

Revisão dos métodos e técnicas de solfejo aplicados à prática coral

Vladimir A. P. Silva
Universidade Federal de Campina Grande
vladimirsilva@hotmail.com

Jeter Maurício da S. Nascimento
Universidade Federal de Campina Grande
jeter_mauricio@hotmail.com

Resumo: As discussões sobre os diferentes métodos de solfejo mostram que cada um apresenta vantagens e desvantagens, sendo função do regente avaliá-las e escolher aquele que atende às suas necessidades, pois mais importante que o método é a forma como o professor o utiliza. Esta pesquisa é parte integrante de um projeto mais amplo, que tem como objetivo discutir os pressupostos metodológicos do ensaio coral, à luz da educação contemporânea, contribuindo para o desenvolvimento desta prática pedagógico-musical, propondo estratégias metodológicas dirigidas para a aprendizagem do solfejo e teoria musical, por meio da abordagem do repertório. Neste estudo, especificamente, a meta é descrever os principais sistemas e métodos de solfejo, bem como compará-los, apresentando suas vantagens e desvantagens, reforçando a importância do solfejo para o canto coletivo.

Palavras-chave: Educação Musical, Canto Coral, Solfejo.

Introdução

A aprendizagem de uma habilidade envolve a aquisição de hábitos e para aprender determinadas habilidades é preciso passar de um conhecimento factual – saber o quê – para um conhecimento procedimental – saber como. (SLOBODA, 2008) O canto coral, enquanto atividade educativa, configura-se como o espaço ideal para o desenvolvimento de habilidades, dentre as quais a aprendizagem do solfejo, uma atividade prática que, quando associado ao repertório coral, torna o ensaio mais eficaz, contribuindo para o processo de ensino-aprendizagem de conteúdos teóricos musicais.

Esta pesquisa é parte integrante de um projeto mais amplo, que tem como objetivo discutir os pressupostos metodológicos do ensaio coral, à luz da educação contemporânea, contribuindo para o desenvolvimento desta prática pedagógico-musical, propondo estratégias metodológicas dirigidas para a aprendizagem do solfejo e teoria musical, por meio da abordagem do repertório. Neste estudo, especificamente, a meta é descrever os principais sistemas e métodos de solfejo, bem como compará-los, apresentando suas vantagens e desvantagens, reforçando a importância do solfejo para o canto coletivo.



Guido d'Arezzo. Neste método, que posteriormente se disseminou pelos países de língua românica, as sílabas especificam os nomes das notas, independentemente da função que elas desempenham no contexto harmônico, como mostra a Figura 2.

