

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

SAMANTA FERREIRA DA COSTA

A PRÁTICA DE SOLFEJO DOS MÚSICOS DA BANDA SINFÔNICA MUNICIPAL
DE MANAUS QUE TOCAM CLARINETE

MANAUS-AM

2018

SAMANTA FERREIRA DA COSTA

A PRÁTICA DE SOLFEJO DOS MÚSICOS DA BANDA SINFÔNICA MUNICIPAL
DE MANAUS QUE TOCAM CLARINETE

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação, apresentado à disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso II – TCC II, do Curso Superior de Licenciatura em Música da Escola Superior de Artes e Turismo – ESAT – da Universidade do Estado do Amazonas – UEA, como requisito para obtenção do título de Licenciada.

Orientadora: Profa. Dra. Caroline Caregnato

MANAUS-AM

2018

TERMO DE APROVAÇÃO

SAMANTA FERREIRA DA COSTA

A PRÁTICA DE SOLFEJO DOS MÚSICOS DA BANDA SINFÔNICA MUNICIPAL DE MANAUS QUE TOCAM CLARINETE

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) aprovado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada pelo curso de Música, da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. Caroline Caregnato
Orientador (UEA)

Prof. Ms. Vadim Ivanov
Membro da banca (UEA)

Profa. Esp. Irina Kazak
Membro da banca (UEA)

Manaus, 30 de Novembro de 2018.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, minha principal fonte de vida e paz.

À minha mãe Maria Socorro, minha irmã Sabrina Costa e meu pai Geovane Costa, que tem sido meus principais apoiadores em todos os momentos e me dão a honra de compartilhar muito amor. Ao meu companheiro e amigo de todas as horas, Mário Joaquim. Também à minha prima Jacqueline Carril, que me auxiliou nos momentos de dificuldade durante a vida acadêmica.

À minha querida professora orientadora Caroline Caregnato, que me guiou perfeitamente e fez este trabalho se tornar possível.

Aos mestres que contribuíram para a minha formação acadêmica, sempre de perto me mostrando e ensinando o melhor lado da vida musical: Vadim Ivanov, Arcângelo Brasil e Adroaldo Cauduro.

Ao maestro Marcelo Vieira e aos músicos clarinetistas da Banda Sinfônica Municipal de Manaus, que prontamente se dispuseram a contribuir para a realização desta pesquisa.

A todos os meus colegas e amigos, que me presentearam com apoios, conversas, reflexões e música no decorrer dessa graduação.

RESUMO

Nesta pesquisa será apresentado um trabalho que tem como tema o solfejo. O seu objetivo geral é analisar a prática de solfejo dos músicos da Banda Sinfônica Municipal de Manaus que tocam clarinete, e se essa prática é julgada como relevante para a prática instrumental destes. Os objetivos específicos são descrever as características de formação musical dos músicos da referida Banda; identificar se e como ocorre a prática do solfejo entre os músicos clarinetistas que integram a Banda e discutir a relevância do solfejo na prática do instrumento. O motivo que nos leva a estudar esse assunto é incentivar reflexões sobre a prática de solfejo e sobre sua relevância para a prática instrumental, tendo em vista que ela ainda é pouco dominada pelos músicos nos dias atuais. As metodologias utilizadas para realização da pesquisa foram a revisão de literatura e o survey. O questionário foi respondido por 10 clarinetistas integrantes da Banda Sinfônica Municipal de Manaus. Como resultado, foi identificado que todos os clarinetistas da Banda que participaram desta pesquisa já tiveram contato com o estudo de solfejo e acreditam em sua relevância para a prática instrumental.

Palavras-chave: solfejo; clarinete; prática instrumental; Banda Sinfônica Municipal de Manaus.

ABSTRACT

In this scientific research will be presented a work focusing the theme “solfege”. The main objective is to analyze the solfege’s practice of musicians from the Symphonic Band of Manaus City that play clarinet and if it is judged relevant to them. The specific objectives are to describe the band’s musicians training, to identify if the solfege’s practice happens and how it is accomplished by the musicians, and to discuss how relevant solfege is to the instrumental practice. The reason that guide us to study this subject is to encourage the development of thoughts about the solfege’s practice and his relevance to the instrumental practice, even though this practice is not mastered by musicians nowadays. The methodologies used to do this research were the literature review, as well as a questionnaire that was answered by 10 clarinet players from the Symphonic Band of Manaus City. The results identified that all band’s clarinet players had studied solfege before and believes in the relevance of it to instrumental practice.

Key words: solfege; clarinet; instrumental practice; Symphonic Band of Manaus City.

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Perfil dos participantes do estudo.....	29
QUADRO 2 – Resultados do questionário.....	31

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 HISTÓRICO DO ENSINO DE SOLFEJO.....	11
2.1 O ENSINO DE SOLFEJO NO EXTERIOR.....	11
2.1 O ENSINO DE SOLFEJO NO BRASIL.....	16
3 OS OBJETIVOS DO ESTUDO DE SOLFEJO.....	24
4 MÉTODOLOGIA.....	28
4.1 MÉTODO.....	28
4.2 PARTICIPANTES.....	28
4.3 INSTRUMENTO.....	30
5 RESULTADOS DE QUESTIONÁRIOS E ANÁLISE.....	31
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	39
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	43
APÊNDICE.....	46

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho de conclusão de curso irá abordar a questão do solfejo dos músicos da Banda Sinfônica Municipal de Manaus, que tocam clarinete em sua formação musical e prática instrumental, procurando saber o seu perfil de estudo e aprendizagem de solfejo e se acreditam na relevância deste para a sua prática musical.

O solfejo, como um dos itens importantíssimos da percepção musical, é a prática de ler as notas cantando de acordo com o que está escrito na partitura. Inicialmente, referia-se à técnica ou disciplina de exercícios vocais não associados a textos, construídos sobre estudos de escalas e arpejos. Passou a designar genericamente exercícios vocais empregados no adestramento da técnica e na percepção musical. O termo se referia originalmente ao canto de escalas, intervalos e exercícios melódicos de sílabas de solmização – técnica criada por Guigo d’Arezzo ao relacionar cada som a uma sílaba. Seu significado foi mais tarde estendido para incluir exercícios vocais sem texto a fim de desenvolver agilidade no canto, tornando-se uma das bases do currículo. Esse canto deveria ser feito observando-se os diferentes valores das notas e pausas, dividindo com muita igualdade os tempos do compasso e tão regularmente como os tiques de um relógio, continuando assim até ao fim da peça sem alterar o movimento, em qualquer sentido que seja. Esses exercícios podem ser feitos com a mão marcando o tempo do compasso durante a leitura das notas. O solfejo pode ser feito por meio da leitura de notas e da sua vocalização por sílabas sem nexos, para se apreender a melodia, como também pelo próprio ato de entoar as notas de uma determinada melodia falando seu nome e marcando o tempo correspondente a cada uma. Além do solfejo de leitura cantada, também pode ser praticada a leitura apenas pronunciando o nome da nota de forma que se obedeça ao ritmo determinado (GARAUDÉ apud SOUZA, 2015; DOURADO, 2004; MED, 1986; MASCARENHAS; CARDOSO, 1973; BONA, 2009; LACERDA, s.d).

O clarinete tem como uma de suas características a transposição, fazendo parte da categoria de instrumentos transpositores. Tendo isso em vista, a partitura do clarinetista já vem com a transposição escrita. Pode ocorrer que, caso a partitura não esteja transposta, o clarinetista tenha que ler transpondo ou tenha que transpor as notas na partitura para soar a nota desejada na mesma frequência que os instrumentos não transpositores. Nesse ato, a tonalidade de uma obra ou trecho dela será modificada para alguma outra tonalidade. Na maioria das vezes, a transposição visa possibilitar que uma

voz ou instrumento alcancem notas que estariam fora de sua tessitura, ou ainda adaptar a obra para execução em conjunto por instrumentos transpositores, como a trompa. Tendo isto, os instrumentos transpositores e não transpositores diferem-se na altura das notas, ou seja, uma mesma nota executada no instrumento transpositor irá soar em altura diferente no instrumento não transpositor (DOURADO, 2004). Na prática,

Um instrumento ‘em *Dó*’ não é um instrumento transpositor, ou então transpõe um determinado número de oitavas. Já um instrumento ‘em *Si bemol*’ é transpositor, pois soa *Si bemol* quando está escrita a nota *Dó* (GUSMÃO, 2012, p. 55).

Por exemplo, se for tocada a mesma nota *Dó* em um clarinete em *Si bemol* e em um piano, no resultado percebe-se que soam duas alturas diferentes, pois neste caso o clarinete é transposto um tom acima do piano. Então, para soar a mesma altura, teria-se que tocar o *Si bemol* no piano, que soaria como o *Dó* do clarinete, ou tocar o *Ré* no clarinete, para soar o *Dó* do piano.

O objetivo geral desta pesquisa é analisar a prática de solfejo dos músicos da Banda Sinfônica Municipal de Manaus que tocam clarinete, e se essa prática é julgada como relevante para a prática instrumental destes. Os objetivos específicos são descrever as características de formação musical dos músicos da referida Banda; identificar se e como ocorre a prática do solfejo entre os músicos clarinetistas que integram a Banda; e discutir a relevância do solfejo na prática do instrumento.

Visto que os músicos da Banda Sinfônica Municipal de Manaus que tocam clarinete são em sua maioria militares e estudantes, pode-se supor que eles não tiveram um estudo ou aprendizagem formal de solfejo, e sim apenas a prática instrumental. Sendo assim, eles podem não pensar em solfejo relacionado à prática musical, mas como algo separado, que ocorre apenas nas aulas de teoria e percepção. Porém, podem existir entre eles músicos que tiveram um estudo de solfejo e que o utilizam em muitos momentos, inclusive em seus estudos individual e instrumental. Como dito anteriormente, a banda agrega vários tipos de músicos, de níveis diferentes, dentre eles estudantes, professores e profissionais de música. Logo, pelo processo de aprendizagem desses músicos ter ocorrido de maneiras distintas, pode-se dizer que o trabalho com estes é rico e satisfatório.

No caso dos clarinetistas da banda que são estudantes de graduação em música, é possível dizer que haja um estudo de solfejo a parte, já que na universidade se estuda percepção musical, disciplina à qual o solfejo está diretamente ligado. Porém, essa

prática pode ainda não ser relacionada com a prática do instrumento nos estudos diários. Os instrumentistas da banda que também são professores na universidade podem ter utilizado solfejo no seu processo de aprendizagem instrumental, ligando o que se aprende na teoria com a prática.

Sobre a relevância do solfejo, supõe-se que nem todos pensem sobre isso, mas quando indagados, se permitem refletir sobre o tema, especulando variadas contribuições do solfejo, levando em conta melhorias na afinação do instrumento e na definição da altura das notas em relação a outras, na leitura à primeira vista, em melhor percepção de uma frase e da forma musical como um todo, conseqüentemente melhorando a projeção sonora, o controle do ar e a própria transposição, que é inevitável para os que tocam um instrumento transpositor.

Em estudos de prática instrumental e teoria e percepção musical, percebi uma falta de associação de uma com a outra por parte de muitos músicos. Isso acarreta dificuldades rítmicas e melódicas, de compreensão das frases e intenções musicais, o que influencia na afinação do instrumento e desempenho musical em geral. Porém, em estudos de teoria musical e percepção, fica claro um dos motivos dessas dificuldades, principalmente quando se trata da abordagem do solfejo, pois alguns instrumentistas chegam a desconhecer do que se trata. Para a maioria dos músicos que tocam instrumentos transpositores, por outro lado, parece que são apresentadas menos dificuldades para solfejar. Teria isso ligação à forma como é estudado o instrumento? À forma como é emitido o som, já que para a emissão deste já se tem uma configuração pronta? E quanto às alturas das notas dos instrumentos transpositores? Isso implica alguma coisa no solfejo? Esses instrumentistas já estudaram solfejo? Será que eles reconhecem a importância desse tipo de estudo? Perguntas como essas moveram meu interesse por realizar a pesquisa em questão, que traz como problemas de pesquisa, mais especificamente os seguintes questionamentos: há entre os músicos da Banda Sinfônica Municipal de Manaus, que tocam clarinete, a prática de solfejo? Os músicos da Banda Sinfônica Municipal de Manaus que tocam clarinete consideram o solfejo relevante para sua prática instrumental?

