauta.

LEITURAS NA PAUTA DUPLA

Conquanto este tipo de leitura se destine, em princípio, aos pianistas, parece-nos vantajoso que qualquer aluno tenha um mínimo de contacto prático com o sistema de escrita na pauta dupla, o qual constitui a síntese perfeita das ordenações musicais.

Por esta razão damos uma série de motivos, construídos nos diferentes policórdios até ao pentacórdio ascendente e descendente, partindo simetricamente do DÓ central.

dicórdio

triscórdio

3.

4.

5.

tetracórdio

6.

7.

8.

9.

LEITURAS MUSICAIS NAS CLAVES DE SOL E DE FA

Considerações gerais

Conforme foi dito no capítulo II da primeira parte («Leitura por relatividade na pauta simples»), as leituras que se seguem devem ser realizadas em *função da pauta dupla*.

Dá-se grande quantidade de trechos por se tratar de: 1.ª) *leitura à primeira vista*, em que relatividade e absoluto funcionam como duas formas de leitura complementares; 2.ª) tomar consciência de ritmo e entoação, obtendo a *simultaneidade das diferentes funções humanas*, físicas, afectivas e mentais que comandam uma leitura viva; o que, consoante a natureza dos alunos, não se obtém sempre sem dificuldade.

Não foram incluídas canções entre as leituras, por não se considerar adequado equiparar as suas diferentes naturezas.

Na leitura por relatividade, pode ter aplicação o conhecimento do aspecto simétrico-assimétrico dos intervalos, desenvolvido por André Gedalge. Mas — nota importante — a *leitura não será baseada na noção dos intervalos sucessivos*, sobretudo descendentes, mas sim na posição das notas nos conjuntos «pentacórdios», «acorde» e «escala», cuja ordem, inspirada no sentido tonal, rege a planificação dos trechos. Esta posição depende sobretudo da *relação das notas com a tónica*, mesmo na modulação.

Antes das leituras, impõe-se desenvolver a audição interior e o automatismo dos nomes das notas. Assim, a *leitura na clave de fá* não oferece qualquer dificuldade, visto ser praticada por relatividade, na posse das ordenações fundamentais: sons, nomes, notas escritas. O seu exercício em função da pauta dupla evita o erro do antigo sistema limitado à clave de Sol num longo período, do que resultava, entre outras consequências, uma má leitura pianística.

Na *indicação dos compassos* seguimos a tendência moderna para representar a unidade de tempo com a respectiva figura sob o algarismo dos tempos. Mais tarde será dada a conhecer a cifra gem tradicional.

10. pentacórdio

11.

12.

Cap. I — TONALIDADE DE DÓ

Seminima, mínima e semibreve

A. — O PENTACÓRDIO DÓ-SOL

O *pentacórdio*, encarado como *elemento global*, é importante devido aos seus dois pólos: tónica e dominante. D'ali, a importância das *canções de duas a cinco notas*, sabidas de cor com os nomes das notas.

Como introdução às leituras, serão refeitos alguns exercícios fundamentais de ordenação de sons e nomes:

1) *a)* *b)*

2) *a)* *b)*

3) *a)* *b)*

4) *a)* *b)*

5) O professor diz *nomes*; os alunos realizam-nos cantando.

6) O professor *canta sons*; os alunos realizam-nos cantando com os nomes.

COMPASSO DE DOIS TEMPOS
(carácter pendular)

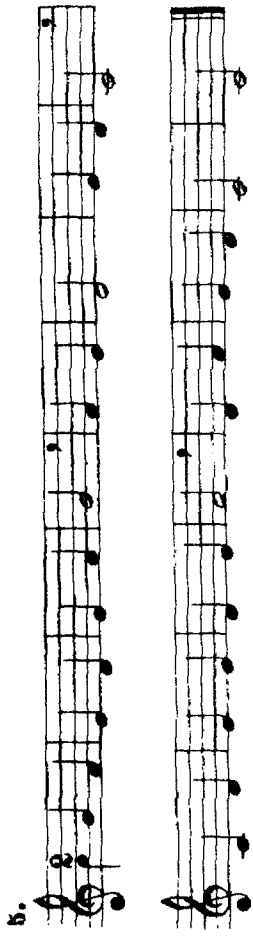
1.

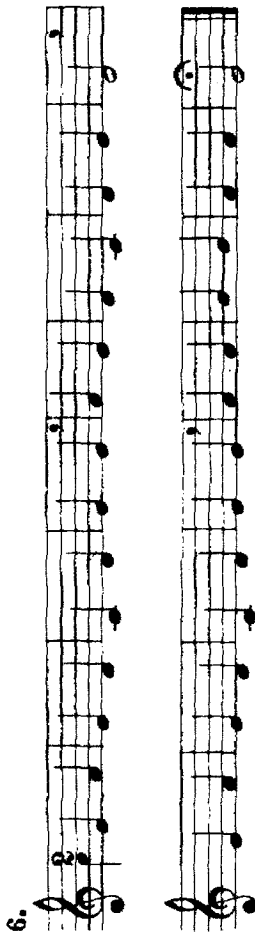
2.

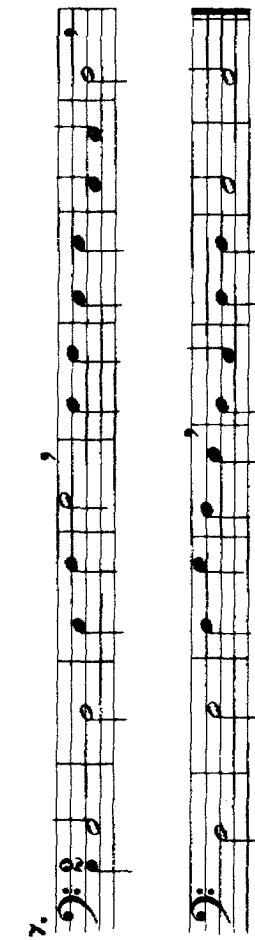
3. (repetição de notas)

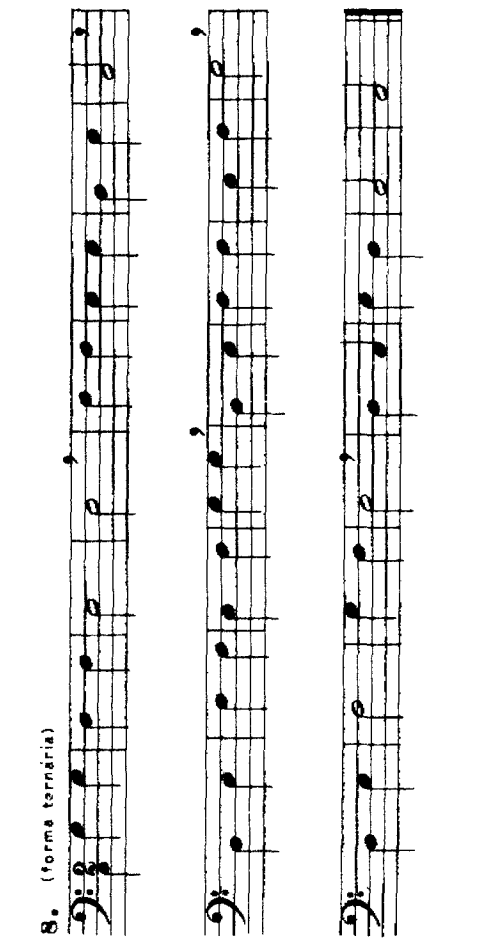
4. (forma ternária)

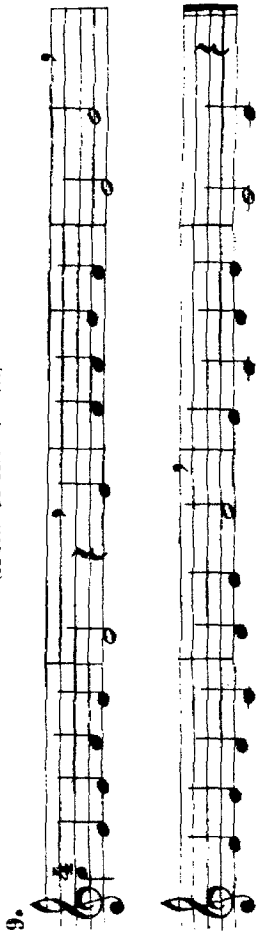
COMPASSO DE QUATRO TEMPOS
(carácter pendular narrativo)

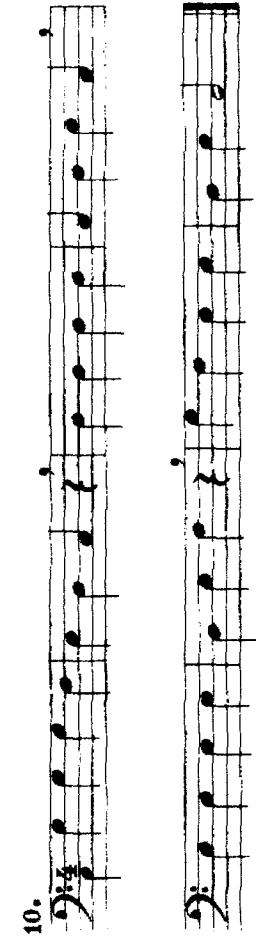
5. 

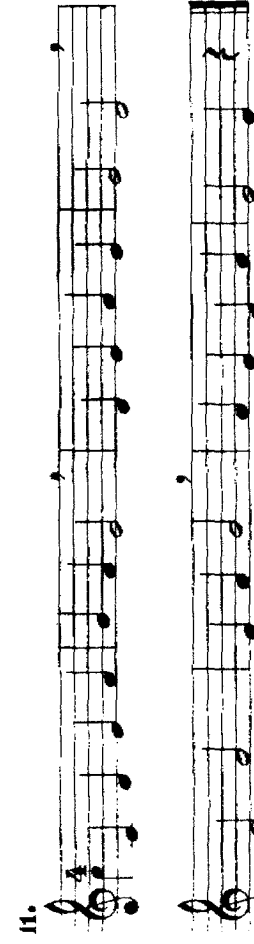
6. 

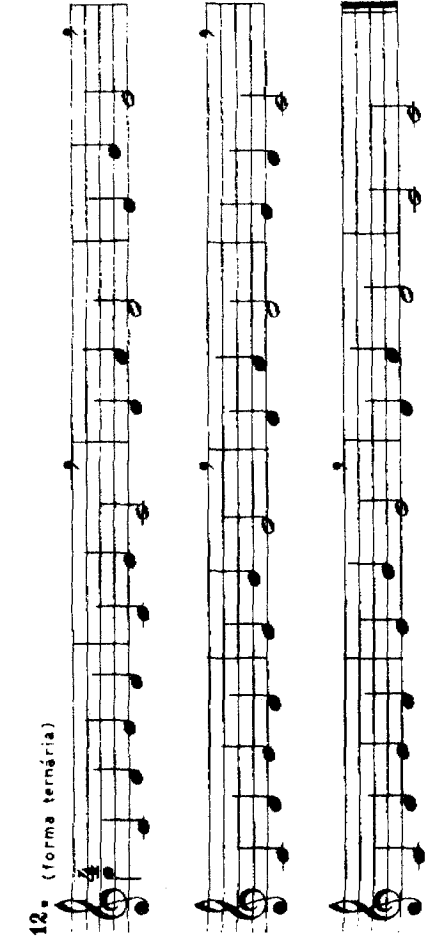
7. 

8. (forma ternária) 


9. 

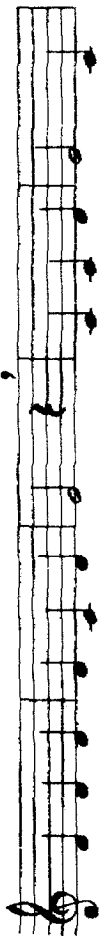
10. 

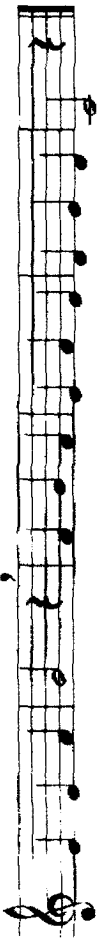
11. 


12. (forma ternária) 


COMPASSO DE TRÊS TEMPOS
(carácter circular, relativo)

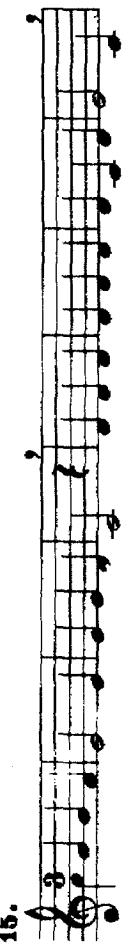
13. 