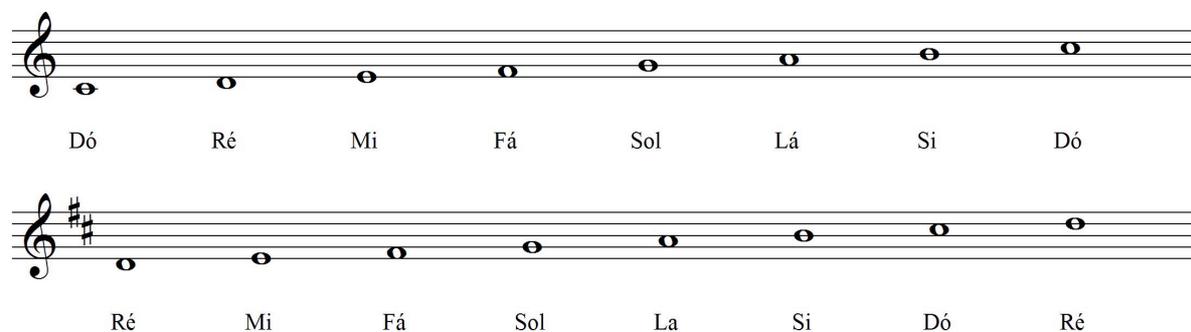


Figura 2 – Dó-fixa

Em 1892, Carl Eitz estabeleceu as bases do *Tonwort*, um sistema que especifica sílabas para cada nota diatônica, cromática e enarmônica da escala. Baseados nas propostas de Carl Eitz, vários sistemas de solfejo foram criados na Alemanha, dentre os quais se destacam os de Wilhelm Amende (1917), A. Bayer (1924), Max Freymuth (1926), Adalbert Hamel (1918), Robert Hovker (1926), Wilhelm Schaun (1926) e Anton Schiegg (1923). O sistema de solfejo por intervalo baseia-se na fixação de intervalos específicos, nos quais as sequências são cantadas utilizando-se sílabas ou nomes de notas que representam determinados intervalos. Em alguns casos, utilizam-se trechos de melodias conhecidas como referência, caso no qual se enquadra o Hino Nacional Brasileiro, cuja melodia inicia com uma quarta justa ascendente.

Na Inglaterra, no século XIX, Sarah Glover, baseada nas ideias de Guido d'Arezzo, desenvolveu um sistema chamado *Tônica Sol-Fa*, no qual as funções tonais denominavam as sílabas que deveriam ser utilizadas para cada nota. Este sistema também incluía nomes específicos para as notas alteradas na escala. Na Alemanha, um sistema semelhante foi adotado, sendo denominado *Tonika-Do*. As ideias de Sarah Glover foram difundidas pelo ministro anglicano John Curwen e, posteriormente, o sistema foi adaptado por Zoltán Kodály, passando a ser denominado *Dó-móvel*. O sistema móvel baseia-se nas funções tonais. Conforme Silva (2010) aponta, no solfejo relativo, os nomes das notas são referências que ajudam a estabelecer a distância entre os graus da escala, uma vez que a atribuição dos nomes das notas é feita com base na análise harmônica e não apenas na notação musical. O solfejo é

funcional e a transposição é a essência do método. Freire (2008, p. 120) afirma que o sistema de solfejo móvel focaliza a aprendizagem a partir da macroestrutura da obra. Os nomes das notas são referências que ajudam a estabelecer a distância entre os graus da escala, uma vez que a atribuição dos nomes das notas é feita com base na análise harmônica e não apenas na notação musical. O solfejo é funcional, e a transposição é a essência do método. (SILVA, 2010) No solfejo móvel usam-se sílabas específicas para indicar alterações cromáticas. O sistema norte-americano utiliza, por exemplo, a vogal “i” para especificar as alterações ascendentes e a vogal “e” para as alterações descendentes, conforme consta na Tabela 1.

˘		Di		Ri		Fi		Si		Li		
Nota	Dó		Ré		Mi	Fá		Sol		Lá		Ti Dó
△		Ra		Me	(Fe)		Se		Le		Te	(De)

Tabela 1 – Sistema *Dó-móvel* muito usado nos EUA

Neste sistema, para as músicas em qualquer tom, no modo maior, o modelo é sempre a escala de Dó. Se a canção está em Fá, diz-se que Fá é tônica, logo Fá corresponde à nota Dó. Se, por outro lado, a obra está em Sol, diz-se que Sol é tônica, logo Sol passa a ser Dó e assim, sucessivamente. Se a música está no modo menor, a referência é a escala de Lá (eólio). Pode-se estabelecer tanto o Lá quanto o Dó como tônica, observando-se a alteração dos nomes das notas, como é possível verificar na Figura 3.

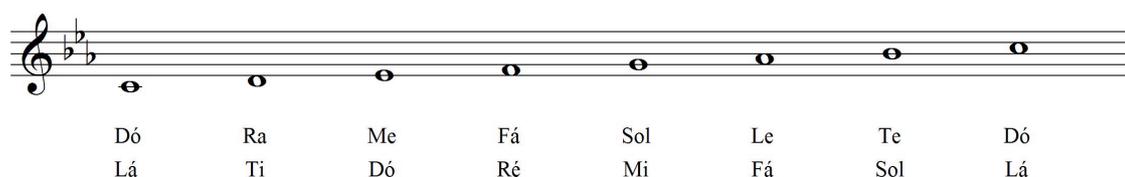


Figura 3 – Duas possibilidades de leitura para o solfejo móvel no modo menor

A manossolfa não é um sistema próprio de solfejo, mas um suplemento para auxiliar a leitura. Este sistema usa figuras manuais para representar as sílabas do solfejo, assim como mostra a Figura 4. Planejado por John Curwen e Sarah Glover, foi modificado, posteriormente, por Zoltán Kodály. Sua função inicial era ser um recurso no ensino do solfejo baseado no sistema *Tônica Sol-Fá*, sendo utilizado até hoje como recurso pedagógico do ensino da leitura musical.