Após certo período de prática instrumental, notei por meio de orientações e estudos individuais que, para uma execução do som afinado e bem projetado, é necessário saber a nota antes de emití-la e, para ter esse conhecimento, é necessário saber solfejar, assim como no caso de uma leitura à primeira vista. Para a execução de

uma música já conhecida pelo músico, acredito que o solfejo facilita a emissão mais segura do som na construção e inteligibilidade das frases musicais ao longo da peça.

Com a realização desta pesquisa espera-se que ocorram reflexões sobre a prática de solfejo e sua relevância para a prática instrumental, tendo em vista que ela ainda é pouco dominada pelos músicos nos dias atuais. Na história da educação musical brasileira pode-se ver que houveram empecilhos para a formação de músicos que sejam aptos para ensinar, de modo que tantos métodos bons e promissores não puderam ser aproveitados pela falta de habilidade dos profissionais, o que resulta até hoje na pouca valorização de práticas como o solfejo, por muitos estudantes.

Esta pesquisa irá abordar questões que poderão abrir várias vertentes para estudos posteriores. O solfejo em instrumentos transpositores, mais especificamente no clarinete, geralmente não é um assunto muito visado nas pesquisas científicas do Amazonas. Pode-se dizer que esta é uma pesquisa inédita dentro da UEA – Universidade do Estado do Amazonas.

A pesquisa será estruturada em quatro capítulos principais. O primeiro, após a introdução, irá trazer um histórico do ensino de solfejo no exterior e no Brasil, o seguinte apontará os objetivos do estudo de solfejo, e os dois últimos apresentarão a exposição em maiores detalhes da metodologia, da análise de questionários e resultados ligados ao estudo que foi realizado com os clarinetistas da Banda Sinfônica Municipal de Manaus.

2 HISTÓRICO DO ENSINO DE SOLFEJO

Com relação ao ensino do solfejo, segundo minha análise, existem basicamente duas formas que os pedagogos costumam utilizar para trabalhá-lo com seus alunos: ou procuram sistematizar o ensino de solfejo a fim de que, através disso, o aluno possa assimilar teoria e solfejo em simultâneo; ou buscam o aprendizado do solfejo através da vivência musical.

A seguir, veremos alguns tipos de métodos que impulsionaram de alguma forma a visibilidade do estudo do solfejo. Neste capítulo iremos falar sobre o ensino do solfejo no exterior e no Brasil, buscando comparar e analisar convergências e divergências entre cada método descrito e como se deu a realização destes.

2.1 O ENSINO DE SOLFEJO NO EXTERIOR

A primeira vez que se viu algo como “falar o nome do som que se ouve”, ou solfejo, foi com Guido d’Arezzo (992-1050) no séc. XVI, quando este adotou sílabas para cada grau de uma escala. A princípio os graus eram denominados *ut-re-mi-fa-sol-la* – sílabas tiradas das iniciais de cada estrofe do Hino de São João Batista, cantado em latim. Posteriormente, no séc. XVIII, foi incluída a nota *Si* e o *ut* passou a ser chamado de *Dó*. Esse método foi bastante promissor na Europa e difundido a muitos lugares do mundo. Além disso, aquele teórico utilizou o método que ficou conhecido como mão guidoniana, em que cada parte da mão era relacionada a uma nota musical, para que seus alunos visualizassem as alturas das notas (GROUT; PALISCA, 2007).

Outro pedagogo que teve trabalho fundamental para o ensino de solfejo foi Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950). Segundo Mariani (2012), o solfejo estava entre os três principais elementos que o pedagogo defendia em sala de aula, e sua abordagem se dava começando por células rítmicas simples e curtas. Era importante sempre levar em conta o ritmo de aprendizado do aluno para o desenvolvimento das atividades, bem como cada situação e local onde eram realizadas, respeitando-se a cultura local:

As três ferramentas básicas do Método Dalcroze são a rítmica, o solfejo e a improvisação. A utilização do método deve contemplar, portanto, a experiência do movimento, os aspectos do treinamento auditivo e vocal e os aspectos de improvisação, para proporcionar os pensamentos musicais próprios. O material didático deve ser elaborado pelo próprio professor, de

acordo com a necessidade dos alunos. Deve ser de ordem progressiva, partindo de divisões rítmicas simples e melodias menos extensas. Convém que seja adaptado a cada situação, respeitando a cultura local, utilizando elementos da cultura popular, assim como o instrumentário de cada região (MARIANI, 2012, p. 40).

Para a autora, o estudo de solfejo dalcroziano era feito de forma que o aluno primeiro vivenciasse a música através do corpo e da voz para que, depois, o visualizasse por escrito e o analisasse. Essa vivência era estimulada através de exercícios de solfejos melódicos e rítmicos feitos com gestos, marcações de compassos e pulsações, indicações de frases pelas mudanças de direções, sempre buscando a interação da experiência auditiva com a experiência física (MARIANI, 2012).

O pedagogo utilizava o solfejo relativo, para que o aluno pudesse reconhecer desenhos melódicos independente da tonalidade em que estes estiverem. Dessa forma, o ouvido começa a se familiarizar com diferentes alturas de uma mesma melodia.

[...] A experiência do solfejo parte de uma prática que consiste em reconhecer o desenho melódico da melodia, independente da altura. O solfejo é, portanto, relativo. O aluno deverá reconhecer as melodias ascendentes e descendentes que são tocadas no piano, através do movimento corporal que, posteriormente, será expresso por meio de símbolos escritos. Então, desenha gráficos que representam o movimento da melodia, preenche as notas que faltam numa “escadinha” de notas, entre outras atividades. Aplicam-se, também, desenhos como linhas curtas e longas, “estrelinhas” pretas e brancas, e uma série de outros modelos gráficos para reconhecer a duração das notas dentro de uma pulsação. (MARIANI, 2012, p. 42).

Em seguida, ele passa a introduzir a notação musical aos poucos, que seria a etapa da iniciação à leitura. Os alunos passam dos gráficos para as figuras tradicionais utilizadas na notação musical.

[...] os alunos aprendem o nome das figuras rítmicas, partindo da semibreve e da mínima, avançando para a semínima e a colcheia. Aos poucos a altura da melodia é definida por meio de uma única linha. A introdução da pauta ocorre em seguida, sem, contudo, acrescentar uma clave.

Trata-se de reconhecer e saber desenhar as notas nas linhas. Posteriormente, as claves de *Sol* e de *Fá* são apresentadas simultaneamente. Desde o início, o aluno aprende a solfejar nas duas claves. A primeira escala aprendida no solfejo será a de *Dó maior*, passando em seguida para a escala de *Sol maior* e *Fá maior* e assim sucessivamente, utilizando o ciclo das quintas.

Paralelamente ao ensino da leitura melódica, o aluno pratica a leitura rítmica sem altura definida, alternando as mãos esquerda e direita em exercícios de leitura a duas vozes. Os gestos de regência que descrevem os compassos das melodias cantadas ou tocadas no piano pelo professor são praticados simultaneamente com as leituras rítmicas e melódicas. O repertório utilizado no solfejo consiste em melodias criadas pelo professor, assim como canções infantis e do folclore de diferentes países. Nos níveis

mais avançados de solfejo, o aluno é incentivado a solfejar melodias complexas do repertório de música erudita ocidental. Embora caminhe para o cromatismo, até o quarto ano de solfejo elementar o aluno não pratica o solfejo atonal. (MARIANI, 2012, p. 44).

Zoltan Kodály (1882-1967) foi um dos pedagogos, que assim como Dalcroze, adotou o sistema relativo, conhecido como *Dó móvel*, no qual o primeiro grau de qualquer tonalidade maior seria chamado de *Dó*, e o primeiro de uma tonalidade menor qualquer, de *Lá*, para melhor compreensão dos alunos. Na proposta do pedagogo ainda era utilizado o manossolfa, método similar à mão guidoniana, proposta por d'Arezzo, sendo que cada grau da escala é relacionado a um movimento da mão, ao invés de estar relacionado a cada parte da mão. Assim os alunos podem cantar a nota e visualizar sua altura de acordo com a configuração da mão do professor, por exemplo. Em outras adaptações do método os graus são chamados por números, então independente da altura da nota cantada a tônica sempre será 1, supertônica, 2 e assim por diante (SILVA, 2011).

Ettore Pozzoli (1873-1957), pianista italiano, publicou dois livros denominados “Guia teórico-prático para ensino do ditado musical” que são divididos em partes I e II em um livro, e em partes III e IV no outro. Na primeira parte ele fala sobre as noções gerais do estudo de solfejo e ditado musical. A seguir, explica as unidades de tempo dos ritmos binários e ternários demonstrando em gráficos as batidas de mão e os espaços entre essas batidas como unidades de tempo. Indica-se que no compasso binário, o soar da palma da mão está no tempo forte e o silêncio, no tempo fraco, que é tocado com a mão marcando um gesto no ar. A marcação binária é diferente da sequência ternária, em que existe um tempo forte (batida da mão), um fraco e outro fraco (silêncios subdivididos no ar). Nesse exercício o aluno já é encaminhado a sentir o compasso, então, o autor introduz os sinais de notação dos valores musicais simples e pontuados, dessa forma já simplificando a questão dos compassos simples e compostos, subdividindo cada figura, por exemplo, em duas mínimas para uma semibreve; ou para uma semibreve pontuada, três mínimas. Assim ele monta um gráfico mostrando cada figura subdividida. Nas partes II, III e IV do método, o pedagogo trabalha os ditados rítmico, melódico e harmônico respectivamente, trazendo estratégias de ensino para o professor que utilizar o método. Para realização eficaz dos exercícios de ditados rítmicos, é sugerido que os alunos ouçam e consigam distinguir pequenos grupos de um trecho tocado, levando em conta a quantidade de notas e diferenciando qual destas é longa ou curta. Para os

exercícios de ditado melódico, a recomendação é que se adicione uma quantidade de notas por vez para que dessa forma o aluno possa vocaliza-las percebendo sua altura exata. Nos exercícios de ditado harmônico, o aluno precisaria identificar cada nota da harmonia através do solfejo, para que depois escrevesse. Os exercícios iniciam a partir de duas notas tocadas simultaneamente, passando por todos os intervalos, em seguida adicionam a terceira nota que forma o acorde, e por fim são dispostas duas ou três vezes independentes tocadas ao mesmo tempo (POZZOLI, 1983).