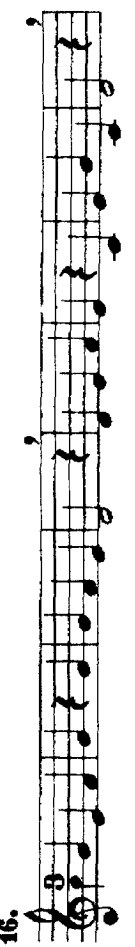



14. 

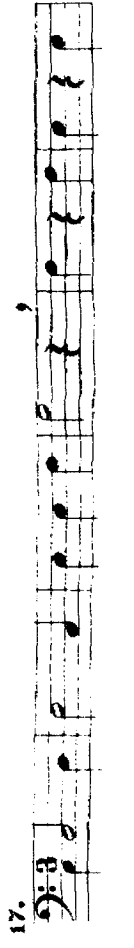



15. 

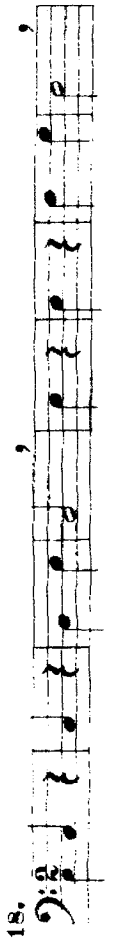



16. 





17. 





18. 







19. 

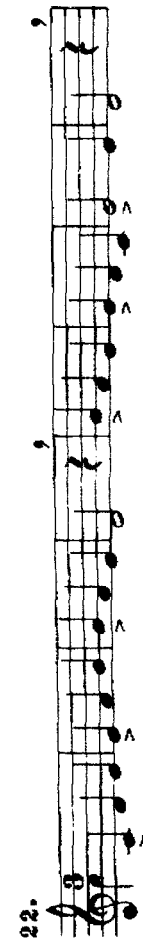


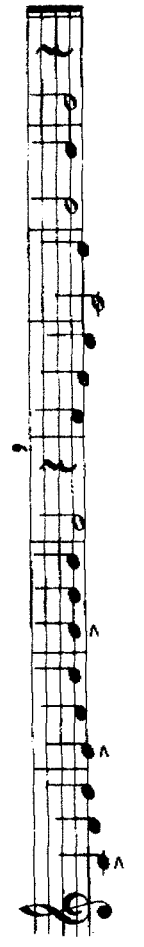
20. 

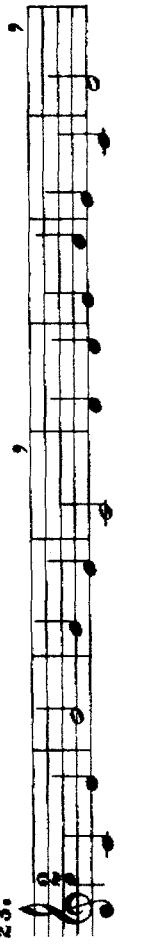


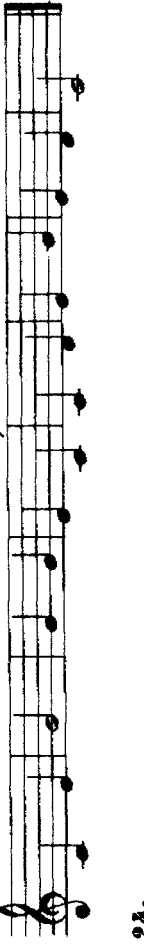
B. — O ACORDE DA TÔNICA: DO-MI-SOL-DO

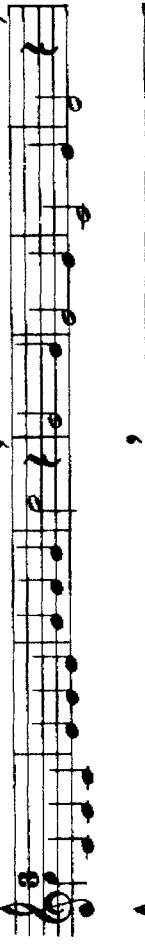
21. 


22. 


23. 

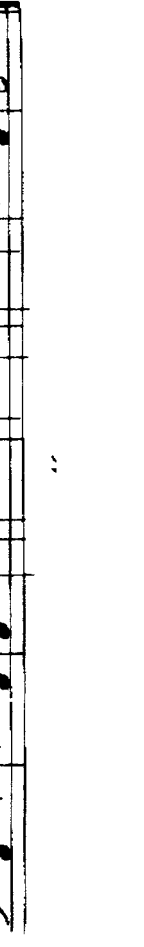
24. 

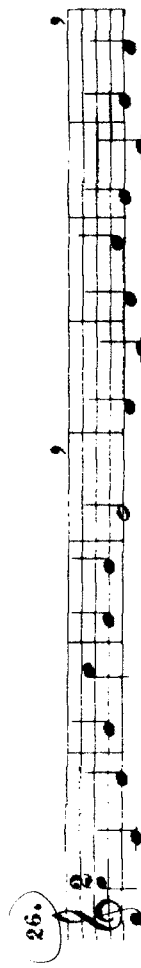
25. 

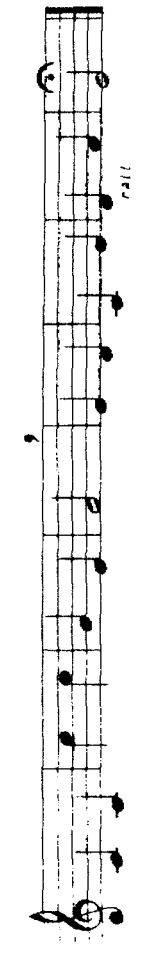
26. 

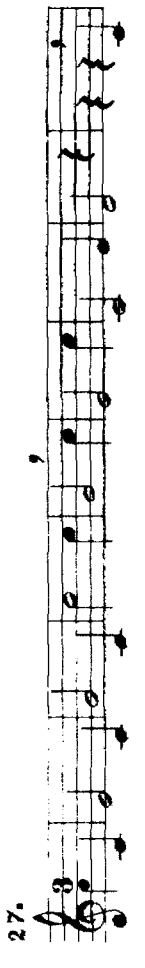
27. 


28. 

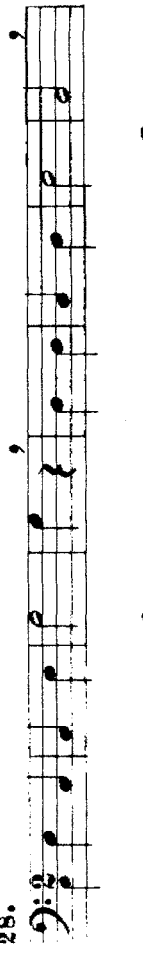
29. 


26. 


27. 


28. 


29. 

30. 

31. 

32. 

33. 

34. 

C. — A ESCALA

Antes destas leituras na extensão da escala, far-se-ão exercícios semelhantes aos que precederam as leituras no pentacórdio, mas completados até a oitava.

A ligadura de valor (ou) :

31. Musical exercise showing a scale run with a slur over the notes.

32. Musical exercise showing a scale run with a slur over the notes.

33. Musical exercise showing a scale run with a slur over the notes.

34. Musical exercise showing a scale run with a slur over the notes.

Sinal de repetição:

1.
 2.

35. Musical exercise showing a scale run with a first and second ending bracket.

36. Musical exercise showing a scale run with a first and second ending bracket.

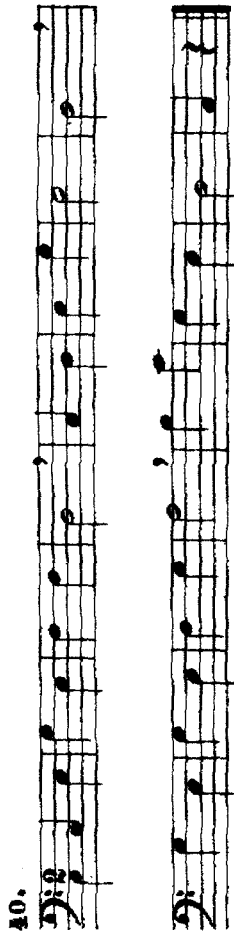
37. Musical exercise showing a scale run with a first and second ending bracket.

38. Musical exercise showing a scale run with a first and second ending bracket.

D. — NOTAS QUE ULTRAPASSAM A ESCALA DE DÓ
(no registro agudo e no grave)

As notas muito agudas e muito graves são introduzidas excepcionalmente, como exercício, devendo ser cantadas com leveza e não na garganta.

39. 

40. 

41. 

42. 

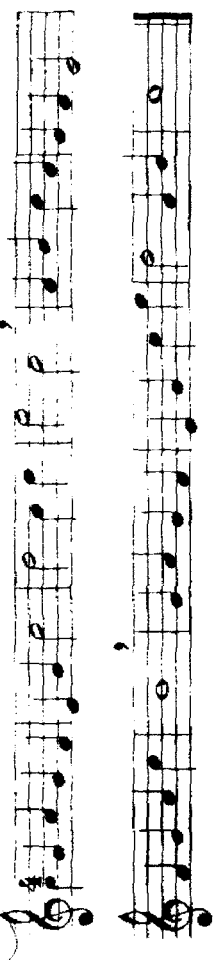
43. 

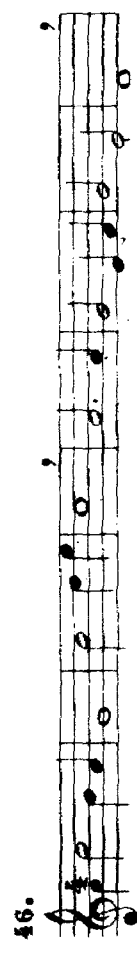
44. 

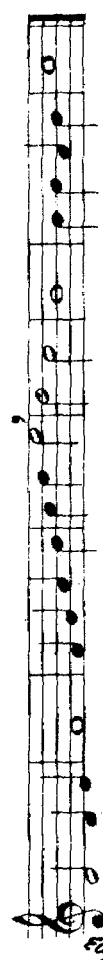
45. 

46. 

45. A semibreve (o = J J J J ou d d)

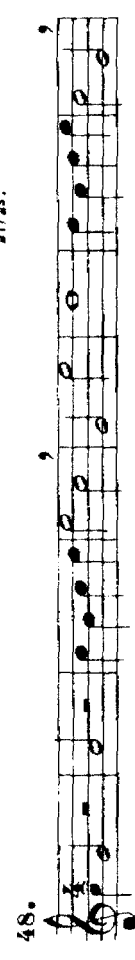
46. 

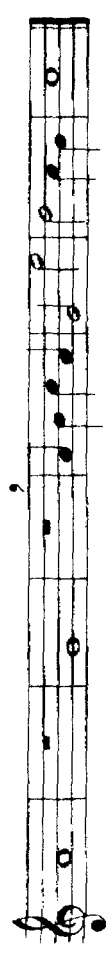
47. 

48. 

As pausas de semibreve (—) e de mínima (—):

(1) 

altras. 



(1) aluno repete mentalmente o motivo precedente.

Notas de colcho

49.

Gravando A

49. Musical notation in 4/4 time.

50. Musical notation in 3/4 time.

51. Musical notation in 4/4 time.

52. Musical notation in 3/4 time.

53. Musical notation in 3/4 time, marked with a circled '1' above the staff.

(1) Os compassos vazios marcam-se vulgarmente com uma pausa de semibreve.