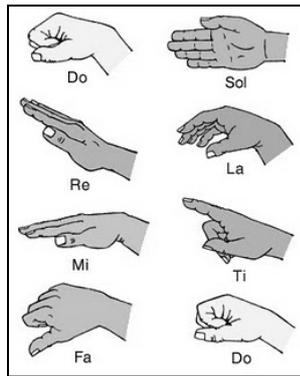


Figura 4 – Manossolfa

A prática do solfejo por números é frequentemente associada aos modelos alemães. Este método, desenvolvido por volta de 1800, utiliza-se de notação alternativa e números para representar as alturas e ritmos de uma determinada melodia. O tom é indicado no começo da peça (por exemplo, Dó = 1), e a oitava é designada por pontos, sub e sobrescritos, ao lado dos números. (DEMOREST, 2001, p. 41)

Outro método empregado com frequência nos Estados Unidos é aquele que utiliza formas geométricas para as notas musicais (*shape notes*), como visto na Figura 5. Ele tem sido usado para a leitura musical desde o fim do século XVIII e está ligado à tradição da música sacra rural norte-americana, que se utiliza de figuras distintas para cada altura representada, permitindo a um principiante reconhecer as alturas pela forma do corpo das notas sem precisar aprender os nomes dos tons ou linhas e espaços da pauta. (SADIE, 1994, p. 860) Assim como a manossolfa, este é um sistema suplementar de representação musical para o solfejo móvel.

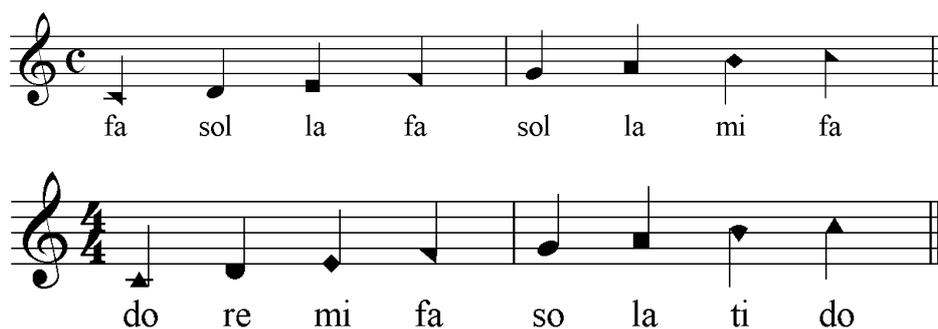


Figura 5 – Sistema de solfejo com figuras geométricas com quatro e sete notas

No Brasil, o compositor e maestro Heitor Villa-Lobos, após o seu retorno de Paris, em 1930, iniciou um amplo projeto de educação musical junto a Secretaria de Educação do Estado de São Paulo. Posteriormente, passou a dirigir a Superintendência de Educação

Musical e Artística (SEMA), onde era responsável pela supervisão, orientação e implantação do programa de ensino de música, coordenando concertos populares didáticos, círculo de pais e professores, o teatro escolar, a criação de grupo de dança, discoteca e biblioteca de música nas escolas. (PAZ, 2000, p. 13) Villa-Lobos acreditava que o ensino deveria dar ao aluno uma consciência musical. Tudo tinha que ser vivenciado e não apenas música, papel. (PAZ, 2000, p. 21) No seu sistema de ensino, abordava elementos gráficos, rítmicos, melódicos e harmônicos, que aumentavam o grau de complexidade à medida que as séries avançavam. Villa-Lobos utilizou um sistema de sinais manuais baseado nos métodos existentes como, por exemplo, a manossolfa, representado na Figura 6. Estes sinais ajudavam visualmente os alunos e também auxiliavam em sua regência a frente dos coros. Para Villa-Lobos era necessário que o aluno percebesse a diferença entre os graus das escalas e a movimentação melódica (ascendente ou descendente). (FREIRE, 2008, p. 4)