Para Edgar Willems (1890-1978) o solfejo deve ser iniciado após o aluno saber a teoria musical. Na introdução de “Solfejo: curso elementar”, o autor preocupa-se em montar um esquema de estudo para os alunos com sugestões de como fazê-lo diariamente. O livro é dividido em três partes, sendo elas: preparação à leitura musical, leituras musicais nas claves de *Sol* e de *Fá* e elementos teóricos e práticos. Na primeira parte, são descritos, no capítulo I, os exercícios sobre as três ordenações elementares: dos sons da escala diatônica, dos nomes das notas e da ordem das notas na pauta; no capítulo II, é trabalhada a leitura por relatividade na pauta simples, sem clave, a fim de que o aluno faça leitura de graus conjuntos, notas repetidas e de terças – chamadas de terceiras no método; no capítulo III, temos exercícios de ritmo e métrica; e no capítulo IV, a leitura de onze linhas compostas por duas pautas, uma com clave de *Sol* e outra com a clave de *Fá*, entra as quais está a décima primeira linha; neste capítulo ainda existem exercícios de desenho dos elementos gráficos, leitura absoluta e relativa na pauta dupla sem ritmo e leituras na pauta dupla com compasso. Na segunda parte é apresentada a tonalidade de *Dó maior* combinando-se semínima, mínima e semibreve. A cada exercício são utilizados graus da escala por partes, primeiramente com o pentacórdio *Dó-Sol*, depois com o acorde de tônica *Dó-Mi-Sol*, seguido da escala completa e das notas que ultrapassam a escala de *Dó maior*. O autor ainda apresenta os elementos anacruse, contratempo, síncopa, expressão e cânones, e por fim exercita leituras a duas vozes. No capítulo II são apresentadas as tonalidades de *Sol*, *Fá* e *Ré maior*, demonstrando a modulação e, em seguida, é proposto novamente o exercício de leitura a duas vozes. No capítulo III são feitas leituras de ritmo em colcheias, nas tonalidades de *Dó*, *Sol*, *Fá* e *Ré maior*, além de leituras envolvendo modulações, intervalos e exercícios a duas vozes. No capítulo IV são incluídas as semicolcheias nas leituras rítmicas, combinadas com colcheias, assim como nas leituras musicais com alturas de notas. A terceira parte é composta por 5 capítulos: no capítulo I é trabalhada a improvisação rítmica e melódica; no capítulo II, o ditado musical, havendo a preparação

para essa atividade por parte do ditado escrito, melódico, rítmico e o global que envolve os três parâmetros aprendidos separadamente; no capítulo III é feito o estudo dos intervalos, que detalha os intervalos melódicos e simultâneos, sendo os primeiros escutados e depois executados com números correspondentes ao seu intervalo – por exemplo, para *Dó-Ré* leia-se 1-2 e, depois de cantados todos os intervalos dessa forma, repete-se a leitura com o nome das notas; no capítulo IV é explicada a “ordenação” que é a “progressão de um motivo melódico realizado na tônica e repetido em todos os graus da escala” (WILLEMS, 1963, p. 137); no capítulo V o autor fala das tonalidades e transposições (WILLEMS, 1963).

Maurice Martenot (1898-1980), diferente dos pedagogos já vistos, defendia que o estudo de solfejo fosse feito interiormente. Para ele, uma melodia deveria ser lida silenciosamente, podendo ser pensada e internalizada para que depois fosse emitida pela vocalização. Antes das atividades de solfejo, é importante que a criança esteja em silêncio para buscar melhor concentração.

[...] para solfejar corretamente, é imprescindível que o som esteja interiorizado no pensamento e, em seguida, exteriorizado pela voz, uma vez que o canto, conforme defende o autor, só se torna consciente quando houver a compreensão de sua estrutura, permitindo suas repetições e aprimoramentos. A audição interior deve ser desenvolvida sempre a partir do silêncio, para que a criança não somente se predisponha à audição de manifestações exteriores da música, mas compreenda e sinta que o domínio dos sons é invisível. A busca do silêncio antes ou depois de cada atividade, seja ela vocal ou instrumental, permite atenuar a agitação exterior. Assim, cabe ao professor criar o hábito dessa sensação de tranquilidade para que os exercícios sejam melhor aproveitados, uma vez que o repouso reforça a concentração (FIALHO; ARALDI, 2012, p. 172).

Maureen Carr (1954 -) e Bruce Benward (1921 -) na obra “Percepção Musical: leitura cantada à primeira vista” trazem um rico material composto por 16 unidades, cada uma contendo 5 capítulos – A, B, C, D e E. Cada unidade traz conteúdos organizados de forma gradativa, sendo os capítulos A sobre ritmo, B, C e D sobre melodia e E sobre canto conjunto. Na sétima edição da obra, os autores buscam abrandar o “impacto” de algo novo, partindo de um repertório familiar e seguindo aos poucos para um repertório menos comum. Os assuntos vão sendo desenvolvidos a cada capítulo de forma que o ritmo seja trabalhado alternadamente com métricas simples e compostas; o estudo da melodia envolve modelos diatônicos, fragmentos melódicos em cada tom diferente – e contém exercícios de solfejo desde as primeiras lições; a prática do canto conjunto parte de intervalos de 2M e 2m somente, posteriormente se

expandindo até os intervalos mais distantes. Existem três vertentes que se combinam na sétima edição do livro: a arte da vocalização, que consiste em atividades com modelos e fragmentos melódicos, a arte da improvisação, com exercícios de criação de frases coerentes e a arte da leitura à primeira vista de partituras com a grade completa, com os exercícios para o canto conjunto. A diferença desse método em relação aos outros é justamente a forma de abordagem dos conteúdos. Nele os autores buscam enfatizar exercícios que auxiliem na leitura à primeira vista, na improvisação e na compreensão de leituras em conjunto. Outra questão é a leitura transposta, que é essencial inclusive para músicos que tocam instrumentos transpositores. Os autores abordam, no prefácio do livro, estratégias de estudo que possam auxiliar o desenvolvimento do aluno e também se preocupam em descrever um guia para o professor, deixando a critério do mesmo desenvolver o sistema de leitura que lhe pareça mais confortável, seja *Dó móvel* ou *fixo*, e números móveis ou fixos (CARR; BENWARD, 2011).

2.2 O ENSINO DE SOLFEJO NO BRASIL

No Brasil, um dos pioneiros da inovação na educação musical, Heitor Villa-Lobos (1887-1959), utilizou o canto para ensinar solfejo através de músicas folclóricas brasileiras, baseando-se no método ativo, em que o aluno participa ativamente dos processos musicais desenvolvidos em sala de aula. Ele acreditava que esse método podia ser muito promissor no Brasil (PAZ, 2000). Dentre os volumes que compunham o trabalho de Villa-Lobos, dois se destacam acerca do ensino de solfejo. O solfejo 1 era voltado para alunos do ensino primário, ginásial, industrial, comercial e normal, era feito de forma que obedecesse a uma relativa liberdade de desenho melódico para melhor compreensão das melodias populares e irregulares, como também para ter consciência dos elementos das manifestações populares, nativas e cultivadas que se encontram na atmosfera musical do país, para que assim os alunos sentissem a razão psicológica da música nacional. No “Solfejo 2” era apresentado um grau mais adiantado de prática, constituído em cinco partes: vocalismo, ditados, imitações, cânones e fugas. Também se trabalhava com manossolfa para facilitar a memorização de relações intervalares. O manossolfa utilizado por ele era adaptado de maneira diferente do já discutido aqui: todas as configurações da mão são feitas na altura do ombro, e as oitavas se diferenciam apenas pela rotação do pulso. Embora este fosse um método estruturado

e promissor, ele não pôde ser bem aproveitado no ensino musical brasileiro. Para Villa-Lobos o maior defeito das escolas e conservatórios era que estes não davam ao aluno consciência musical. Ele pontuou diferentes aspectos com relação a este problema. Primeiramente, temos a questão da compreensão exata e fundamental da terminologia musical, que era muitas vezes utilizada ao acaso. Termos como romântico, clássico, popular e folclórico eram empregados sem que se soubesse seu real significado. Depois ele questiona a finalidade do ensino de música, pois para ele o ensino não poderia se ater a apenas ler e escrever notas, uma vez que a música precisa existir com alma e vida, de modo que tudo tinha que ser vivenciado e não apenas ensinado no papel. Tudo o que outrora era ensinado teoricamente passou a ser veiculado à prática, na proposta de Villa-Lobos. Por exemplo, o aluno aprendia o que é um acorde cantando e ouvindo um. Porém alguns professores não receberam bem algumas dessas técnicas, por não terem tido uma formação cultural, musical e didática suficiente para realização das propostas. Inclusive o manossolfa, apenas no Brasil, foi recebido com restrições, mesmo sendo mais claro e significativo na adaptação de Villa-Lobos (PAZ, 2002; SANTOS, 2010; ÁVILA, 2010; FERRAZ, 2016).

O pernambucano Gazzi Galvão de Sá (1901-1981) foi, por muito tempo, o único a utilizar no Brasil o sistema de solfejo relativo proposto por Kodály. Mesmo que não tivesse conhecimento do método do húngaro, é interessante ver a semelhança como um e outro trabalhavam. Gazzi de Sá fundou a Escola de Música Antenor Navarro, que se tornou um centro aglutinador de ensino e cultura musical, situado entre os de maior projeção em Pernambuco. Seu método traz um conhecimento muito abrangente, desde o ritmo até a harmonia, incluindo o solfejo de forma gradativa, envolvendo canções folclóricas, cânones e hinos, até músicas corais de todas as épocas e estilos. A princípio, ele abordava o ritmo e o som para que os alunos descobrissem e compreendessem o pulso na música através de dois movimentos, o pendular e o circular, que podem ser associados, sem que o aluno perceba, aos compassos simples e composto. Após descobrirem o pulso, os alunos procuravam o acento, aplicando esses aspectos reconhecidos na música escolhida pelo professor. Dessa forma, percebiam a existência dos pulsos leves e pesados, e estes eram representados por um palito, sendo o pulso pesado com acento grave. Depois Gazzi de Sá apresenta os nomes das notas, tendo como padrão a escala de *Dó*, e então substitui cada grau da escala por números de 1 a 7. Tendo isto sido feito, são demonstradas as necessidades de resolução de um grau para outro. Por exemplo, o 2 (som apelante) que resolve no 1 (som resolutivo), logo associa

1 2 (tônica e supertônica) a uma pergunta que será respondida com 2 1 (supertônica para a tônica); o mesmo ocorre no caso de 8 7 (tônica oitavada para a sensível) que, aparecendo em uma pergunta, será respondida com 7 8 (sensível que resolve na tônica oitavada ascendentemente). Na sequência, volta-se às grafias de ritmo com pulso forte e fraco, dessa vez utilizando palavras e frases. Para os silêncios, o sinal era representado entre parênteses e o dobro era representado por dois palitos, sendo um deles deitado, na mesma forma da letra “L”. Essas grafias eram então demonstradas juntamente com as alturas em números e incluíam o unigrama, que é a primeira linha da pauta musical. A cada aula é incluído um unigrama, até que se forme o pentagrama, trabalhando-se cada parte aos poucos. O modo menor é introduzido através do canto da escala maior descendente até o grau 6. O aluno é levado a cantar a série 6 7 1 2 3 e 3 2 1 7 6, depois a substituir o 6 por 1, resultando na escala até o 5, comparando esta nova série com a do modo maior, passando por todas as tonalidades (PAZ, 2000; OLIVEIRA, s.d.).