Exercícios complementares para o estudo de Ed. Ricordi

Linhas suplementares superiores na clave de FA:

54. Musical notation in 2/4 time.

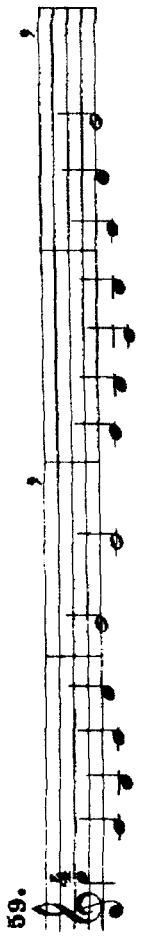


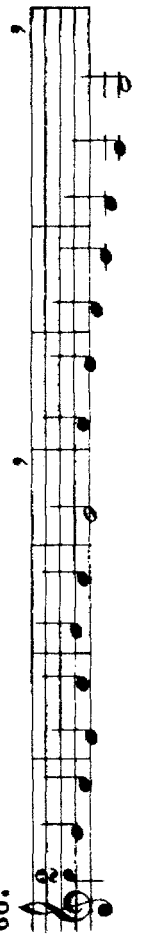

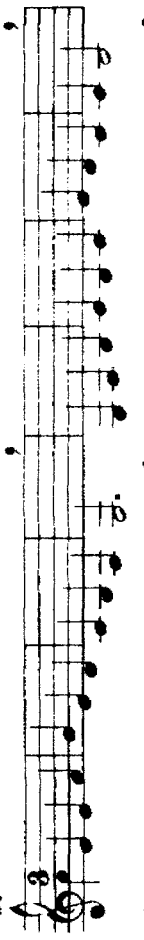


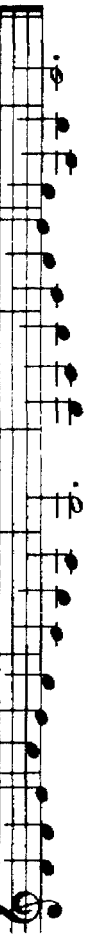
55. Musical notation in 3/4 time.






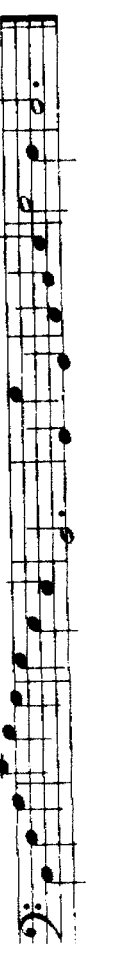
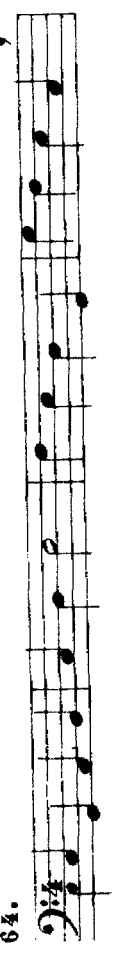
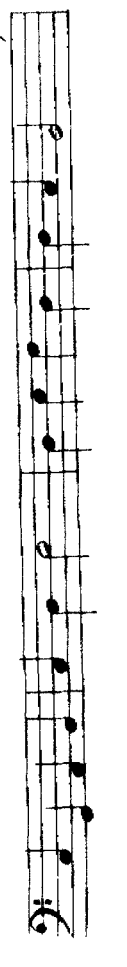

56. Musical notation in 4/4 time.

57. Musical notation in 3/4 time.

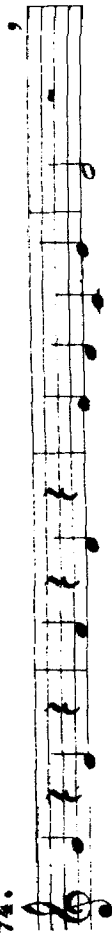
58. Musical notation in 3/4 time, marked with circled numbers '1' and '2' above the staff.

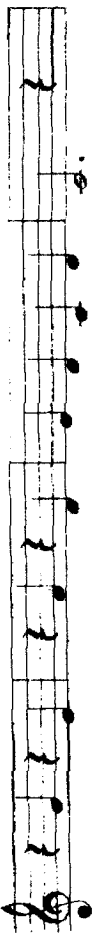
Linhas suplementares inferiores, na clave de SOL:


59. 


60. 

61. 





62. 



63. 

64. 




F. — CONTRATEMPO

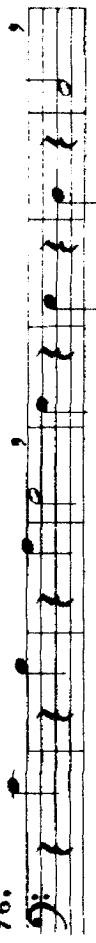
74. 

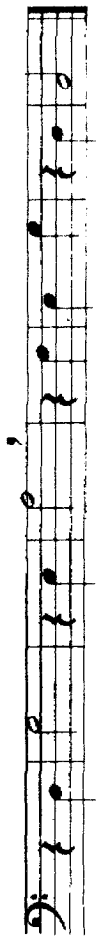


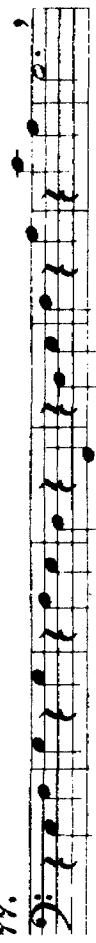


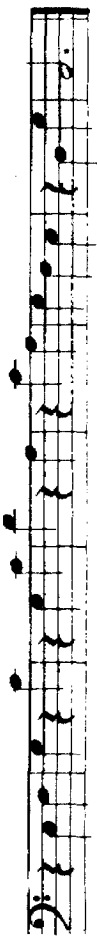


75. 


76. 





77. 





G. — SINCOPA


78. 





79. 




80. 



81. 





H. — A EXPRESSÃO

A música é expressiva em si mesma; isto é, exige *naturalmente* uma interpretação expressiva por meio de variações agógicas e dinâmicas (de tempo e de intensidade).

Procurando cantar com musicalidade, a expressão encontra-se por natureza e não necessita ser assinalada. Por isso, apenas damos alguns exemplos. Nos números que não têm indicação, os alunos devem encontrar a expressão natural, mesmo pessoal, podendo anotá-la para melhor conhecimento dos respectivos sinais.

82. *crescendo - diminuendo*

83.

84.

85. *Fraseado*

86.

87. "Staccato"

88. *Acentuação; piccato*

I. — CANONES

Os cânones devem ser realizados inicialmente sob a forma de canto com palavras, o que facilita a sua execução.

A escala em cânone pode ser executada, sem leitura, com ritmos que ultrapassem os conhecimentos da escrita rítmica.

Cantar em rapidez alguns cânones fáceis, aumentar-lhes a o interesse; então-os sem dizer as notas, pode favorecer a musicalidade.

89. *mf* *p* *mf*

p

mf *f*

90. *mp*

1. 2.

91. *f* *p*

1. 2.

92. *mp* *mf* *cresc* *decresc*

p *f* *cresc*

93. A B

94. A B

95. A B

96. A B

97. A B

Fine

D.C.

I. — LEITURAS A DUAS VOZES

107. Fereiras

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain a series of chords, primarily triads and dyads, with some accidentals.

108.

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The notation continues with chords. The word "rallent" is written above the top staff in the second measure of this system.

109.

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The notation continues with chords.

110.

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The notation continues with chords. The word "rallent" is written above the top staff in the second measure of this system.

111. Sextas

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The notation continues with chords.

112.

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The notation continues with chords.

113.

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The notation continues with chords.

114.

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The notation continues with chords. The word "rallent" is written at the end of the bottom staff.

115. Terceras e sextas

Musical notation for exercises 115, 116, 117, and 118. Exercise 115 consists of three staves of treble clef music. Exercise 116 consists of two staves of treble clef music. Exercise 117 consists of two staves of bass clef music. Exercise 118 consists of two staves of treble clef music.

120. Quintas

Musical notation for exercise 120, consisting of three staves of treble clef music.

121.

Musical notation for exercise 121, consisting of three staves of treble clef music.

122.

Musical notation for exercise 122, consisting of two staves of treble clef music.

123. Quartas

Musical notation for exercise 123, consisting of two staves of treble clef music.

124.

Musical notation for exercise 124, consisting of two staves of bass clef music. The notation includes first and second endings and a dynamic marking.

ritas e dim/n.

125. Oitavas

126. Segundas

127. Sétimas

128.

129. Intervalos diversos

130.

131.

132.

Cap. II — TONALIDADES DE SOL, DE FA E DE RÉ

Seminima, mínima e semibreve

A introdução nas diferentes tonalidades deve fazer-se com base no sentido tonal (lugar e valor das notas na tonalidade), e não no conhecimento das alterações, ou dos tons e meios tons, o qual poderá ser feito paralelamente mas a título secundário.

A. — TONALIDADE DE SOL

1.

2.

3.

Fim

4.

5.

6.

7.


Fim


B — TONALIDADE DE FA


Musical score for page 74, measures 8-11. The score is written in treble and bass clefs. Measure 8 (treble clef) contains a melodic line with a fermata over the final note. Measure 9 (bass clef) contains a melodic line with a fermata over the final note. Measure 10 (treble clef) contains a melodic line with accents (>) over the first and third notes. Measure 11 (bass clef) contains a melodic line with a fermata over the final note.


Musical score for page 75, measures 12-15. The score is written in treble and bass clefs. Measure 12 (treble clef) contains a melodic line. Measure 13 (bass clef) contains a melodic line. Measure 14 (bass clef) contains a melodic line. Measure 15 (treble clef) contains a melodic line with a fermata over the final note. The score concludes with the word "Fim" and the letters "D. C." below the staff.


C. — TONALIDADE DE RE


16. 


17. 


18. 


19. 


20. 

21. 

22. 

23. 

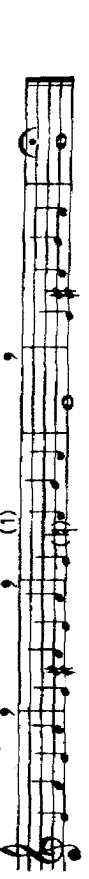
24. 

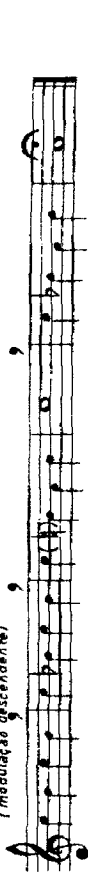
25. 


D. — A MODULAÇÃO


Dentro de cada tonalidade, as alterações são realizadas naturalmente pelo sentido tonal, não criando, por isso, dificuldades na leitura.


A modulação exige a consciência das alterações e, implícita, a sensibilidade ao tom e ao meio tom. Com este fim, far-se-á nas diferentes tonalidades o seguinte exercício preparatório:


(modulação ascendente) (1) 


(modulação descendente) 


20. 


21. 

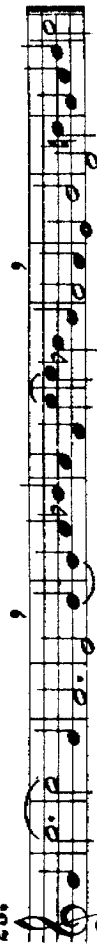
22. 

23. 

24. 

25. 

26. 

27. 

(1) O bequadro () anula os sustenidos e os bemois.

E. — LEITURAS A DUAS VOZES

24. Terceiras

25.

26.

27.

(a 2ª vez, sem repetição)

28. Sextas

29.

30.

31.

32. Terceiras e sextas

Exercise 32 consists of four staves of music. The first two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The last two staves are in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The music features a sequence of chords and intervals, primarily focusing on thirds and sixths.

33.

Exercise 33 consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#), and the second staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The music features a sequence of chords and intervals, primarily focusing on thirds and sixths.

34

Exercise 34 consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#), and the second staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The music features a sequence of chords and intervals, primarily focusing on thirds and sixths. It includes first and second endings, with the second ending marked "FIM".

Unísono

35.

Exercise 35 consists of one staff of music in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The music features a sequence of chords and intervals, primarily focusing on unison.

Oitavas

36.

Exercise 36 consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#), and the second staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a sequence of chords and intervals, primarily focusing on octaves.

37. Quintas

Exercise 37 consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#), and the second staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a sequence of chords and intervals, primarily focusing on fifths.

38. Quartas

Exercise 38 consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#), and the second staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a sequence of chords and intervals, primarily focusing on fourths.

39. Segundas

Exercise 39 consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#), and the second staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a sequence of chords and intervals, primarily focusing on seconds.

40. Sétimas

Exercise 40 consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb), and the second staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The music features a sequence of chords and intervals, primarily focusing on sevenths.

6.-

d) - (J. J.)

7.-

8.-

e) - (J. J.)

9.-

10.-

f) - (J. J., contratempo)

11.-

12.-

g) - (J. J., sincopa)

13.-

14.-

h) - (J. J., tercina)

15.-

16.-

i) - (entradas em anacruse)

17. - 

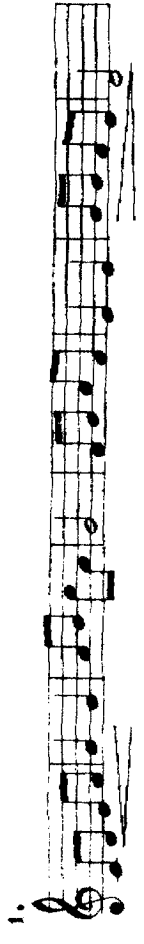
18. - 

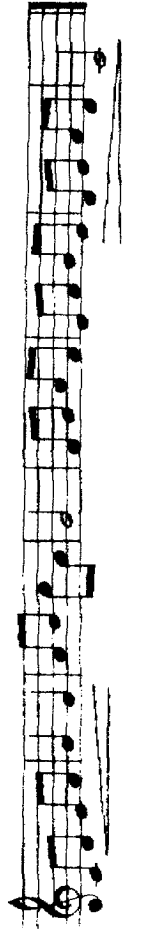
j) - (compasso de três colcheias: $\frac{3}{4}$)

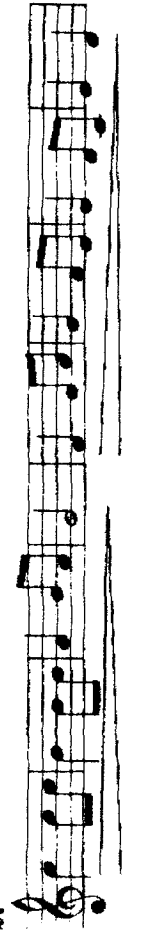
19. - 


20. - 

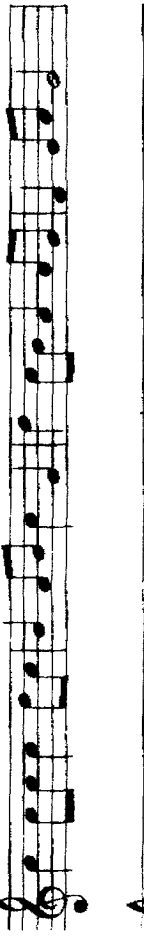
B. --- LEITURAS MUSICAIS NA TONALIDADE DE DÓ


1. 

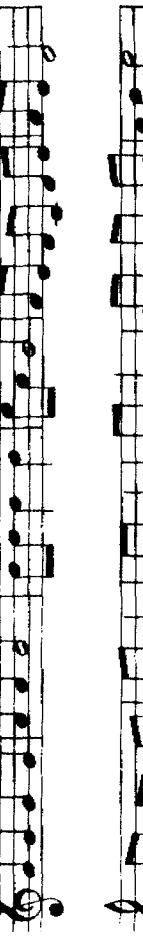
2. 


3. 


4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

9. 

rit. e decresc.

5. *(moderato)*



6. *(allegro)*



7. *(ligero)*



8. *(energico)*



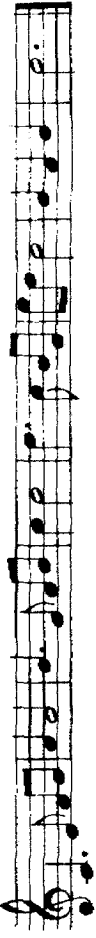
9.



10.



11.



12.



13.

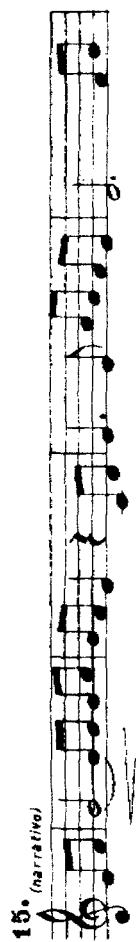


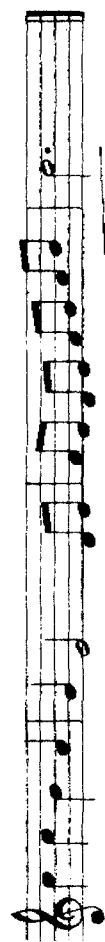
rallent

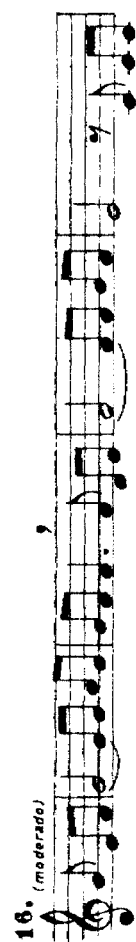
Entradas em anacruse

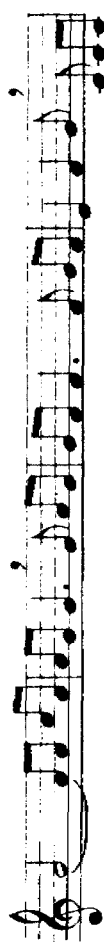
14. 

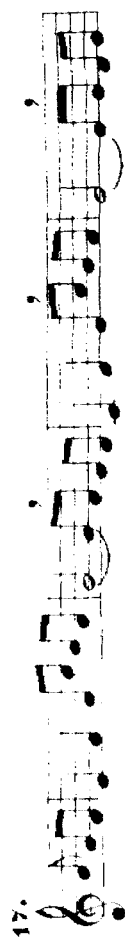


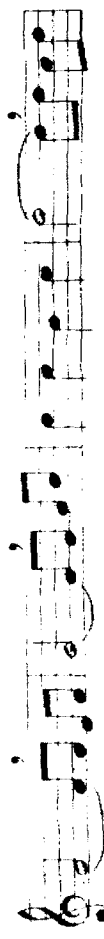
15. *(narrativo)* 

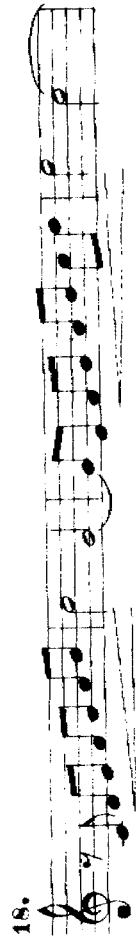


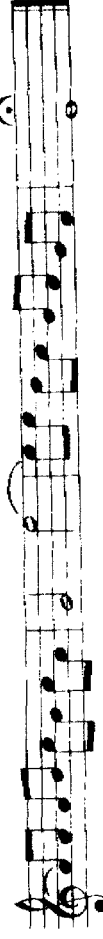
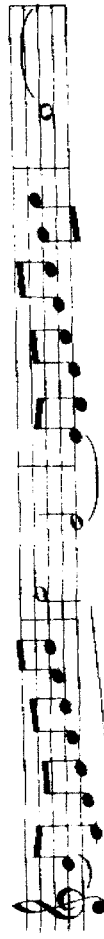
16. *(moderato)* 

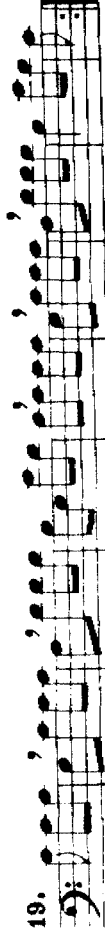


17. 



18. 

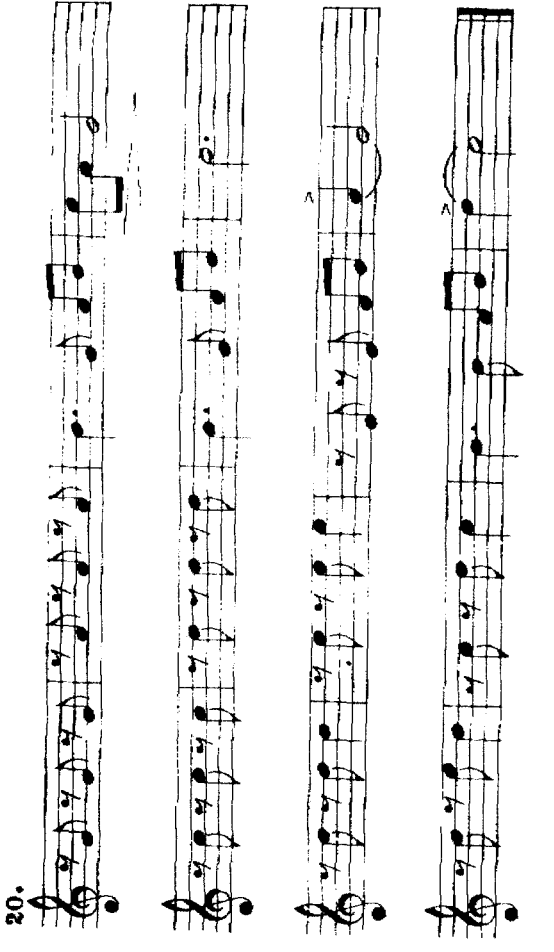


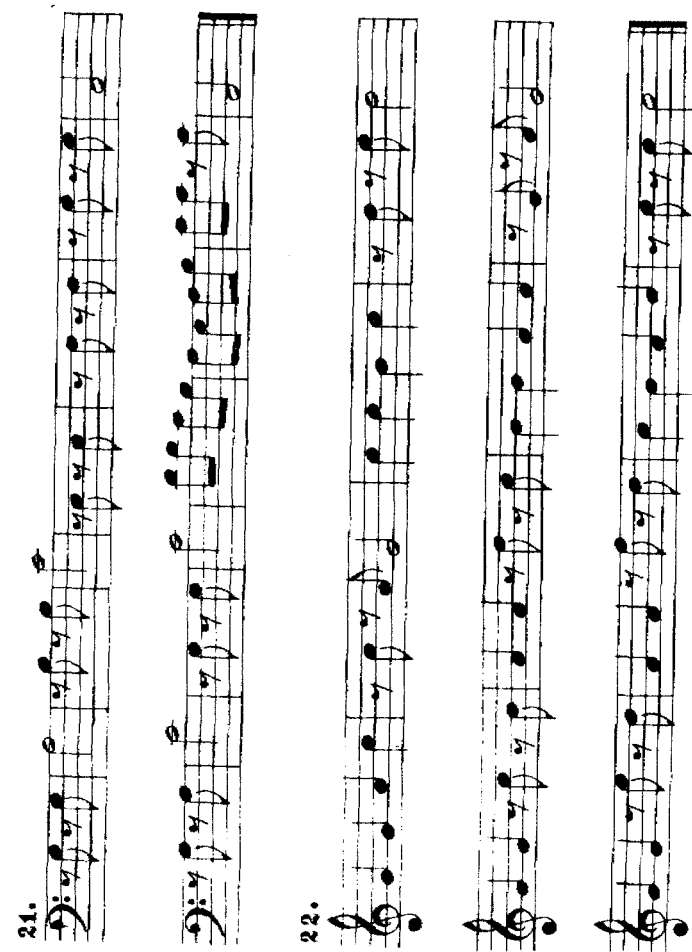
19. 

(2^a vez pp)

N. B. — As respirações devem ser respeitadas cuidadosamente.

Contratempo

20.  Musical notation for measures 20 and 21. Measure 20 consists of two staves of music. Measure 21 consists of two staves of music, with a bass clef on the left staff.

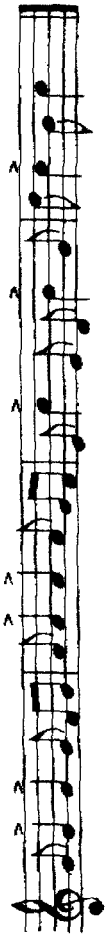
21.  Musical notation for measures 22 and 23. Measure 22 consists of two staves of music. Measure 23 consists of two staves of music, with a bass clef on the left staff.


Sincopa

23.  Musical notation for measures 23 and 24. Measure 23 consists of two staves of music. Measure 24 consists of two staves of music, with a treble clef on the left staff.

24.  Musical notation for measures 25 and 26. Measure 25 consists of two staves of music, with a treble clef on the left staff. Measure 26 consists of two staves of music, with a treble clef on the left staff.

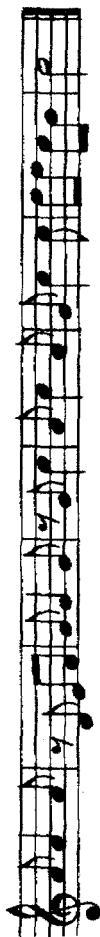
26. 

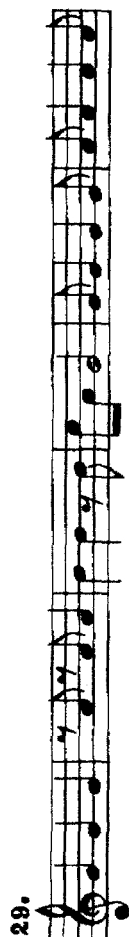


27. 