O estudo de solfejo no Brasil também teve a contribuição da professora Jurity de Souza (1910-1980). Seus estudos se davam de forma que o aluno compreendesse primeiro a melodia de uma frase cantando o texto, marcando as sílabas com pé ou mão. Depois desse processo, substituía-se o texto pelas notas da melodia. Os exercícios eram feitos com acompanhamento no teclado. Ela executava o exercício o máximo de tempo possível na tonalidade de *Dó maior*, pois acreditava que dessa forma o aluno assimilava melhor. Para ela, era importante que o aluno tivesse referência da tonalidade de *Dó maior* na cabeça para que, a partir desta, progredisse com acertos nos outros tons. Dessa forma, pode-se dizer que ela trabalhava o solfejo fixo, com as alturas tradicionais e notas reais. Um exemplo para demonstrar como eram feitos os exercícios era que o aluno começava a trabalhar a construção de frases, seguindo algumas regras: primeiro era utilizado o compasso sempre com figuras no “denominador”, ou seja ao invés de 2/4, era usado 2/figura de semínima, e o valor utilizado para cada tempo é a semínima, empregando-se a mínima apenas nos finais, como motivos, membros de semi-frases ou frases. As frases não podem ultrapassar 4 compassos e devem começar em *Dó* ou *Mi* e terminar sempre em *Dó*. Sugere-se ao aluno que, no 2º compasso, utilize a figura de mínima para que dê a ideia de repouso, formando dois motivos melódicos – esse princípio de fraseologia, segundo a autora, é muito importante para os alunos que estão começando. Começa-se com as notas *Dó*, *Ré* e *Mi*, repetidas ou por graus conjuntos, subindo e descendo. Utiliza-se a ligadura para separar os motivos melódicos que tem o caráter de pergunta e resposta. O canto das frases elaboradas pelos alunos deve ser feito

sempre com base na altura correspondente. Após essa fase, amplia-se a extensão dos exercícios criados. Utiliza-se de *Dó* até *Sol*, ainda em graus conjuntos e com notas repetidas, podendo-se iniciar na nota *Sol*. Passa-se a utilizar o salto da tônica à dominante e vice-versa. Como o objetivo da proposta é solfejar as composições, os alunos deverão sempre pensar no som enquanto estiverem escrevendo. A partir desse ponto, insere-se o compasso “3/figura de semínima” e aborda-se, então, o ponto de aumento, seguindo-se o compasso “4/figura de semínima”. Acrescentam-se as notas *Lá*, *Si* e *Dó* (*Dó4*), em qualquer compasso, mas em graus conjuntos e/ou com notas repetidas. Permitem-se saltos sobre as notas do acorde de tônica ascendente e descendente. Os alunos estudam seus próprios solfejos e depois trocam suas composições entre si. Esse método foi desenvolvido nas classes do Curso Pré-Teórico do Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro, nas décadas de 60 e 70 (PAZ, 2000).

Outra pedagoga que colaborou com o estudo de solfejo foi Cacilda Borges Barbosa (1914-2010). Ela enfatizava que o aluno estudasse solfejo com muito interesse. Seu método se assemelha ao de Martenot no sentido que a marcação do pulso deveria ser feita de forma que o aluno o sentisse internamente sem bater ou marcar a pulsação. Diferente dos pedagogos já citados, ela utilizava o solfejo absoluto, com cromatismo, em tons relativos, a duas vozes, modulantes e em claves de *Sol* e *Fá*. Dos procedimentos didáticos na abordagem do ritmo, a semínima era trabalhada como pulso. Em seguida se introduzia o dobro e metade das unidades de semínima e colcheias, e depois se apresentava o grupo de quatro semicolcheias como divisão da unidade em quatro partes. Também se demonstrava o pulso mais sua metade, associando-o à semínima pontuada para compreensão do ponto de aumento. Então, começava-se a trabalhar com algumas combinações possíveis de todos os elementos com inclusão da ligadura e da síncopa (PAZ, 2000).

Para Osvaldo Lacerda (1927-2011), pedagogo que escreveu a obra “Curso preparatório de solfejo e ditado musical”, o solfejo deveria ser passado ao aluno de forma simples e descomplicada, para que fosse vivenciada uma breve experiência do solfejo. No método, ele trabalha inicialmente a afinação do aluno, introduzindo-o à escala maior de *Dó*, e em seguida trabalha com fragmentos dessa escala. Na execução do solfejo, ele enfatiza a importância do valor exato das figuras, fazendo primeiramente exercícios de marcar compasso com gestos ao invés de palmas. Conforme os exercícios avançam, há a inclusão de uma figura rítmica, começando pela semibreve e

apresentando tanto a figura positiva quanto a negativa (som e pausa), depois partindo para a mínima, depois para a semínima e para a colcheia, uma por vez (PAZ, 2000; LACERDA, s.d.).

Belmira Cardoso (? - ?) e Mário Mascarenhas (1929 -), autores do “Curso completo de teoria musical e solfejo”, dividido em dois volumes, trabalham inicialmente levando o aluno a conhecer os nomes das notas musicais e sua origem. Conforme vai explicando os conteúdos no decorrer dos capítulos, o livro aproveita para colocar frases simples para os alunos executarem com a voz, alternando-se assim, em cada lição, teoria, percepção e solfejo com intenção de interligar e naturalizar a três partes. No desenvolvimento do solfejo, ele apresenta a escala maior de *Dó* ascendente e descendente com exercícios de percepção que vão da tônica à mediantes, ou dominante, em graus conjuntos. A princípio ele trabalha o solfejo apenas com alturas, colocando as notas na pauta com clave de Sol, sem ritmo. A partir da 5ª lição, ainda alternando teoria e percepção musical, é introduzido o solfejo rítmico, com mínimas, que devem ser lidas “tá-á”, e semínimas, lendo-se “tá”. Logo em seguida, o livro sugere uma leitura métrica apenas pronunciando o nome das notas, sem entoá-las. Nessa leitura, é colocado o nome das notas abaixo da figura na pauta em clave de *Sol* nos dois primeiros compassos, apenas para demonstração de como se deve pronunciar as notas. Como o exercício alterna mínimas e semínimas, associa-se o tempo à contagem simples de “1 e 2” para o compasso binário, sendo nas mínimas sem interrupção e nas semínimas com uma leve interrupção entre o 1 e o 2. O mesmo processo se repete para o compasso ternário, bem como na inclusão das colcheias. No decorrer das lições é acrescentada a entoação da altura das notas na clave de *Sol*, com graus conjuntos e disjuntos, e em seguida é introduzida a leitura métrica na clave de *Fá*. A partir da 9ª lição, o autor sugere um solfejo a duas vozes e um acompanhado, além dos solfejos individuais e leituras métricas na clave de *Fá*. Além disso, a cada lição são inseridas, aos poucos, algumas sugestões de andamento e dinâmica, a figura de semicolcheia, e o distanciamento dos intervalos entre as notas vai aumentando e começam a ser utilizados elementos como ponto de aumento e ligaduras. O volume 2 segue o mesmo padrão do anterior: conteúdo teórico, exercícios, leituras métricas, solfejo e ditados rítmicos. Todos os itens são apresentados cada vez num grau de dificuldade maior. No solfejo surgem as alterações das notas e ritmos mais complexos, como quáteras irregulares e diminutivas. O autor também insere a leitura métrica na clave de *Dó* na 1ª e na 3ª linha durante as lições. O livro procura, portanto, levar o aluno a um nível gradual e sólido de entendimento

musical como um todo. Os solfejos começam de forma simples, com poucos compassos, graus conjuntos e progridem de acordo com os conteúdos estudados a cada lição, incluindo cromatismos, ritmos brasileiros caracterizados por síncopas, solfejo com transposições determinadas em cada lição, com ornamentos variados, e por fim, solfejo com palavras (CARDOSO; MASCARENHAS, 1973).

O método de Bohumil Med (1939 -) é o único livro de solfejo brasileiro que contempla os idiomas tonais, modais e atonais num único contexto (MED, 1986). No solfejo tonal ele opta pelo sistema relativo de canto por graus, demonstrando as notas como graus de determinada tonalidade. Os principais – que definem a tonalidade – são os 1º, 3º e 5º graus, chamados de tríade, e os 2º, 4º, 6º e 7º são os graus chamados secundários ou dependentes. Os alunos visualizam as notas em diferentes alturas no pentagrama, a princípio sem ritmo e depois, com indicação métrica, as notas são substituídas pelos seus graus correspondentes. Em relação ao ritmo, as dificuldades são acrescentadas lentamente, havendo primeiro a figura que vale um pulso; depois, pulso e dobro, seguindo para pulso, dobro e respectivos silêncios; por fim, tem-se metade do pulso e respectivo silêncio. A ordem da apresentação dos graus começa com as notas do acorde de tônica, com a tônica oitavada em diferentes alturas; prossegue para a apresentação do 3º grau agudo e do 5º grau grave; sucede demonstrando a sensível superior e inferior; prossegue para a supertônica; posteriormente, para a subdominante; enfim, para a superdominante maior e menor. No solfejo atonal ele foca na utilização de intervalos que serão visualizados no contexto tonal dentro da série escalar, ou seja, pronunciando qualquer intervalo de 3ª maior como sendo “Dó – Mi”, qualquer 5ª descendente como sendo “Sol – Dó”. Dessa forma, a silabação dos intervalos no solfejo atonal será sempre a mesma, na seguinte ordem de apresentação para intervalos ascendentes e descendentes: 2ª M (Dó-Ré/Ré-Dó) ou m (Mi-Fá/Fá-Mi), 3ª M (Dó-Mi/Mi-Dó) ou m (Mi-Sol/Sol-Mi), 4ª J (Dó-Fá/Fá-Dó), 5ª J (Dó-Sol/Sol-Dó), 6ª M (Dó-Lá/Lá-Dó) ou m (Mi-Dó/Dó-Mi) e 7ª M (Dó-Si/Si-Dó) ou m (Ré-Dó/Dó-Ré) (PAZ, 2000).

Marisa R. R. de Lima (? - ?) e Sérgio L. F. de Figueiredo (? - ?) também seguem o modelo de ligar a teoria musical à prática. Na obra “Exercícios de teoria musical: uma abordagem prática” (LIMA; FIGUEIREDO, 2004), os autores procuram enfatizar o estudo da teoria musical em vários aspectos e de forma variada. Ela é dividida em duas partes, sendo na segunda parte introduzido o solfejo, lembrando o estilo de Willems

que, em seu método, defende que o estudo do solfejo deve ser feito após o aluno ter conhecimento da teoria musical.

José Eduardo Gramani (1944-1998) foca na parte do solfejo rítmico a fim de que o ritmo seja, desde o início da aprendizagem, visto como verdadeiro elemento musical. Em seu método, denominado “Rítmica”, ele adota um padrão chamado “série”, relacionando um número com uma figura musical. Se a semicolcheia for 1, a colcheia será 2. A princípio, essa nova linguagem pode parecer complexa, mas para a realização dos exercícios é necessário pensar de forma simples, sem se prender a uma fórmula de compasso pré-determinada, como nos exercícios de solfejo descritos até agora. No método de Gramani o pulso é determinado pela primeira figura do compasso. A série é composta por três períodos, tendo cada um destes quatro compassos. Percebe-se neles o padrão 2-1 (colcheia e semicolcheia), e a cada compasso é inserida uma figura a mais de semicolcheia após a colcheia – figura que permanece em quantidade igual a cada compasso, determinada pelo período, sendo o primeiro com uma colcheia (2-1/ 2-11/ 2-111/ 2-1111), o segundo com duas colcheias (22-1/ 22-11/ 2-111/ 2-1111) e o terceiro com três colcheias (222-1/ 222-11/ 222-111/ 222-1111) (GRAMANI, 2013).

Adamo Prince (1954), aproximando-se do estilo de Gramani, desenvolveu o “Método Prince: leitura e percepção – ritmo” dividido em 3 volumes, contendo 3 partes, cada volume (PRINCE, 1982). Cada volume é estruturado de forma idêntica na organização e nomeação dos capítulos e exercícios. Porém, ao iniciar cada parte, é disposto um capítulo para os conceitos e elementos do ritmo e outro para as instruções para a realização dos exercícios. Neles é que serão apresentados os novos conteúdos, o que diferencia a proposta de Prince completamente do método visto no parágrafo anterior, que não trabalhava com conteúdo teórico. O primeiro volume do método introduz a teoria básica, com exercícios focados em compassos simples. O segundo volume irá focar em exercícios de compasso composto, e o terceiro volume trabalha compassos alternados, como 5/4, 7/4, 15/8 e 21/8.