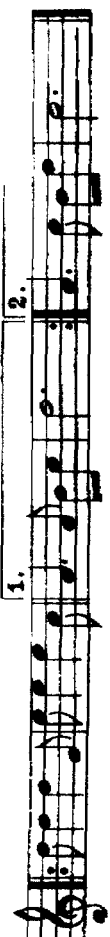


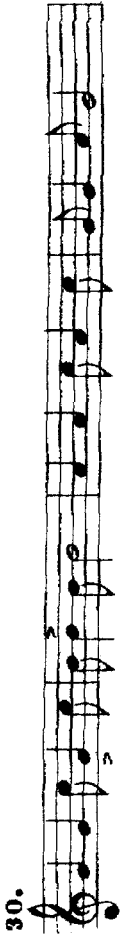
28. 

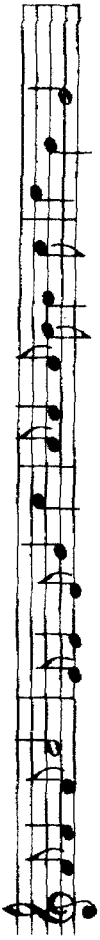


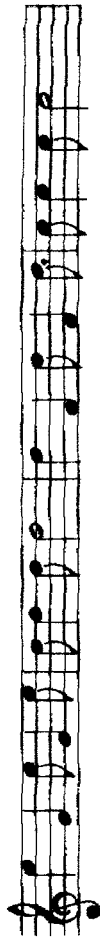
29. 

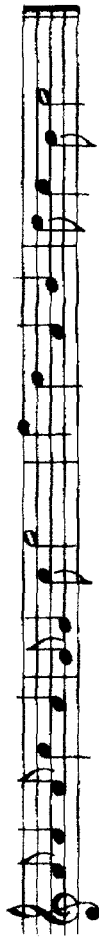


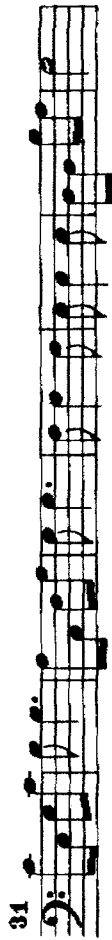


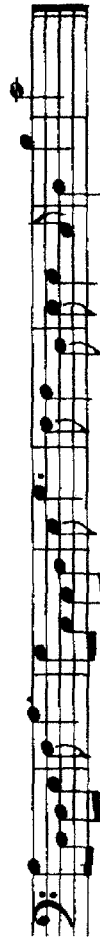
30. 



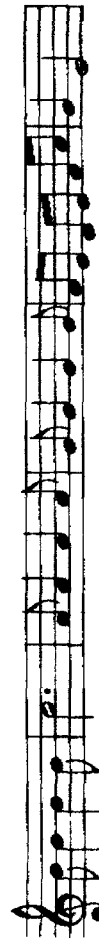


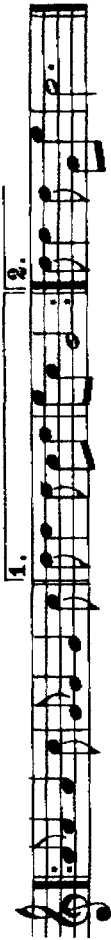


31 

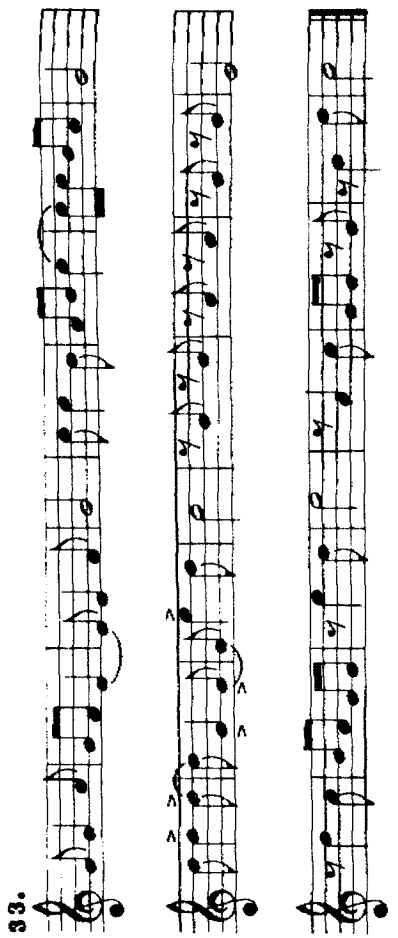


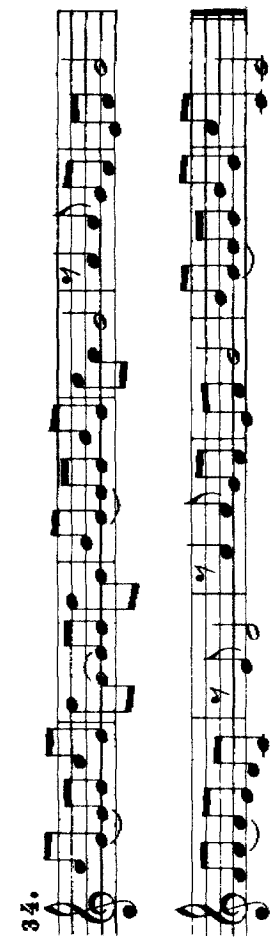
32. 

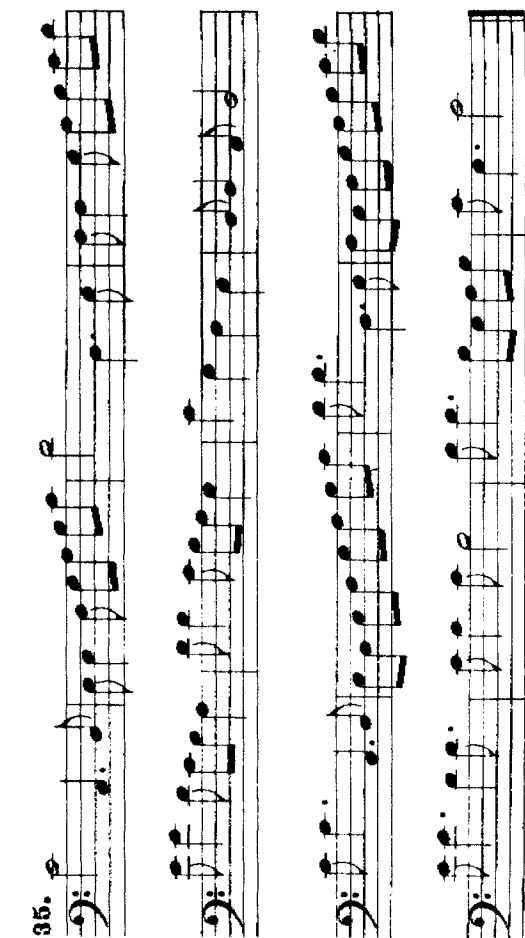


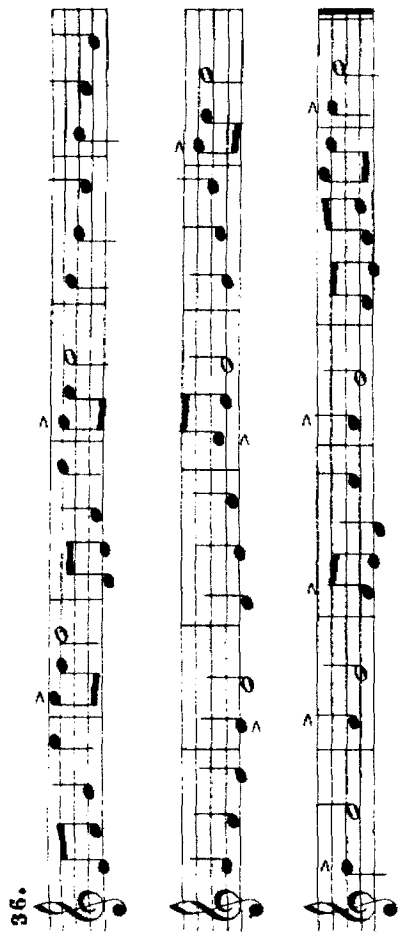


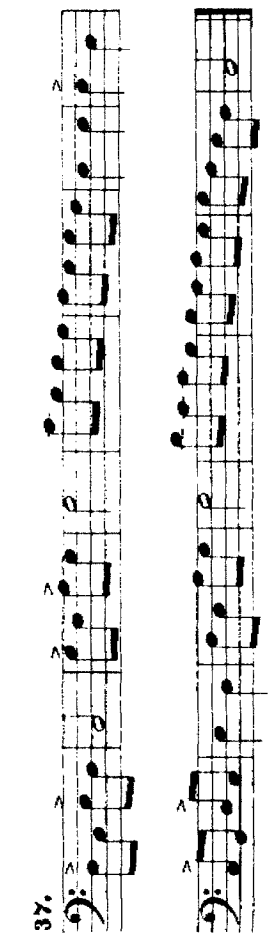
Apogectura

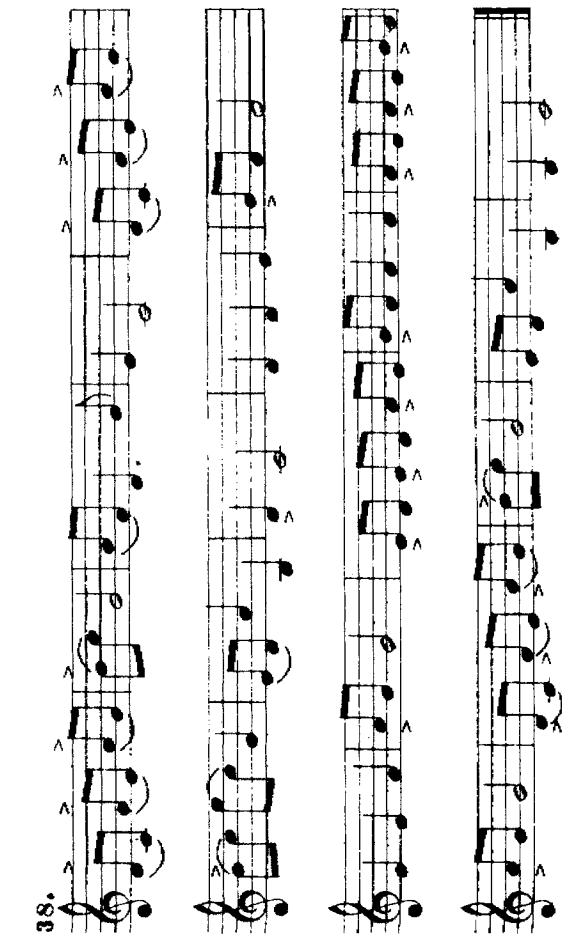
33.  Musical notation for measures 33-35 in treble clef. Measure 33: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 34: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 35: quarter notes G4, A4, B4, C5.

34.  Musical notation for measures 36-37 in treble clef. Measure 36: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 37: quarter notes G4, A4, B4, C5.

35.  Musical notation for measures 38-40 in bass clef. Measure 38: quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 39: quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 40: quarter notes G3, A3, B3, C4.

36.  Musical notation for measures 41-43 in treble clef. Measure 41: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 42: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 43: quarter notes G4, A4, B4, C5.

37.  Musical notation for measures 44-46 in bass clef. Measure 44: quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 45: quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 46: quarter notes G3, A3, B3, C4.

38.  Musical notation for measures 47-50 in treble clef. Measure 47: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 48: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 49: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 50: quarter notes G4, A4, B4, C5.

Tercina

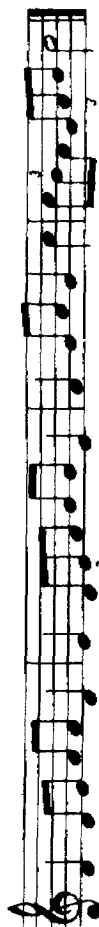
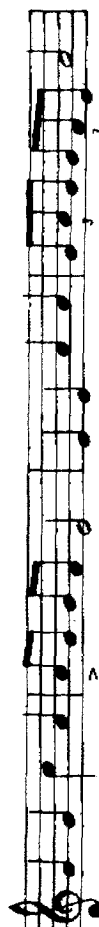
39.



40.

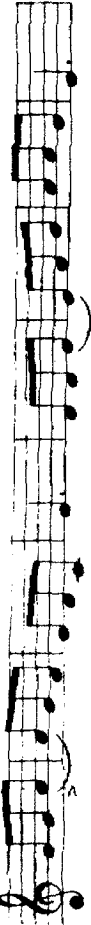


41.



Compasso de três colcheias

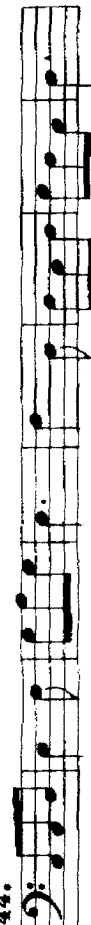
42.



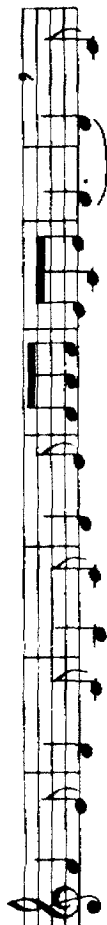
43.



44.



45.



46. *(vivo)*

Musical notation for measures 46, 47, and 48. Measure 46 is in treble clef. Measures 47 and 48 are in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations.

47. *(moderato)*

Musical notation for measures 49 and 50. Measure 49 is in bass clef. Measure 50 is in treble clef. The music consists of eighth and sixteenth notes.

48. *(toccato)*

Musical notation for measures 51, 52, 53, and 54. Measure 51 is in treble clef. Measures 52, 53, and 54 are in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations.

49.

Musical notation for measures 55, 56, and 57. All three measures are in treble clef. The music consists of eighth and sixteenth notes.

50.

Musical notation for measures 58 and 59. Measure 58 is in treble clef. Measure 59 is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes.

51.

Musical notation for measures 60, 61, 62, and 63. Measure 60 is in treble clef. Measures 61, 62, and 63 are in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes.

C. — TONALIDADE DE SOL

52. *p* *mf*

f

crescendo

53.

54. *f* *p* *mf* *p*

f *p*

rallent

55.

rallent

56.

57.

D. — TONALIDADE DE FA


58. 



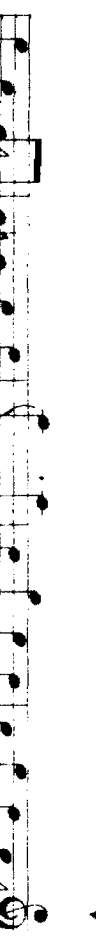
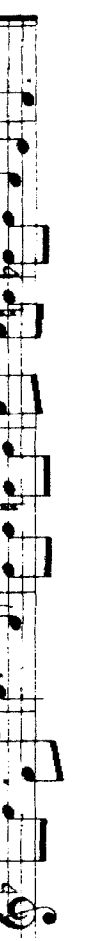

59. 

60. 




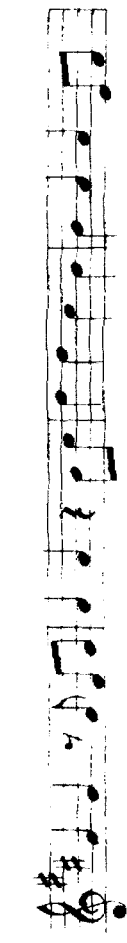

61. 

62. 


63. 

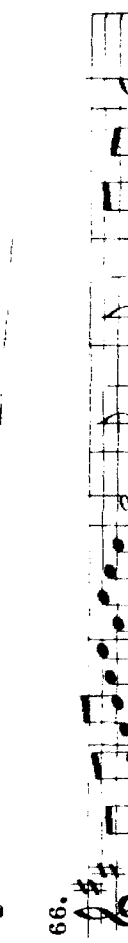


64. 



E. — TONALIDADE DE RE

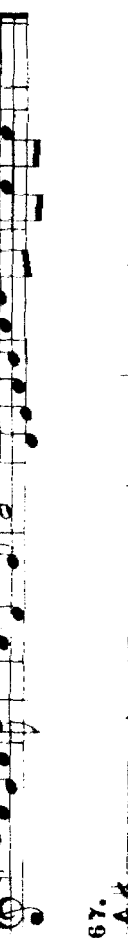
65. 


66. 


67. 

68. 


69. 

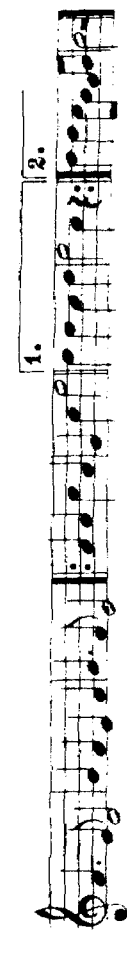
70. 


71. 


72. 

F. — MODULAÇÃO

69. *(moderato)* 

70. *(allegro)* 

71. *(moderato)* 

72. 

Alteração de precaução.

G. — SOLFEIOS DE INTERVALOS

Conquanto estes solfejos se destinem à valorização dos intervalos, é ainda o sentido tonal e o lugar de cada nota na tonalidade, que contam na leitura. O conhecimento dos intervallos manter-se-á bastante relativo, limitando-se ao conhecimento quantitativo (número de graus).

73. Segundas

73. Segundas

74. *rallent*

75. *(vivo)*

76. Terceiras

77.

78. *(lento)*

79. *(moderado)*

80. Quartas

Musical notation for measures 80-83. Measure 80 is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measures 81 and 82 are in treble clef with a key signature of one sharp. Measure 83 is in treble clef with a key signature of one sharp. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

84. Quintas

Musical notation for measures 84-87. Measure 84 is in treble clef with a key signature of one sharp. Measure 85 is in treble clef with a key signature of one sharp, marked "Film" and "(moderato)". Measure 86 is in bass clef with a key signature of one sharp. Measure 87 is in bass clef with a key signature of one sharp, featuring first and second endings. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

88. Sextas

Musical staff 88.1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), starting with a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes.

Musical staff 88.2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), continuing the melody from staff 88.1.

89.

Musical staff 89.1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), continuing the melody.

Musical staff 89.2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), continuing the melody.

Musical staff 89.3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), continuing the melody.

90.

Musical staff 90.1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), continuing the melody.

Musical staff 90.2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), continuing the melody.

91.

Musical staff 91.1: Bass clef, key signature of one sharp (F#), continuing the melody.

Musical staff 91.2: Bass clef, key signature of one sharp (F#), continuing the melody with first and second endings.

92. Séptimas

Musical staff 92.1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), starting with a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. It includes first and second endings.

Musical staff 92.2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), continuing the melody.

93.

Musical staff 93.1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), continuing the melody.

Musical staff 93.2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), continuing the melody.

Musical staff 93.3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), continuing the melody.

94.

Musical staff 94.1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), continuing the melody.

Musical staff 94.2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), continuing the melody.

95.

Musical staff 95.1: Bass clef, key signature of one sharp (F#), continuing the melody.

Musical staff 95.2: Bass clef, key signature of one sharp (F#), continuing the melody with first and second endings. The tempo marking *molto rallent.* is placed at the end of the staff.

96. Oitavas

97.

98.

99.

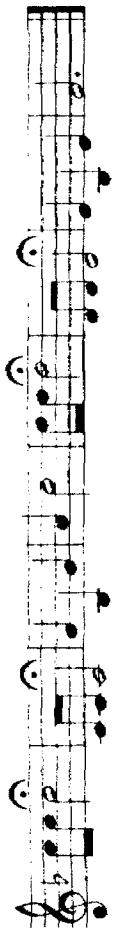
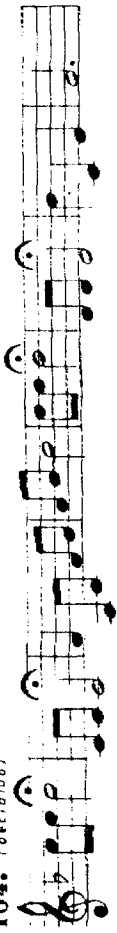
100. Intervalos grandes

101. (vivo)

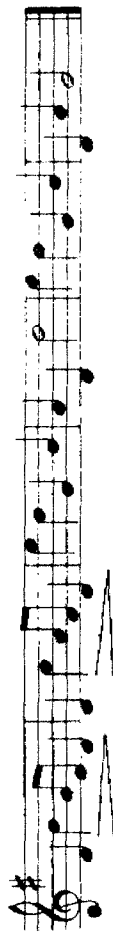
102.

103.

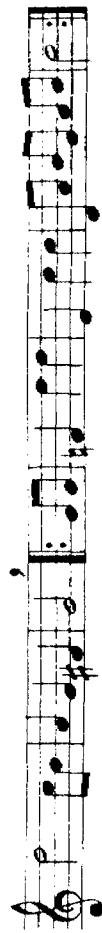
104. (decidido)



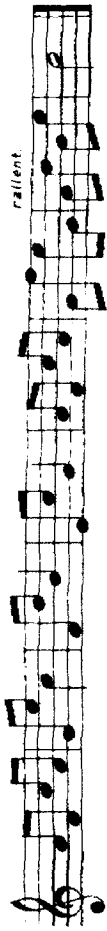
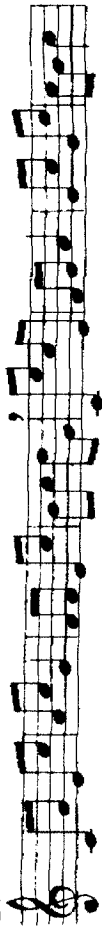
105. (narrativo)



106. (energico)



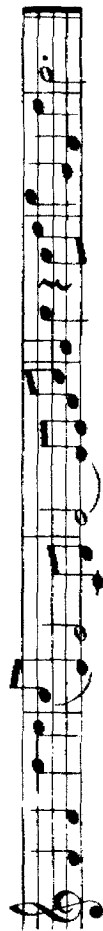
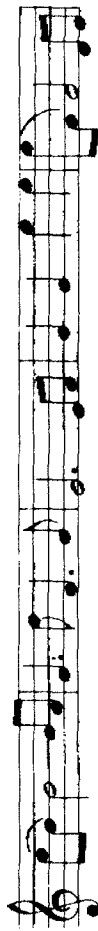
107.



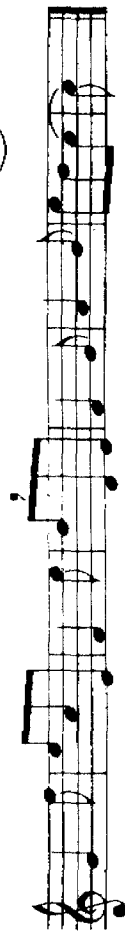
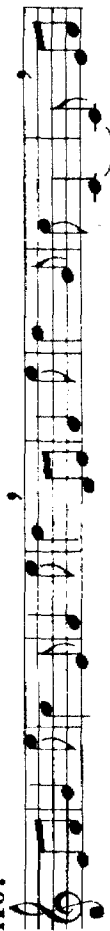
108.



109.



110.



H. — LEITURAS A DUAS VOZES

111. Terciras

112.

113. (vivo)

114. (moderato)

115. Terciras e sextas

116.

117.

118.

119. Quintas

120. Quintas e Quartas

121. Segundas e Sétimas

122. Intervalos diversos

123.

124.

125.

126.

Cap. IV — LEITURAS EM SEMICOLCHEIAS

A. — LEITURAS RÍTMICAS

A semicolcheia vale metade duma colcheia. Assim, uma colcheia contém duas semicolcheias: $\text{♩} = \text{♪}$ ou $\text{♩} = \text{♪}$, e uma semínima contém quatro semicolcheias: $\text{♩} = \text{♪}$

1. — (♩ ♩)

2. — (♩ ♩)

3. — (♩ ♩)

4. — (♩ ♩)

5. — (♩ ♩)

6. — (♩ ♩)

7. — (♩ ♩)

8. — (♩ ♩)

9. — (♩ ♩)

8. Musical staff 8, first system. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'.

8. Musical staff 8, second system. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'.

9. Musical staff 9, first system. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with a fermata over the final note. The word 'Fin' is written above the staff.

9. Musical staff 9, second system. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with a fermata over the final note. The word 'Fin' is written above the staff.

10. Musical staff 10, first system. Bass clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with a fermata over the final note.

10. Musical staff 10, second system. Bass clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with a fermata over the final note. The word 'Fin' is written above the staff.