Atualmente, quando se fala de solfejo, um dos mais tradicionais e conhecidos métodos de divisão e solfejo no Brasil é o “P. Bona: método completo de divisão musical” (BONA, 2008), adotado em conservatórios e escolas de música ao longo das décadas. Nele, durante os estudos preliminares, são apresentadas as claves de *Sol*, *Fá* na 3ª e 4ª linhas, e *Dó* na 1ª, 2ª, 3ª e 4ª linhas, compreendendo todas as tessituras de vozes de um coral. Os exemplos são dados em notas absolutas, e existem quadros de intervalos e de extensão de tessitura das vozes. O método é dividido em três partes, mais

o apêndice agregado pelo revisor. Pode-se dizer que é um método que se distancia dos métodos já vistos, pois neste a complexidade amplia-se gradativamente, mas de forma bastante vigorosa, chegando a exercícios de grande complexidade técnica. Na primeira parte existem estudos nos valores de duração básicos, com intervalos nas escalas em 3^{as}, 4^{as}, 5^{as} até 10^{as}. Nos exercícios que seguem, aparece toda a gama de passagens melódicas, intervalares, arpejadas e com saltos sem aviso prévio. Existem exercícios com todas as armaduras de clave, com exceção da tonalidade de *Dó maior*. Os exercícios possuem indicações de andamentos tradicionais, sendo que no apêndice também encontramos indicações metronômicas (KORNIN; COELHO, 2015).

3 OS OBJETIVOS DO ESTUDO DE SOLFEJO

Em alguns métodos descritos no capítulo anterior existe uma breve discussão sobre a finalidade de se estudar o solfejo. Para quê, afinal, o estudo deste seria importante para o aluno? Neste capítulo procuraremos entender que visão os pedagogos teriam sobre os objetivos do estudo de solfejo e por que o consideram importante.

Para Dalcroze (1865-1950), o solfejo tem como objetivo encaminhar o aluno a um desenvolvimento do ouvido interno, à afinação, à aptidão vocal, ao domínio da respiração, à leitura e à interpretação. Dessa forma, pode-se dizer que, para o pedagogo, o solfejo leva o aluno a compreender a música como um todo, pois ao solfejar o aluno torna-se capaz de ouvir interiormente, identificando as frases musicais, podendo executá-las e expressá-las de forma compreensiva e organizada (MARIANI, 2012).

Ian Guest (? - ?) expõe, no prefácio da obra "A Tempo: método de ritmo" de Adamo Prince, sua visão sobre a importância da leitura musical. Para ele, o músico precisa ler e escrever música como se lê e escreve textos. Portanto, o autor parece defender, de forma similar a Dalcroze, que é importante a fluência na leitura musical para que o músico tenha melhor visão e entendimento de frases e discursos musicais, pois assim como numa leitura de textos que contém vírgulas, pontos, parágrafos, etc. a música também oferece um discurso a ser interpretado. Para esse processo ele propõe o estudo separado dos elementos ritmo e som, por formarem dois reflexos diferentes, e defende que uma vez estudados de forma sólida e cada um separadamente, a junção se torna mais simples (GUEST, 1954).

No método de Pozzoli (1873-1957) o solfejo é utilizado na maioria das vezes para corrigir algumas dificuldades do ditado rítmico, melódico ou harmônico. Portanto, o solfejo não é visto como uma atividade independente. Ele está a serviço do ditado, e é visto como importante porque auxilia a realização deste. Ainda para esse autor, a prática do solfejo tem o objetivo de que o aluno perceba o discurso musical apresentado, em sua forma complexa. Logo, o solfejo também pode ser visto de forma independente, pois há uma preocupação de que através de sua prática, assim como defendido por Dalcroze e Ian Guest, o aluno entenda e compreenda as frases e contextos musicais lidos na partitura (POZZOLI, 1983).

Martenot (1898-1980) defendia a internalização do solfejo, podendo-se dizer que o objetivo do solfejo, para ele, é que o aluno tenha capacidade de se concentrar e ouvir o

som internamente, não apenas para que consiga repetir uma melodia de forma correta, mas para que seja capaz de construí-la em sua mente e vocalizá-la sem recursos externos.

[...] a audição interior está no centro dos exercícios de solfejo. O desenvolvimento dela desde o início do aprendizado musical contribuirá para o aprimoramento da memória auditiva. Por isso, Martenot defende a exploração do canto livre e do canto consciente para que a prática seja realmente apreendida e possa resultar, futuramente, no bom entendimento e realização do solfejo. É comum algumas pessoas conseguirem realizar exercícios melódicos de imitação com destreza e, no entanto, não conseguirem solfejar. Nesse sentido, as principais causas podem estar: • na atenção auditiva insuficiente; • na inibição devido ao medo de cantar mal; • na falta de separação entre o canto interior (ouvido interno) e a música real (FIALHO; ARALDI, 2012, p. 172).

Também para Maureen Carr (1954 -) e Bruce Benward (1921 -) o solfejo é visto como essencial para a formação de um bom músico. Para isso, defendem que a prática do solfejo seja feita em claves não usais, pois isso ajudará no processo de transposição, ponto que os distingue da abordagem dos demais métodos que trabalham solfejo relativo, pois agora o aluno irá também ler uma nota transposta e não apenas uma altura diferente sempre com a mesma denominação, como propõe o *Dó móvel* que é normalmente trabalhado em outros métodos. Como dito no capítulo anterior, ele deixa a critério do professor qual sistema de leitura utilizar na hora de aplicar os exercícios, seja ele *Dó móvel* ou *fixo*. Essa prática do solfejo em claves diferentes também auxilia na criação de uma espécie de paisagem sonora, ou seja, em “ouvir a música com os olhos”, o que se aproxima do objetivo de Martenot que incentivava o aluno a internalizar a melodia antes de cantá-la. O processo disposto na obra “Percepção musical: leitura cantada à primeira vista” tem finalidade de fazer com que o aluno seja capaz de entender as ideias musicais abstratas transmitidas pela composição, podendo reproduzi-las mentalmente (CARR; BENWARD, 2011).

No prefácio da tradução dessa mesma obra, Adriana Moreira enfatiza que a interpretação de cada frase rítmica, a vocalização, a improvisação, ou a leitura de passagens originárias da literatura seja sempre musical. Para que essa musicalidade possa existir, o aluno terá que buscar por um fraseado coerente e fluente, com precisão dinâmica e embasamento na compreensão da passagem, tanto no nível estrutural, quanto no estilístico. Para que o aluno tenha consciência também do campo harmônico, no caso de exercícios que contenham mudança para uma nova tonalidade, é sugerido que os alunos pronunciem o nome das notas. Essa prática é importantíssima para músicos que

tocam um instrumento transpositor, já que em sua prática instrumental em conjunto pode ocorrer que precisem ler a partitura transpondo, para a música soar no tom comum aos outros instrumentos que não são transpositores. É raro ver um método que foque também nesse parâmetro de transposição à primeira vista.

No solfejo rítmico, uma das maiores contribuições foi de José Eduardo Gramani (1944-1998). No seu livro intitulado “Rítmica”, ele explica que o objetivo da obra é “tentar trazer o ritmo musical mais próximo de sua realização total, tentar colocar o ritmo realmente como um elemento musical e não somente aritmético” (GRAMANI, 1988, p. 11). Os exercícios devem ser vistos como um meio para o desenvolvimento de uma visão polifônica do discurso rítmico, colocando-o em igualdade de importância aos discursos melódicos e harmônicos (PAZ, 2000; GRAMANI; CUNHA, 2016). Portanto, o autor pretende, através do solfejo, transformar a visão do aluno em relação ao significado do ritmo na música, para que este passe a ser considerado um elemento relevante, inteiramente musical. O objetivo do livro é que o aluno adquira interiormente processos de associação e de dissociação de elementos musicais e não musicais - como a matemática - através dos exercícios dispostos no método, ao invés de apenas realizá-los perfeitamente de forma mecânica e sem nenhum aprofundamento. Vale ressaltar que o autor não tem como propósito desvalorizar a matemática, proposta no ensino tradicional do ritmo, mas sua intenção é incluir, com a devida importância musical, este nos estudos do aluno (GRAMANI, 1988).

Edgar Willems (1890-1978), em sua obra “Solfejo: curso elementar”, expressa que o solfejo era um aspecto delicado da educação ativa desde que esta se tornou obrigatória nas escolas de alguns países. Segundo ele, o solfejo era por muito tempo realizado em bases cerebrais e teóricas criando o desinteresse do aluno pela música. Ele propunha, então, tornar o solfejo e o conhecimento da música acessível a todos de forma que este não vedasse a beleza e a alegria da música. Para ele, o solfejo deveria motivar o aluno a se interessar pelo entendimento dos valores musicais, auditivos e rítmicos. Logo, pode-se dizer que ele via o solfejo como uma importante ferramenta para a compreensão da música como um todo, procurando afastar essa prática da mecanicidade vista, por exemplo, no objetivo do método no próximo parágrafo (WILLEMS, 1963).

No prefácio do livro “Curso completo de teoria musical e solfejo” pode-se ver que para Mário Mascarenhas (1929) e Belmira Cardoso (? - ?) o solfejo é o grande fator que determina um bom músico, pois é por meio dele que o aluno é preparado para uma boa entoação dos sons, leitura das notas, duração dos valores, dando-lhes rigoroso senso

de ritmo e som. Pode-se perceber que esses autores viam o solfejo de uma forma mais tradicional e não sensitiva, como os autores anteriores, pois este está mais ligado à compreensão da teoria musical apenas, e não à compreensão de um discurso musical disposto em uma partitura (MASCARENHAS; CARDOSO, 1973).

Para Ronaldo da Silva e Ricardo Goldemberg (2013), no artigo “A audição em músicos profissionais: um estudo de caso”, o solfejo pode ser considerado uma ferramenta útil para a construção de habilidades aurais e, por outro lado, revelar o grau de compreensão auditiva que o músico detém. No artigo, os autores discutem sobre a audição, prática que pode ser entendida como a internalização da leitura cantada, uma prática que ocorre antes da vocalização. Porém, segundo os autores, muitas vezes acontece nos conservatórios brasileiros de o aluno solfejar apenas de forma mecânica, sem realmente compreender o que executa, sendo a importância de sua prática algumas vezes questionada. Em seguida, eles declaram que a leitura cantada tem um papel fundamental para auxiliar no desenvolvimento da audição (SILVA; GOLDEMBERG, 2013).

4 METODOLOGIA

4.1 MÉTODO

Esta pesquisa teve como metodologia a revisão de literatura, que consiste em analisar as mais recentes obras científicas disponíveis que tratem de um assunto ou que deem embasamento teórico e metodológico para o desenvolvimento do projeto de pesquisa. É por meio dela também que são explicitados os principais conceitos e termos técnicos a serem utilizados na pesquisa (PRODANOV, 2013).

Também foi utilizado o survey, que é um tipo de pesquisa que envolve a interrogação direta das pessoas cujo comportamento deseja-se conhecer através de algum tipo de questionário. Em geral, procedemos à solicitação de informações a um grupo significativo de pessoas acerca do problema estudado para, em seguida, mediante análise quantitativa, obtermos as conclusões correspondentes aos dados coletados (PRODANOV, 2013).

Esta pesquisa também envolveu a análise de conteúdo, que é uma técnica de pesquisa para a descrição objetiva, sistemática e quantitativa do conteúdo evidente de comunicação, é a mais difundida para investigar o conteúdo das comunicações de massas, mediante a classificação, em categorias, destes (MARCONI; LAKATOS, 2002).

4.2 PARTICIPANTES

Os participantes deste trabalho, que responderam ao survey realizado, foram alguns clarinetistas da Banda Sinfônica Municipal de Manaus, fundada em 2016 pelo maestro Marcelo Vieira. Os músicos desse grupo vêm de formações diferentes e experiências anteriores variadas. A banda foi criada com o intuito de incluir e agregar músicos e estudantes não apenas do Amazonas, mas de outras regiões do país que tenham interesse em ampliar seu repertório e experiência musical.

Anteriormente à realização do questionário, os participantes assinaram um termo de consentimento livre e esclarecido (uma versão deste documento pode ser encontrada nos apêndices) e uma autorização para participação da pesquisa. Foram distribuídos 10 questionários, dos quais todos voltaram respondidos, sendo o questionário realizado

com 10 clarinetistas que integram a banda. Todavia, esta não corresponde à quantidade total de clarinetistas do grupo, e sim à quantidade de clarinetistas que atuaram de forma presente no ensaio realizado no mesmo período em que foi feita a coleta de dados.