11. Musical staff 11, first system. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line.

11. Musical staff 11, second system. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line.

11. Musical staff 11, third system. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line.

12. Musical staff 12, first system. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line.

12. Musical staff 12, second system. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line.

13. Musical staff 13, first system. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line.

13. Musical staff 13, second system. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line.

14. Musical staff 14, first system. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line.

14. Musical staff 14, second system. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line.

15. Musical staff 15, first system. Bass clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line.

15. Musical staff 15, second system. Bass clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line.

15. Musical staff 15, third system. Bass clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line.

TERCEIRA PARTE

ELEMENTOS TEORICOS E PRATICOS

Cap. I — A IMPROVISACÃO

Neste titulo, não estão incluídas as primeiras tentativas de improvisação rítmica ou melódica dos alunos da Iniciação.

A verdadeira improvisação também não é «composição instantânea» como o pretendem muitos tratados clássicos de improvisação; é *impulso espontâneo, humano*, partindo livremente do amor pelas relações sonoras, melódicas e rítmicas, próprias à expressão da sensibilidade artística e humana. A composição, obedecendo a leis bem determinadas, é de origem mais mental e, portanto, menos livre do que a verdadeira improvisação. Esta deve, evidentemente, ser dominada e canalizada, embora mantendo elementos de espontaneidade.

É provável que a tendência para a improvisação possa prejudicar a virtuosidade mas, em contrapartida, é a prova da existência duma vida musical interior. A sua realização beneficia a musicalidade, e assim a Arte, e, por conseguinte, os valores humanos.

A. — A IMPROVISACÃO RITMICA

Conquanto a improvisação rítmica seja aparentemente facilitada com a união da melodia ao ritmo, as diferentes naturezas duma e doutro tornam praticamente indispensável a separação dos dois elementos.

O ritmo espontâneo é *propulsão dinâmica* da ordem do *instinto* e está ligado à *imaginação motriz*. De natureza mais material, é portanto o ritmo que dá a melodia a forma indispensável e, na improvisação como nas outras formas de realização musical, tem a prioridade enquanto a melodia tem a primazia.

Aliás, na maioria dos casos em que se revelam dificuldades de improvisação, as causas estão em deficiências do sentido rítmico, impondo-se a improvisação exclusivamente rítmica, livre e medida.

EXERCÍCIOS

1. — A *improvisação livre* não é psicologicamente fácil de obter, nem fisiologicamente fácil de realizar; mas a compensação vale o esforço feito no sentido de obter um mínimo de resultado válido.

Podem ser praticada por «*bateria*» *diversos*, realizados sobre uma mesa ou sobre o próprio corpo, ou com o auxílio, mais estimulante, de *instrumentos de percussão*.

Em qualquer dos casos, a realização será à base do impulso dinâmico natural, do movimento corporal e do choque rítmico, e os efeitos pretendidos são *movimentos rítmicos vivos e naturais*, harmoniosamente equilibrados no contraste e na variedade dos elementos em jogo:

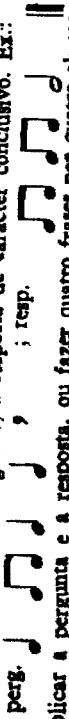
- a) de Duração: curto-longo; rápido-lento; apressando-atrasando;
- b) de Intensidade: forte-fraco; crescendo-diminuindo.

II. — A *improvisação medida*, mais fácil de realizar do que a improvisação livre, devido à regularidade dos ritmos, torna mais agradáveis os primeiros exercícios de improvisação. Propõe-se, como sucessão das diferentes formas de improvisação medida:

1.º — Pequenos *motivos rítmicos*, improvisados sobre marcação de compasso a dois, três ou quatro tempos.

2.º — *Improvisação prolongada*, também com compasso.

3.º — Em forma de «*pergunta-resposta*», entre professor e aluno ou entre dois alunos; a pergunta de carácter interrogativo, a resposta de carácter conclusivo. Ex.:



4.º — Duplicar a pergunta e a resposta, ou fazer quatro frases por quatro alunos de forma a obter a *quadratura*, muito importante por ser uma das formas de construção musical mais normais e bem definidas.

5.º — A *quadratura inteira* realizada pelo mesmo aluno.

6.º — A consciência da *fórmula peritina da quadratura*: quatro frases de quatro compassos. Nos compassos mais longos como 4/4, 6/8, etc., a fórmula pode ser: quatro frases de dois compassos (ver exemplos nos trechos de solfejo).

Se o aluno tem dificuldade em sentir ou ter consciência da quadratura, esta pode ser trabalhada:

- a) Com movimentos corporais sobre canções;
- b) Andar, contando e depois improvisando: quatro passos à direita; quatro passos para o centro; quatro passos à esquerda; quatro para voltar ao centro.
- c) Andar o número de tempos correspondentes a quatro compassos, uma vez para a frente, outra no sentido inverso, terceira vez para a frente, outra no sentido inverso. Simultaneamente com este movimento e a marcação do compasso com os braços: 1.º) contar o número de compassos, no primeiro tempo de cada; 2.º) substituir a contagem por um vocabulário; 3.º) improvisar rítmicamente, terminando bem as frases no fim de cada quatro compassos;
- d) Contar o número de compassos e frases duma quadratura realizada por outra pessoa;
- e) Contar (pelos dedos) o número de compassos e frases da sua própria improvisação.

7.º — Improvisar com *migração e determinados elementos* da escrita rítmica: figuras; fórmulas; as diferentes anacrusas.

8.º — Improvisar com um *carácter expressivo* pré-determinado: marcha, dança, narração, etc. (esta improvisação pode ser acompanhada de movimentos corporais, sobretudo dos braços, a fim de se acentuar o carácter expressivo do tempo).

B. — A IMPROVISACÃO MELÓDICA

A improvisação melódica resulta particularmente dum estado de alma; deve pois brotar do coração (expressão simbólica) e não do cérebro.

Nunca será demais insistir no carácter sensível, receptivo, da improvisação melódica que deveria, por este motivo, ser praticada no decurso de toda a educação musical.

Quando um aluno tem o dom da improvisação mas não consegue exteriorizá-la no instrumento, uma das principais causas é certamente a falta de automatismo dos nomes das notas, indistinguível quer por audição absoluta quer por audição relativa.

Nalguns improvisadores de jazz, o nome das notas é inexistente e substituído por uma técnica instrumental, visual e táctil. Mas, neste caso, o músico ficará limitado a algumas tonalidades e reduz consideravelmente as possibilidades de aquisição duma cultura musical clássica.

EXERCÍCIOS

1.º — *Improvisação livre, sem sujeição rítmica ou melódica* (nomes das notas, compasso, etc.) mas com a preocupação duma forma rítmica harmoniosa, embora também livre.

2.º — Improvisação entoada *sobre um motivo rítmico* dado, que o aluno repete, previamente, várias vezes seguidas.

3.º — Improvisação em forma de «*pergunta e resposta*» sem e com compasso; sem e com nomes das notas; por frases pequenas e simples, ou maiores e mais difíceis:

a) o professor «pergunta»; o aluno «responde» (frase conclusiva);

b) o aluno «pergunta» (frase aberta); o professor «responde».

Exemplo de frases simples:



resp.



exemplo de frases mais difíceis:



resp.



N. B. — Se, no princípio, o aluno mostrar certa dificuldade em realizar frases conclusivas, o professor não deve resolver a dificuldade por processos teóricos, mas sim levá-lo a «sentir» o valor conclusivo da tónica.

4.º — Improvisação com compasso e quadratura, seguindo as normas dadas para a improvisação rítmica. Segundo o desenvolvimento dos alunos, poderá ser realizada:

- sem e com os nomes das notas;
- primeiro em Dó, depois noutras tonalidades;
- primeiro nos compassos simples, depois nos compassos compostos mesmo antes do seu conhecimento teórico;
- primeiro nos modos maiores, depois nos menores mesmo antes de serem praticados em leitura.

5.º — Improvisação em forma ternária: A-B-A, ou outras (ver exemplos nos trechos de solfejo)

6.º — Improvisar sobre um ritmo escrito, quadrado ou ternário. Também, segundo outras formas de sujeição rítmica, como as indicadas na improvisação rítmica.

7.º — Improvisação com *sujeições melódicas*, com e sem nomes das notas: em graus conjuntos; à base de terceiras; dentro do pentacórdio; com aplicações dum intervalo escolhido (por ex. o de 8.ª); sobre as notas dum acorde, sem e com as notas de passagem.

8.º — Improvisar *segundo um estado de alma* pré-determinado: alegria, leveza, melancolia, ansiedade, solenidade, etc.

9.º — Improvisação a duas vozes em terceiras, por professor e aluno ou por dois alunos.

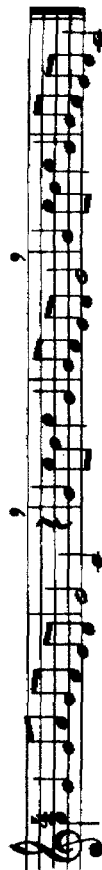
10.º — A *improvisação harmónica* (sobre fórmulas cadenciais) realizada conscientemente, não entra na matéria do solfejo elementar mas pode ser já preparada com alguns exercícios relativamente acessíveis:

- o professor toca uma fórmula cadencial, fazendo-a ouvir o número de vezes suficiente para que os alunos possam conhecê-la de ouvido e improvisar sobre ela, de instinto.
- Os alunos podem improvisar sobre as notas dum único acorde, por exemplo, dó-mi-sol-dó:

exemplo, sem notas de passagem:



exemplo, com notas de passagem:



D. — O DITADO GLOBAL, MELÓDICO E RÍTMICO

O ditado global comporta uma acumulação de dificuldades que exigem, na realização, uma técnica disciplinada.

O procedimento será o seguinte:

- 1.º — O professor toca o trecho por inteiro, para que os alunos determinem o compasso e a tonalidade. Para este efeito, será dado o Lá no início e no fim.
- 2.º — Para determinarem o compasso, os alunos procuram: os tempos; o primeiro tempo do compasso; e a subdivisão dos tempos; para determinarem a tonalidade, os alunos, tendo aprendido a reconhecer auditivamente a tónica, partem do Lá final em direcção a ela realizando os grau intermédios com os nomes das notas.

A audição interior da tónica não será depois abandonada, durante toda a realização do ditado.

- 3.º — O professor verifica e corrige as indicações de compasso e tonalidade, não deixando os alunos nos partirem com dados errados.
- 4.º — O professor dá o ditado por frases de tamanho acessível ao desenvolvimento dos alunos, repetindo-as duas ou três vezes. Os alunos apenas ouvem, procurando retê-las através das memórias rítmica e melódica.
- 5.º — Os alunos repetem a frase ouvida, entoando; depois, se possível, cantam-na com os nomes das notas.
- 6.º — As frases serão escritas rigorosamente pelo seguinte processo:
 - a) anotar a linha melódica na pauta, por meio de pequenas notas sem figura rítmica;
 - b) colocar as barras de compasso;
 - c) determinar os pormenores rítmicos. Se, para isso, for necessário assinalar os tempos, os alunos poderão fazê-lo por meio dum pequeno sinal convencional.

Cap. III — O ESTUDO DOS INTERVALOS

Um intervalo é uma relação entre duas sons ou duas notas. Esta relação pode ser de natureza quantitativa (número de graus que separam as duas notas), ou qualitativa (consonância-dissonância).

Dado o valor da ordenação natural dos sons, é a natureza quantitativa do intervalo que primeiro importa para o trabalho prático de avaliação.

Por outro lado, o intervalo tem um valor; 1.º em si mesmo; 2.º em relação à tonalidade.

Os primeiros exercícios devem referir-se portanto à natureza quantitativa do intervalo, e também à sua relação tonal (relação de cada grau com a sua tónica):

1.º — Exercícios preparatórios

- a) os policórdios e os intervalos:
(cantar, dizendo o número de notas e o nome dos intervalos)

unícórdio dicórdio tricórdio tetracórdio pentacórdio
uma 1ª uma 2ª uma 3ª uma 4ª uma 5ª
hexacórdio heptacórdio octocórdio
uma 6ª uma 7ª uma 8ª

- b) as notas e os intervalos:

(cantar as notas e os intervalos, com ou sem as notas intermédias, primeiro em Dó, depois nas outras tonalidades)

dicórdio tricórdio tetracórdio pentacórdio
uma 2ª uma 3ª uma 4ª uma 5ª
hexacórdio heptacórdio octocórdio
uma 6ª uma 7ª uma 8ª

proceder da mesma forma para os outros intervalos até à oitava.

2.º — Exercícios auditivos:

- a) Determinar quantitativamente intervalos melódicos dados dentro duma tonalidade, a partir da tónica.
- b) Determinar intervalos dados a partir de qualquer som, que os alunos deverão considerar como uma tónica para realizarem os sons intermédios.
- c) Determinar intervalos dados harmónicamente, entoando cada um dos sons dados.
- d) Dado um som, cantar o segundo som dum intervalo pedido. A mesma coisa pode ser feita com os nomes das notas.

3.º — Exercícios cerebrais e de escrita:

- Recitar os nomes das notas da ordenação dos intervalos (exerc. 2.º).
- Dizer os nomes por sucessões de 3.ª, de 4.ª, de 5.ª, etc.
- Dizer nomes de notas para intervalos pedidos.
- Classificar intervalos escritos na pauta.
- Escrever intervalos na pauta, por relatividade e por absoluto.

4.º — O ditado de intervalos:

O ditado escrito de intervalos é uma nova aplicação dos exercícios já realizados; trata-se, apenas, de os realizar interiormente:

- O professor dá a ouvir uma série de intervalos (por exemplo dez), e o aluno escreve as respectivas classificações no caderno.
- Para cada intervalo dado, o professor acrescenta a indicação duma nota (a escrever por relatividade ou por absoluto); os alunos deverão escrever na pauta o intervalo completo e, eventualmente, com os nomes das notas.

5.º — Os intervalos simétricos e assimétricos:

Este aspecto dos intervalos (valorizado por André Gedalge no princípio deste século) é de particular interesse para a escrita e a leitura por relatividade na pauta. Tanto do ponto de vista melódico como harmónico, permite criar *automatismos visuais e nominais* que devem funcionar a par da audição. Na *transposição por relatividade*, o seu valor é básico.

Intervalos simétricos:

(os que permitem a colocação dum eixo entre as duas notas)



Intervalos assimétricos:

(aqueles em que a colocação do eixo não é possível)



Para treino deste aspecto da leitura dos intervalos, são possíveis alguns exercícios orais ou escritos como: classificação dos intervalos em simétricos ou assimétricos; classificá-los numericamente; aplicar os nomes das notas.

Pela simplicidade destes exercícios, as suas formas variadas de realização ficam confiadas à imaginação dos professores, como em tantos outros casos.

Cap. IV — AS ORDENAÇÕES

Chama-se também «ordenação» à progressão dum motivo melódico realizado na tónica e repetido em todos os graus da escala.

Pretende-se, com estas ordenações, ajudar a adquirir e a firmar o *automatismo dos nomes das notas* e, através deles, favorecer a *tomada de consciência* de determinados elementos da construção musical.

O *aspecto quantitativo* destes elementos é o primeiro a ser necessário para a sua consciencialização; o *aspecto qualitativo* vem-se-lhe associar, mas de forma menos consciente. No entanto, como ele é o mais importante do ponto de vista artístico, deve ser cuidadosamente evitado o estilo «exercício técnico». Todo o motivo, ainda que destinado à técnica, — e mesmo à virtuosidade, se se lhe acrescetar velocidade — deve manter, na essência e na realização, qualidades expressivas de *vida musical*.

No sentido de auxiliar a musicalidade e a participação activa dos alunos, as ordenações serão, não quanto possível, criadas por eles próprios; quanto ao professor, deve ter pleno conhecimento dos princípios que regem a sua invenção e aplicação:

Directrizes da realização:

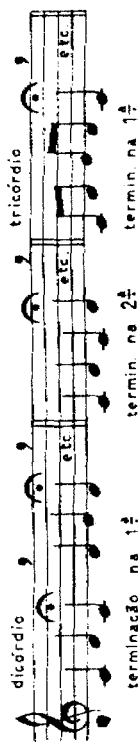
- O motivo-tema é *repetido em todos os graus* da escala, no sentido ascendente e no descendente. Logo que a tessitura da voz o exija, faz-se a transposição vocal à 8.ª inferior ou superior.
- A mesma ordenação deve ser *verificada* por diferentes ritmos e formas de expressão.
- O *trabalho prático* será: entoar; cantar com as notas nas várias tonalidades; recitar os nomes; escrever.
- Cada ordenação será *recapitulada* até uma perfeita automatização.

Princípios de construção:

- O motivo pode ser construído dentro dos *diferentes policórdios*, o que representa um interesse simultaneamente auditivo e instrumental.
- A fim de salientar o valor sonoro de *cada nota da tonalidade*, os motivos podem terminar na 1.ª, na 2.ª, na 3.ª, etc.
- A intenção do motivo visa *diferentes elementos da construção musical*, como os exemplos que se seguem:

EXEMPLOS

Graus conjuntos:



Cap. V — AS TONALIDADES E A TRANSPOSIÇÃO

Nas teorias clássicas, a concepção teórica e prática das tonalidades assenta numa *estrutura por tons e meios tons*, tomando como base essencial as relações de nota para nota, na escala. Pessoalmente, preferimos assentar numa *realidade sonora psicológica*, na qual se tomam essenciais as relações das diferentes notas da escala com a tónica, formando intervalos de determinada espécie. Na escala maior: 2.^aM, 3.^aM, 4.^aP, 5.^aP, 6.^aM, 7.^aM, 8.^aP. Todas as escalas da era harmónica, têm a sua estrutura particular concebida de forma idêntica. Esta concepção permite estabelecer na consciência dos alunos uma *ordenação orgânica* dos sons.

As diferentes tonalidades são transposições da tonalidade modelo.

A transposição, praticada à base da *relatividade auditiva*, é um dos melhores meios de desenvolvimento do *sentido tonal* e do *conhecimento auditivo das tonalidades*. Pode ser de várias espécies:

- entoadada*, de ouvido, à base da memória auditiva;
- com os *nomes das notas*, à base do conhecimento auditivo das tonalidades, com automatismo dos respectivos nomes, em especial: 1.^o da tónica e, se possível, das notas do acorde da tónica; 2.^o da relação tónica-dominante, que dá os dois pólos da tonalidade; 3.^o da sensível (*sétimo grau*), intimamente ligada à tónica;
- lida*, à base da relatividade na pauta (leitura por graus conjuntos, terceiras, intervalos simétricos e assimétricos), ou do conhecimento das claves;
- escrita*, à base do conhecimento teórico das tonalidades e das respectivas armações de clave;
- tocada*, à base do conhecimento táctil de cada tonalidade sobre cada instrumento.

Como matéria de solfejo elementar, interessa:

- 1.^o a transposição entoada de canções, embora se trate duma prova de musicalidade mais própria da fase pré-solféjica;
- 2.^o a transposição com os nomes das notas de: canções; todos os elementos de ordenação; melodias sabidas de cor;
- 3.^o a transposição lida dos solfejos mais fáceis, por relatividade e sem preocupação das alterações.

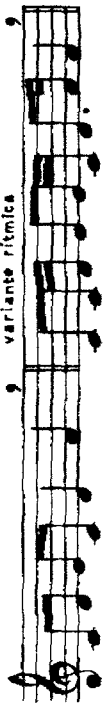
Notas repetidas:



Idem, em movimento melódico acentuado:



Graus disjuntos:



Intervalos:



Acordes:



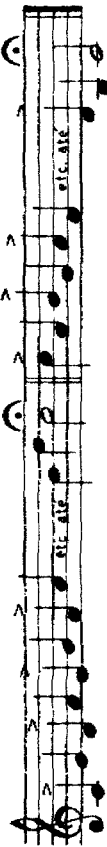
O conhecimento auditivo das tonalidades não é uma aquisição fácil para a maioria dos alunos. Muitas vezes, e sobretudo nos adultos, a associação entre sons e nomes faz-se com bastante dificuldade. Neste caso, pode ser útil a prática duma série de exercícios realizados antes das leituras, improvisações, ditados ou transposições, destinados a facilitar a *automatização dos nomes nas diferentes tonalidades*. Por exemplo:

1.º — A escala.

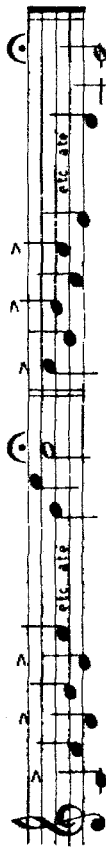
2.º — Os intervallos da escala:



3.º — A ordenação por terças:



4.º — A ordenação por quartas:



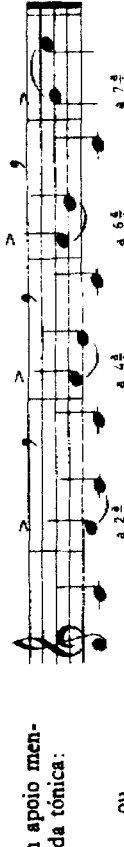
5.º — Os acordes e as quintas:



5.º — A canção das notas da tonalidade:



7.º — As notas que resolvem sobre o acorde da tônica:



com apoio mental da tônica:

ou



com ataque imediato:

(*) (de Jaques-Dalcroze).

ÍNDICE

Prefácio	5
Introdução	6
As lições de soffeo	7
Os trabalhos para casa	8
PRIMEIRA PARTE	
PREPARAÇÃO A LEITURA MUSICAL	
Considerações gerais	9
CAPITULO I	
EXERCÍCIOS SOBRE AS TRÊS ORDENAÇÕES ELEMENTARES: DOS	
SONS, DOS NOMES, DAS NOTAS	
A. — A ordem dos sons da escala diatónica	10
B. — A ordem dos nomes das notas	11
C. — A ordem das notas na pauta	13
CAPITULO II	
LEITURA POR RELATIVIDADE NA PAUTA SIMPLES, SEM CLAVE	
A. — Leituras por graus conjuntos	15
B. — Graus conjuntos e notas repetidas	17
C. — As terças	18
Leituras com terças	20
CAPITULO III	
O RITMO E A MÉTRICA	
A. — Exercícios de ritmo e métrica sem leitura	22
B. — Introdução às figuras rítmicas	23
C. — Leitura rítmica sem compasso	24
D. — Leituras rítmicas em compasso	25
Compasso de dois tempos	26
Compasso de quatro tempos	27
Compasso de três tempos	28
Compassos a reconhecer	29
E. — Exercícios de ritmo e métrica a realizar na aula	30
CAPITULO IV	
A PAUTA TOTAL DE ONZE LINHAS	
Desenho de elementos gráficos	31
Leitura por absoluto e por relatividade na pauta dupla	32
Leituras na pauta dupla	33
Leituras na pauta dupla	35

SEGUNDA PARTE

LEITURAS MUSICAIS NAS CLAVES DE SOL E DE FA

Considerações gerais	39
CAPITULO I	
TONALIDADE DE DÓ	39
(Seminima, mínima e semibreve)	
A. — O Pentacórdio Dó-Sol	39
B. — O acorde da tônica: Dó-Mi-Sol-Dó	46
C. — A Escala	48
D. — Notas que ultrapassam a escala de Dó	51
E. — Entradas em anacruse	56
F. — Contratempo	58
G. — Síncopa	59
H. — A expressão	60
I. — Cânones	63
J. — Leituras a duas vozes	66

CAPITULO II

TONALIDADES DE SOL, DE FA E DE RÉ	72
(Seminima, mínima e semibreve)	
A. — Tonalidade de Sol	72
B. — Tonalidade de Fá	74
C. — Tonalidade de Ré	76
D. — A modulação	77
E. — Leituras a duas vozes	78

CAPITULO III

LEITURAS EM COLCHEIAS	83
A. — Leituras rítmicas	83
B. — Leituras musicais na tonalidade de Dó	87
C. — Tonalidade de Sol	102
D. — Tonalidade de Fá	104
E. — Tonalidade de Ré	106
F. — Modulação	107
G. — Solfejos de intervalos	108
H. — Leituras a duas vozes	118

CAPITULO IV

LEITURAS EM SEMICOLCHEIAS	122
A. — Leituras rítmicas	122
B. — Leituras musicais	124

TERCEIRA PARTE

ELEMENTOS TEÓRICOS E PRÁTICOS

CAPITULO I

A IMPROVISACÃO	128
A. — A improvisação rítmica	128
B. — A improvisação melódica	130

CAPITULO II

O DITADO MUSICAL	133
A. — Preparação do ditado escrito	133
B. — Preparação do ditado melódico	133
C. — Preparação do ditado rítmico	133
D. — O ditado global, melódico e rítmico	134

CAPITULO III

O ESTUDO DOS INTERVALOS	135
-----------------------------------	-----

CAPITULO IV

AS ORDENAÇÕES	137
-------------------------	-----

CAPITULO V

AS TONALIDADES E A TRANSPOSIÇÃO	139
---	-----