Foram feitas algumas perguntas para traçar o perfil dos participantes como nome, idade, há quanto tempo toca clarinete, se já fez faculdade de música, e se já fez aulas de solfejo ou se estudou solfejo em alguma disciplina. Por questões de ética, não serão mencionados os nomes dos participantes, e serão usados números de 1 a 10 para se referir a eles.

Com base em algumas perguntas do questionário realizado, foram identificados os seguintes perfis de participantes do estudo:

Participante	Sexo	Idade	Há quanto tempo toca?	Possui curso superior em música?	Fez aulas de solfejo?
1	M	17	1 ano e 3 meses	Não	Sim, em aulas particulares e em preparatório para faculdade.
2	F	18	3 anos	Não	Sim, em escola de música.
3	F	18	5 anos e 6 meses	Não	Sim, em aulas de percepção musical.
4	M	23	10 anos	Em progresso	Sim, na matéria de teoria e percepção musical na faculdade.
5	M	26	13 anos	Não	Sim, em aulas particulares e em escola técnica.
6	M	35	15 anos	Não	Sim, em aulas particulares de solfejo e percepção musical.
7	M	44	36 anos	Não	Sim, em aulas de percepção musical.
8	M	45	33 anos	Sim	Sim, em aulas de percepção musical na escola de música, conservatório e faculdade.
9	M	50	30 anos	Sim	Sim, na faculdade.
10	M	54	30 anos	Não	Sim, em bandas.

Quadro 1 – Perfil dos participantes do estudo. FONTE: a autora.

No quadro acima podemos identificar que entre os participantes existe uma grande diferença de idade, tendo o mais jovem 17 anos e o mais idoso, 54 anos.

Consequentemente, o tempo de experiência no instrumento dos músicos também muda consideravelmente, indo de aproximadamente 1 ano até 30 anos. Dos 10 participantes identificados, 20% são mulheres e 80% são homens; 70% não possuem curso superior em música, 10% está cursando e 20% já tem curso superior em música. 100% dos clarinetistas já tiveram algum contato com o estudo de solfejo. Cerca de 90% dos músicos tiveram aulas de solfejo em aulas particulares ou dentro da matéria de percepção musical em escolas técnicas, em preparatórios de música, em conservatórios e na faculdade. Interessante notar que um deles, ou seja, 10% dos músicos, teve aulas de solfejo na prática do instrumento em bandas, enquanto o estudo de solfejo da maioria dos participantes foi realizado separadamente da prática instrumental.

4.3 INSTRUMENTO

O questionário foi realizado entre os dias 27 e 29 do mês de setembro de 2018 com os músicos da Banda Sinfônica Municipal de Manaus que tocam clarinete.

A coleta de dados se deu através da distribuição de um questionário com perguntas para identificar cada participante e duas perguntas, que serão analisadas no capítulo seguinte: você pratica solfejo atualmente? Você acha que saber solfejar é importante para a prática do seu instrumento? Por quê? (Uma versão completa do questionário pode ser encontrada nos apêndices).

Essas perguntas foram feitas baseadas nos objetivos específicos deste trabalho que são descrever as características de formação musical dos músicos da referida Banda; identificar se e como ocorre a prática do solfejo entre os músicos clarinetistas que integram a Banda; e discutir a relevância do solfejo na prática do instrumento.

5 ANÁLISE DE QUESTIONÁRIOS E RESULTADOS

Neste capítulo, iremos fazer a análise das respostas obtidas nos questionários e que podem ser consultadas no quadro 2. Além disso, faremos um comparativo entre as respostas da última questão e os pontos de vista dos autores citados no capítulo 3, sobre os objetivos do estudo do solfejo.

Participantes	Você pratica solfejo?	Você considera a prática do solfejo relevante para a prática instrumental? Por quê?
1	Sim, 2 vezes por semana de 2 horas e 30 minutos.	Sim, não só por uma questão de ritmo, mas também para a familiarização das notas e da altura de cada uma juntamente com a afinação.
2	Sim, no estudo diário do instrumento.	Sim, é importante porque desenvolve um melhor desempenho do instrumento e da leitura musical.
3	Não.	Sim. Agiliza a leitura e com bastante prática a gente acaba conseguindo ler tudo de primeira vista.
4	Não.	Sim, porque solfejar a peça a ser tocada antes da execução ajuda a definir a afinação, as notas e o ritmo a ser executado.
5	Sim, todos os dias.	Sim. Solfejar nos ajuda bastante para entender e perceber quando tocamos ou ouvimos algo errado na harmonia e prática instrumental.
6	Sim, 5 vezes no mês.	Sim. Nas aulas de solfejo se aprende a fazer divisão e nos ajuda bastante na leitura das partituras o desenvolvimento de ler as notações musicais fica mais aprimorado (sic).
7	Não.	Sim. O exercício do solfejo auxilia o músico a se manter ágil na leitura musical.
8	Sim, quando dá exemplos de afinação nas aulas.	Sim. Essa prática é importantíssima para aprimoramento de afinação de um músico solista e, posteriormente, um músico membro de um conjunto maior. Além disso, facilita o trabalho de melhoramento de timbre.
9	Sim, um pouco.	Sim. Tal prática para mim é relevante visto somar à percepção musical do músico maior nível de sua musicalidade ou formação musical.
10	Não.	Sim. Porque facilita a leitura.

Quadro 2 – Resultados do questionário. FONTE: a autora.

Analisando as respostas obtidas na primeira questão podemos ver que 40% dos participantes não praticam solfejo e 60% praticam solfejo. Dos participantes que praticam solfejo, 20% responderam que o fazem diariamente, sendo que um destes respondeu que o faz no estudo diário do instrumento; 20% preferem separar dias e horários fixos para estudo, sendo que um destes respondeu que o faz 2 vezes por semana, dedicando nestes dias 2 horas e 30 minutos de estudo, e o outro respondeu que o faz 5 vezes por mês. Além desses, observa-se que 20% dos que praticam solfejo não possuem uma agenda definida para a prática deste, pois um respondeu que o pratica poucas vezes e outro respondeu que o pratica dando exemplos de afinação durante as aulas de instrumento. Portanto, a partir desses dados podemos perceber que um pouco mais da metade dos participantes pratica solfejo. Os dados sugerem que o envolvimento dos clarinetistas com a prática em questão talvez seja feito de forma restrita, pois todos já tiveram algum contato com solfejo, porém nem todos o praticam hoje em dia. É provável que isso aconteça pelo grau de importância com que cada um encara a prática. É possível que o solfejo seja visto como uma atividade que faz parte apenas da aula de percepção ou teoria musical, porém, que está distante da prática musical.

No entanto, na última questão dos questionários é interessante observar que 100% dos participantes consideram o estudo de solfejo relevante para a sua prática instrumental. Para analisar as respostas obtidas nesta questão, criamos algumas categorias de análise. A partir delas vamos comparar as respostas dos participantes com os pensamentos dos autores citados no capítulo 3. Essas categorias estão relacionadas aos objetivos do estudo do solfejo, e foram construídas de acordo com o que foi citado nas palavras dos autores e dos participantes. Segundo eles, o solfejo desenvolve:

A. Leitura

Citada por Mascarenhas e Cardoso (1973), a relação entre o estudo de solfejo e o desenvolvimento da leitura é também citada em grande parte dos métodos, afinal, a palavra “leitura” pode ser entendida como o próprio significado de “solfejo”.

Essa categoria foi mencionada pelos participantes 2, 3, 6, 7 e 10. Interessante observar a quantidade de participantes que citaram essa categoria (50% exatamente). Quando indagados sobre a relevância do solfejo para a prática instrumental, provavelmente essa foi a primeira resposta que surgiu na mente dos músicos justamente pelo significado de solfejo. Inclusive, para 30% dos participantes a “leitura” é a única

resposta para a relevância do estudo de solfejo. Nesses casos, não se percebe uma profundidade de reflexão sobre outras vantagens do estudo de solfejo. É interessante notar que essa é uma categoria citada pela maioria dos músicos que não pratica solfejo. Talvez pela ausência dessa prática eles podem não perceber outros benefícios que o solfejo proporciona. Apesar disso, precisamos salientar que até os participantes que não praticam solfejo reconhecem a relevância deste para a prática instrumental, sobretudo porque proporciona agilidade de leitura.

B. Afinação

O desenvolvimento da afinação é citado por Dalcroze (apud MARIANE, 2012) na sua descrição dos benefícios do estudo do solfejo. Em seu método, o ato de ouvir e vocalizar faz parte da vivência musical do aluno no processo que este realiza para obter o reconhecimento das alturas ascendentes e descendentes, para que depois as visualize na notação musical. O pedagogo cita a afinação se referindo à afinação vocal do aluno, pois o solfejo é feito através da vocalização de uma partitura. Também pode-se dizer que essa categoria está ligada ao ouvido interno (ver categoria E), pois ao solfejar, espera-se que o aluno primeiro ouça a frase escrita de forma interna e durante a vocalização escute sua própria execução das frases, analisando sua afinação.

A afinação também é citada pelos participantes 1, 4 e 8. No entanto, acredita-se que estes não se referem apenas à afinação vocal, mas sim instrumental. O participante 4, por exemplo, acredita que o solfejo, quando realizado antes da execução do instrumento, pode ajudar a definir a altura de notas e a afinação destas dentro de seu ritmo. Para o participante 8 essa categoria é importante para o músico que toca em conjunto, quando é solista ou quando toca em grupo, pois permite que ele perceba a afinação das notas de uma harmonia constituída por uma melodia ou a afinação de seu instrumento em relação aos outros instrumentistas, respectivamente. Portanto, essa é uma categoria que está muito ligada também à prática do instrumento, pois o músico desenvolve a capacidade de ouvir o que executa e perceber a afinação, seja sozinho ou em conjunto, por meio do estudo do solfejo.

C. Prática instrumental

O benefício do solfejo para a prática (execução) musical não é citado diretamente por nenhum autor. No entanto, Moreira (2011) traz alguns comentários no prefácio da tradução do método de Carr e Benward (2011) que nos remetem a essa

categoria. Segundo a autora, o estudo do solfejo apresentado no método busca preparar o aluno para realizar um fraseado musical de forma coerente, levando em conta a dinâmica e a percepção do campo harmônico. O desenvolvimento da prática musical através do solfejo é pouco citado de forma exclusiva pelos pedagogos, pois talvez os métodos e textos analisados sejam voltados à construção geral do músico, o que leva os autores a não especificarem nenhum tipo de prática instrumental, apesar de ser bastante explorada a prática vocal.

Para os participantes 2, 5 e 8, o solfejo ajuda a desenvolver a prática instrumental. De acordo com eles, o solfejo melhora o desempenho no instrumento, na percepção da harmonia presente quando se toca em conjunto, bem como no melhoramento do timbre. No entanto, o desenvolvimento da prática instrumental através do estudo do solfejo é reconhecido por apenas 30% dos participantes.

D. Interpretação/ Musicalidade

Mais uma das ideias citadas por Dalcroze (apud MARIANE, 2012) e Moreira (2011), assim como outras categorias, é a de que o solfejo pode desenvolver a musicalidade do aluno. Como vimos, o primeiro pedagogo procura envolver o aluno com a vivência musical, para que este possa desenvolver sua sensibilidade quanto aos parâmetros musicais que seriam estudados posteriormente através da notação.

O termo musicalidade é citado apenas na resposta do participante 9. Ele acredita que a prática do solfejo pode aumentar o nível de musicalidade, somado com a percepção e a formação musical. Todavia, a prática do solfejo é importantíssima para o desenvolvimento da performance musical, na qual o músico é submetido a demonstrar o que sabe de forma que não soe apenas um parâmetro musical ou outro de maneira desvinculada, mas que estejam todos juntos internalizados através de sua execução no instrumento. Essa internalização é adquirida pela vivência musical e deve acontecer para que o músico tenha êxito na sua interpretação e musicalidade. Dessa forma, a musicalidade é relacionada à capacidade do músico de expressar tudo o que aprendeu em seu estudo musical, ultrapassando a internalização, que deve acontecer antes da execução do instrumento.

E. Ouvido interno

Como citado por Dalcroze (apud MARIANE, 2012), Martenot (apud FIALHO; ARALDI, 2012), Carr e Benward (2011), Silva e Goldemberg (2013), o estudo do

solfejo ajuda a desenvolver o ouvido interno. Essa habilidade é vista como importante para que o aluno consiga se concentrar na leitura interna de um discurso musical, sendo capaz de ouvi-lo e compreendê-lo, de fato, mesmo antes de sua vocalização. Como colocam Carr e Benward (2011), por exemplo, o aluno pode ser capaz de “ouvir a música com os olhos”.

Essa habilidade é importantíssima para a prática de um instrumento musical. É curioso que nenhum dos participantes tenha citado essa categoria. Pode-se dizer que talvez eles não tenham se deparado com essa reflexão durante as aulas de solfejo. Segundo Silva e Goldemberg (2013), entretanto, essa prática é denominada audição e pode ser entendida como a internalização da leitura cantada que ocorre antes da execução. Logo, pode-se subentender que o músico a faça de maneira instintiva, porém sem uma reflexão aprofundada sobre o que se audia, talvez desenvolvendo o ouvido interno de maneira falha.

F. Compreensão de frases/ discurso musical

Esta categoria foi criada a partir das citações de Dalcroze (apud MARIANE, 2012), Guest (1954), Pozzoli (1983), Moreira (2011), Willems (1963) e Silva e Goldemberg (2013). De acordo com esses autores, apesar de apresentarem formas distintas para o estudo de solfejo, um dos objetivos deste é a compreensão de discursos musicais através da identificação de frases, levando à sua execução organizada e compreensiva. Guest (1954), por exemplo, chega a defender a importância de se ler música, para um músico, com a mesma fluidez da leitura de textos, pois desta forma este se torna capaz de realmente compreender o que está lendo em uma partitura. A compreensão de frases ou discursos musicais é muito importante para a vivência musical e prática instrumental, pois pode-se dizer que o conjunto de algumas ideias vistas e que serão lembradas nas próximas categorias leva a essa habilidade de compreender a música como um todo. Sendo assim, tudo o que o aluno é levado a aprender e refletir é para que compreenda exatamente o que está diante dele, seja na habilidade de reconhecer ritmos e melodias, até a habilidade de identificar o contexto musical.

No entanto, nenhum dos participantes deste estudo citou ideias parecidas com esta.

G. Compreensão da teoria musical

Essa categoria é citada por Mascarenhas e Cardoso (1973), pois para eles é por meio do solfejo que o aluno é preparado para uma boa entoação dos sons, leitura das notas, divisão dos valores, dando-lhes rigoroso senso de ritmo e som. Não há como negar a importância da teoria musical, pois através do estudo da notação musical podemos registrar e entender os registros dos sons. Para os pedagogos que citam essa categoria, o solfejo parece ser utilizado apenas como um meio de fixar melhor tudo o que se aprende na teoria. Sem dúvidas, o solfejo pode desenvolver o entendimento de alturas, ritmos e harmonias, porém a abordagem parece acontecer de forma que não aprofunde as outras habilidades e conhecimentos que o solfejo pode desenvolver, limitando-se a um solfejo que acaba sendo feito de forma mecânica. Por outro lado, essa categoria é subtendida na abordagem de outros métodos, mas não é citada como exclusivo objetivo do estudo do solfejo.

Neste estudo, nenhum dos participantes citou claramente a compreensão de teoria musical como relevância para o estudo do solfejo.

H. Capacidade de realizar ditados

Citada por Pozzoli (1983), pois seu método é voltado para o aprendizado de ditado musical, a prática do solfejo auxilia na realização do ditado. Geralmente esse benefício do estudo do solfejo é trabalhado no contexto de sala de aula junto com exercícios em que é necessário que o músico escreva o que ouve.

Nenhum dos participantes citou o reconhecimento da capacidade de realizar ditados como algo que o solfejo pode desenvolver. Percebe-se que a pergunta direcionada a eles foi feita de forma ligada à prática do instrumento. Desse modo, pode-se dizer que a capacidade de realizar ditados, mesmo que seja algo muito presente nas aulas de percepção como um exercício para absorver melhor o que se ouve, não é uma aptidão que está relacionada com a prática instrumental para os participantes.

I. Domínio da respiração

Para Dalcroze (apud MARIANE, 2012) o estudo de solfejo leva o aluno a identificar frases musicais, como visto na categoria A. Essa capacidade pode desenvolver o controle da respiração, já que dessa forma o aluno saberá separar as frases sem perder a inteligibilidade e a fluidez do discurso. Essa categoria é bastante interessante para a prática de instrumentos de sopro, visto que estes requerem muito

esforço respiratório do músico e é necessário que haja um controle respiratório eficiente para poder executar bem uma música, por exemplo.

Dessa forma, não se sabe o porquê os participantes da pesquisa não citaram essa categoria em suas respostas. Provavelmente, o desenvolvimento do domínio da respiração não está claramente relacionado à prática do solfejo, ou vice-versa. Talvez, durante a entrevista não os tenha ocorrido que o controle respiratório está relacionado à organização do discurso musical em suas mentes, com a separação de frases musicais ou, caso lhes tenha ocorrido essa possibilidade, não julgaram a respiração como sendo uma questão relevante que o solfejo pode desenvolver.

J. Capacidade de realizar transposições

Para Carr e Benward (2004), o estudo de solfejo deve ser feito em claves não usuais, pois isso ajuda a desenvolver a capacidade de realizar transposições. O aluno desenvolve a capacidade de identificar alturas que não são vistas frequentemente na prática comum do solfejo. Pode-se dizer que essa categoria está intimamente ligada à prática do instrumento transpositor, que, como foi citado na introdução desta pesquisa, soa em altura diferente do que está na partitura. Geralmente, a capacidade de transposição é adquirida através da experiência em orquestras e grupos musicais em que o instrumentista necessita transpor sua partitura para soar em conjunto.

É intrigante o fato de que nenhum dos participantes tenha citado algo relacionado à prática de transposição, visto que o clarinete é um instrumento transpositor e a transposição é algo que está sempre presente na prática instrumental do clarinetista. Isso talvez se deva à realidade de que a transposição é ligada apenas ao estudo do instrumento em si, mas distante da prática do solfejo, pois provavelmente não é pensada como necessária a prática de solfejar transpondo, mas apenas tocar transpondo.

Podemos perceber que muitas categorias foram citadas apenas por teóricos e outras citadas apenas por participantes. Talvez, isso tenha ocorrido pelo fato de os participantes procurarem expor os desenvolvimentos que o solfejo pode proporcionar de maneira sucinta, provavelmente resultando na ausência de algum termo ou outro. Todavia, é notável que essas categorias estão sempre interligadas. O ouvido interno está ligado à afinação e à compreensão de uma música, por exemplo, e estes três são fatores que ocorrem antes da interpretação musical pela prática do instrumento, seja ela feita de

forma individual ou em um conjunto com vários instrumentistas. Sendo assim, nos damos conta de que o solfejo não é uma prática que é utilizada apenas na teoria musical ou na sala de aula, mas pode abranger questões muito além dessas e que o músico pode levar para sua vida profissional.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, o objetivo geral foi analisar a prática de solfejo dos músicos da Banda Sinfônica Municipal de Manaus que tocam clarinete, e se essa prática é julgada como relevante para a prática instrumental destes. Os objetivos específicos foram descrever as características de formação musical dos músicos da referida Banda; identificar se e como ocorre a prática do solfejo entre os músicos clarinetistas que integram a Banda; e discutir a relevância do solfejo na prática do instrumento.

Através da revisão de literatura realizada foi possível observar que o ensino do solfejo foi difundido por vários autores em métodos de teoria musical, ditados musicais e em metodologias de ensino musical voltadas à prática coral. Com relação à importância que esses autores conferem ao estudo do solfejo, também observamos uma série de justificativas.

Por meio do questionário realizado foi possível identificar que todos os clarinetistas da Banda que participaram desta pesquisa já tiveram contato com o estudo de solfejo em aulas particulares, em matérias de percepção musical ministradas em preparatórios e faculdades de música e até mesmo em bandas sinfônicas. Dos 10 participantes, 4 não praticam solfejo e 6 praticam de diferentes maneiras, sendo esta prática feita em horários e dias fixos durante a semana, no estudo do instrumento ou em ocasiões aleatórias. No entanto, todos consideram a prática de solfejo relevante para a prática do instrumento.

Através das ideias citadas por alguns autores sobre os objetivos do solfejo e pelas respostas dos participantes, foram apresentadas algumas categorias de análise. Para os clarinetistas, a prática do solfejo ajuda a desenvolver: A) a leitura, por ser justamente uma das primeiras definições do próprio solfejo, citada por Mascarenhas e Cardoso (1973), mas subtendida em muitos outros métodos analisados e mencionada por 50% dos participantes; B) a afinação, citada por Dalcroze (apud MARIANE, 2012) para descrever que, através da prática do solfejo, o aluno é capaz de reconhecer e reproduzir melodias. Esta categoria é citada por 30% dos participantes, porém, diferentemente do pedagogo, eles se referem à afinação instrumental e não vocal; C) a prática instrumental seja ela feita em grupo ou individualmente. Esta categoria não é citada diretamente por nenhum autor, mas 30% dos participantes acreditam que o estudo do solfejo ajuda a desenvolvê-la; D) a interpretação/musicalidade, que é citada por

Dalcroze (apud MARIANE, 2012) e por Moreira (2011), pode ser entendida como a expressão de tudo o que o aluno aprende no estudo musical através da execução instrumental ou corporal. O termo musicalidade é citado apenas na resposta de 10% dos participantes, que acreditam que a prática do solfejo pode aumentar o nível de musicalidade quando somada com a percepção e a formação musical.

Durante a pesquisa, pode-se observar ainda que o solfejo contribui de diversas formas para a prática instrumental, além das citadas pelos participantes, possibilitando: E) o desenvolvimento do ouvido interno, que é citado por Dalcroze (apud MARIANE, 2012), Martenot (apud FIALHO; ARALDI, 2012), Carr e Benward (2011), Silva e Goldemberg (2013). Essa habilidade é vista como importante para que o aluno seja capaz de se concentrar na leitura interna de um discurso musical, sendo capaz ainda de ouvi-lo e compreendê-lo, inteiramente, mesmo antes de sua vocalização; F) a compreensão de frases/ discurso musical. Segundo Dalcroze (apud MARIANE, 2012), Guest (1954), Pozzoli (1983), Moreir (2011), Willems (1963) e Silva e Goldemberg (2013) essa é uma das habilidades que o solfejo pode desenvolver através da identificação de frases e execução destas de forma organizada e compreensiva; G) a compreensão da teoria musical, citada por Mascarenhas e Cardoso (1973) em relação aos benefícios do solfejo, visto que este pode preparar o aluno para uma boa entoação dos sons, leitura das notas, divisão dos valores, dando-lhes rigoroso senso de ritmo e som; H) a capacidade de realizar ditados, que é utilizada no método de Pozzoli (1983) voltado para o aprendizado de ditado musical, e onde a realização deste pode ser aprimorada através da prática do solfejo; I) o domínio da respiração, pois para Dalcroze (apud MARIANE, 2012) o ato de solfejar pode desenvolver no aluno a habilidade de separar as frases sem perder a inteligibilidade e a fluidez do discurso, o que é bastante interessante para a prática de instrumentos de sopro, visto que estes requerem muito esforço e planejamento respiratório do músico; J) capacidade de realizar transposições, que foi citada unicamente por Carr e Benward (2004), que defendem que esta é desenvolvida quando a realização do estudo de solfejo é feita em claves não usuais, pois o aluno desenvolve a capacidade de identificar alturas que não são vistas frequentemente na prática comum do solfejo. Essa prática de transposição está intimamente ligada à prática do instrumento transpositor, como o clarinete. Porém essa habilidade é adquirida, na maioria das vezes, através da experiência em orquestras e grupos musicais em que o instrumentista necessite transpor sua partitura para soar em conjunto.

As habilidades mencionadas no parágrafo anterior raramente são lembradas ou conhecidas como provenientes do estudo de solfejo. Será que essas contribuições não estão presentes no ensino do solfejo? Os professores de solfejo têm conhecimento de todas as contribuições que o estudo de solfejo pode trazer para a prática musical? No decorrer desta pesquisa foram descritos vários benefícios para o desenvolvimento do músico advindos do ensino do solfejo, porém não foram encontradas todas essas contribuições do estudo de solfejo em apenas um método. Talvez no ensino de solfejo, no Brasil, o professor não utilize todos os materiais aqui descritos, foque em outros que podem não ter sido mencionados neste trabalho, ou provavelmente crie sua própria metodologia a partir de algum livro em específico, não utilizando necessariamente todas as instruções que o autor deste sugere. Isso pode levar os professores a não terem conhecimento sobre tudo o que se discutiu neste trabalho. Suposições como essa podem ser verificadas em estudos futuros voltados para a formação de professores de solfejo no Brasil.

Os estudantes de solfejo, por sua vez, podem não ter citado algumas contribuições descritas neste trabalho em suas respostas por não as considerarem todas como relevantes para a prática instrumental, ou isso ocorreu porque os músicos desconhecem algumas habilidades que o solfejo pode desenvolver para a sua vida musical.

São incontáveis os materiais sobre solfejo que podem ser encontrados e abordados em universidades, escolas de música, igrejas que fornecem aulas de música, etc. Desta forma, não foi possível abordar, nesta pesquisa, todos os pedagogos ou métodos que contribuíram para o estudo do solfejo, por limitações de tempo, sendo selecionados os métodos e pedagogos que foram considerados mais acessíveis e utilizados na experiência acadêmica.

Ainda existem questionamentos que podem ser aprofundados e analisados em pesquisas posteriores sobre o estudo do solfejo. A realização dessas pesquisas poderia se dar com um público mais abrangente, comparando a prática de solfejo dos instrumentistas que tocam instrumentos diferentes do clarinete, dentro da Banda Sinfônica, sobretudo aqueles que tocam instrumento não transpositor; ou se poderia ainda fazer uma análise sobre o entendimento da importância da prática de solfejo de músicos clarinetistas que tocam música popular, comparado esses dados com os fornecidos por instrumentistas que tocam música erudita; ou abordar uma pesquisa

voltada para professores de solfejo e suas abordagens acerca deste. Todas essas ideias de pesquisas podem ser estudadas em trabalhos posteriores a este.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁVILA, Marli Batista. **A obra pedagógica de Heitor Villa-Lobos: uma leitura atual de sua contribuição para a educação musical no Brasil.** 381f. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-29102010-125844/pt-br.php>>. Acesso em: 16/4/2018.

BONA, Pasquale. **Método de teoria musical elementar e solfejo: novo Bona CCB.** São Paulo: Congregação Cristã no Brasil, 2010.

CARR, Maureen A.; BENWARD, Bruce. **Percepção musical: leitura cantada à primeira vista.** 7 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2011.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música.** 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2004.

FERNANDES, José Nunes. Antônio de Sá Pereira: o ensino racionalizado da música. p. 61-96; In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (Org.). **Pedagogias brasileiras em educação musical.** 1 ed. Curitiba: Editora Intersaberes, 2016.

FERRAZ, Gabriel. Heitor Villa-Lobos e o canto orfeônico: o nacionalismo na educação musical. p. 27-60; In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (Org.). **Pedagogias brasileiras em educação musical.** 1 ed. Curitiba: Editora Intersaberes, 2016.

FIALHO, Vania Malagutti; ARALDI, Juciane. Maurice Martenot: educando com e para a música. p.157-184; In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (Org.). **Pedagogias em educação musical.** 1 ed. Curitiba: Editora Intersaberes, 2012.

GRAMANI, Daniella; CUNHA, Glória Pereira da. José Eduardo Gramani: rítmica do Gramani – a consciência musical do ritmo. p. 183-205. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (Org.). **Pedagogias brasileiras em educação musical.** 1 ed. Curitiba: Editora Intersaberes, 2016.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental.** 5 ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

GUSMÃO, Pablo da Silva. **Teoria elementar da música**. Universidade Federal de Santa Maria: Centro de Artes e Letras, Departamento de Música. 2012. Disponível em: <https://docgo.net/philosophy-of-money.html?utm_source=teoria-elementar-da-musica-pdf>. Acesso em: 8/4/2018.

KORNIN, Gerson; COELHO, Luis Fernando Hering. Levantamento e análise de métodos de percepção musical: fase 1. **REDIVI**. Itajaí, v. 3, n. 1, p. 88-103, 2015. Disponível em: <<https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/redivi/article/view/8526/4814>>. Acesso em: 10/4/2018.

LACERDA, Osvaldo. **Curso preparatório de solfejo e ditado musical**. 16 ed. São Paulo: Editora Ricordi Brasileira SA, s.d.

LIMA, Marina Ramires Rosa de; FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. **Exercícios de teoria musical: uma abordagem prática**. 6 ed. São Paulo: Embraform, 2004.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisa, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados**. 5 ed. São Paulo: Editora Atlas, 2002.

MARIANI, Silvana. Émile Jaques-Dalcroze: a música e o movimento, p. 25-54. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (Org.). **Pedagogias em educação musical**. 1 ed. Curitiba: Intersaberes, 2012.

MASCARENHAS, Mário; CARDOSO, Belmira. **Curso Completo de Teoria Musical e Solfejo**. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora Irmãos Vitale, 1973.

MED, Bohumil. **Solfejo**. 3 ed. Brasília: Editora Musimed, 1986.

PAZ, Ermelinda A. **Pedagogia musical brasileira no século XX: Metodologias e Tendências**. Brasília: Editora Musimed, 2000.

POZZOLI, Ettore. **Guia teórico-prático para ditado musical: parte I e II**. São Paulo: Ricordi. Brasileira SA, 1983.

_____. **Guia teórico-prático para ditado musical: parte III e IV**. São Paulo: Ricordi. Brasileira SA, 1983.

PRINCE, Adamo. **A tempo**: método de ritmo. Volume 1. São Paulo: Editora Irmãos Vitale, 1982.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2. ed. Novo Hamburgo: Editora Feevale, 2013.

SANTOS, Marco Antonio Carvalho. **Heitor Villa-Lobos**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

SILVA, Ronaldo da; GOLDEMBERG, Ricardo. A audição em músicos profissionais: um estudo de caso. **Revista da ABEM**. Londrina, v. 21, n. 30, p. 119, 2013.

SOUZA, Antônio Carlos Batista de. Tipos de solfejo: conjecturas, problematizações e vivências. In: XXII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 2015, Natal. **Anais do Congresso Nacional da ABEM**. Natal: 2015. Disponível em: <<http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/xxiicongresso/xxiicongresso/paper/viewFile/1432/350>>. Acesso em: 21/5/2017.

TORRES, Maria Cecília de Araujo Rodrigues. Gazzi Galvão de Sá: educador musical e inovador do movimento de musicalização na Paraíba, p. 121-138; In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (Org.). **Pedagogias brasileiras em educação musical**. 1 ed. Curitiba: Editora Intersaberes, 2016.

WILLEMS, Edgar. **Solfejo**: curso elementar. São Paulo: Fermata do Brasil, 1979.

APÊNDICES

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado(a) como voluntário(a) a participar da pesquisa “A PRÁTICA DE SOLFEJO DOS MÚSICOS DA BANDA SINFÔNICA MUNICIPAL DE MANAUS QUE TOCAM CLARINETE”. Neste estudo pretendemos analisar a prática de solfejo dos músicos da Banda Sinfônica Municipal de Manaus que tocam clarinete, e se essa prática é julgada como relevante para a prática instrumental destes.

O motivo que nos leva a estudar esse assunto é promover reflexões sobre a prática de solfejo e sua relevância para a prática instrumental, tendo em vista que aquela ainda é pouco dominada pelos músicos nos dias atuais.

Para este estudo adotaremos como metodologia a aplicação de questionários. Ou seja, os participantes deste trabalho serão convidados a responder por escrito algumas perguntas como contribuição para a coleta de dados.

Este estudo não oferece riscos à integridade física, psicológica ou moral de seus participantes, por envolver apenas a realização de um questionário. Os participantes do estudo terão como benefício contribuir para que se compreenda melhor a prática do solfejo entre os músicos e se construa, no futuro, formas de ajuda-los a se desenvolver melhor musicalmente.

Para participar deste estudo você não terá nenhum custo, nem receberá qualquer vantagem financeira. Você será esclarecido(a) sobre o estudo em qualquer aspecto que desejar e estará livre para participar ou recusar-se a participar. Poderá retirar seu consentimento ou interromper a participação a qualquer momento. A sua participação é voluntária e a recusa em participar não acarretará qualquer penalidade ou modificação na forma em que é atendido pela pesquisadora.

A pesquisadora irá tratar a sua identidade com padrões profissionais de sigilo. Os resultados da pesquisa estarão à sua disposição quando finalizada. Seu nome ou o material que indique sua participação não será liberado. Você não será identificado em nenhuma publicação que possa resultar deste estudo.

Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias, sendo que uma cópia será arquivada pela pesquisadora responsável e a outra será fornecida a você. Em caso de dúvidas com respeito a este estudo, você poderá consultar a pesquisadora responsável:

Samanta Ferreira da Costa

RG xxxxxxxxxxxx

Universidade do Estado do Amazonas - Escola Superior de Artes e Turismo

Endereço: Avenida Leonardo Malcher, 1728, bairro Praça 14, Manaus-AM

E-mail samantaf.costa@hotmail.com

Telefone (xx)xxxxxxxxxxx

Assinatura da pesquisadora

AUTORIZAÇÃO

Eu, _____,
portador do documento de identidade _____, residente no endereço

e-mail _____, telefone _____,
fui informado(a) dos objetivos do estudo “A PRÁTICA DE SOLFEJO DOS MÚSICOS
DA BANDA SINFÔNICA MUNICIPAL DE MANAUS QUE TOCAM
CLARINETE”, de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a
qualquer momento poderei solicitar novas informações e modificar minha decisão de
participar se assim o desejar.

Declaro que concordo em participar desse estudo. Recebi uma cópia deste termo
de consentimento livre e esclarecido e me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer as
minhas dúvidas.

Manaus, _____ de _____ de 20 _____.

Assinatura do(a) participante

QUESTIONÁRIO

Nome do Participante: _____

Idade: ____ anos Instrumento: _____ Sexo: M () F ()

1) Há quanto tempo você toca? _____

2) Você fez faculdade de música?

() Não, nunca entrei em um curso de graduação em música

() Não, comecei, mas não conclui um curso de graduação em música

() Não, ainda estou fazendo um curso de graduação em música

() Sim, conclui um curso de graduação em música

3) Você já fez aulas de solfejo ou estudou solfejo em alguma disciplina?

() Não

() Sim. →

Se sim, que tipo de aulas de solfejo você frequentou (aulas particulares, aulas de percepção musical em um conservatório ou na faculdade, etc.)?

4) Você pratica solfejo atualmente?

() Não

() Sim. →

Se sim, com que frequência você pratica solfejo?

5) Você acha que saber solfejar é importante para a prática do seu instrumento? Por quê?