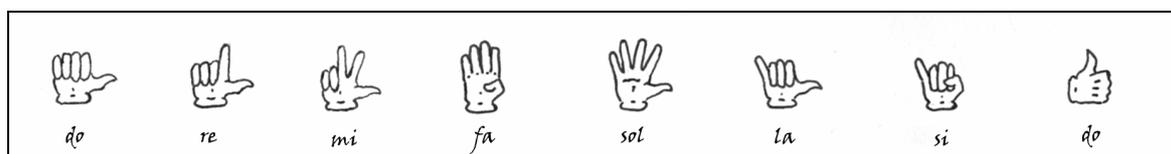


Figura 6 – Sinais manuais de Villa-Lobos (FREIRE, 2008, p. 4)

Gazzi de Sá também utilizou um sistema relativo de solfejo que consistia em cantar os graus da escala através de números. Ele ensinava aos alunos que o número 1 representava a tônica, que ele denomina padrão, enquanto os números 2 e 7 (sobretônica e sensível) eram denominados de sons apelantes. O seu sistema de ensino baseia-se em perguntas e respostas, nas quais 1 e 8 (tônica) são respostas para as notas 2 e 7. A sequência 1-2, por exemplo, é uma pergunta que será respondida pelo intervalo 2-1, de acordo com a Tabela 2.

Pergunta?		Resposta!
1 – 2	1 = 8	2 - 1
8 – 7		7 – 8

Tabela 2 – Sistema de solfejo Gazzi de Sá (PAZ, 2000, p. 29)

À medida que os alunos absorviam o sistema de solfejo eram acrescentados os outros graus da escala. Por isso, linhas horizontais eram introduzidas para dar a idéia de oitava. Gazzi de Sá representava o bemol e o sustenido através dos sinais + e -. A Tabela 3 apresenta a escala menor com suas respectivas alterações.

1	2	-3	4	5	-6	-7	8
Dó	Ré	Mi [♯]	Fá	Sol	Lá [♯]	Si [♯]	Dó

Tabela 3 – Exemplo de uma construção de escala menor no método de Gazzi de Sá

O sistema *Dó-Fixo-Ampliado* visa proporcionar uma melhor adaptação dos estudantes brasileiros aos sistemas de solfejo, tendo em vista evitar conflitos com a prática instrumental. O sistema utiliza a mesma estrutura do solfejo fixo convencional, acrescentando, entretanto, sílabas específicas para os graus alterados, como ocorre com o sistema móvel. Outras sílabas também são designadas para o uso dos dobrados sustentidos. Neste caso, a vogal “u” é colocada em substituição às outras vogais, razão pela qual as sílabas passam a ser designadas da seguinte forma: Du-Ru-Mu-Fu-Ju-Lu-Su; para os dobrados bemóis, utiliza-se a vogal “o”: So-Lo-Jo-Fo-Mo-Ro-Da. (FREIRE, 2008)

Discussão

Nos métodos de solfejo fixo, as sílabas especificam o nome das notas, independente da função que exercem. A notação musical é a referência, e as notas são sempre designadas pelo mesmo nome: Sol[^], Sol[♯] ou Sol[`], por exemplo, será sempre Sol. O intervalo Dó – Mi, Dó[`] – Mi, Dó – Mi[♯] ou Dó[`] – Mi[♯] será sempre entoado como “Dó – Mi”, ainda que, auditivamente, não corresponda mais a um intervalo de terça maior. Músicos que tocam instrumentos com afinação fixa, como, por exemplo, o piano, provavelmente terão mais facilidade de adequação ao método fixo.

O solfejo por intervalos é uma boa estratégia metodológica para resolver problemas específicos dentro de um determinado contexto musical, como, por exemplo, saltos intervalares muito grandes, ascendentes ou descendentes. No entanto, uma das limitações do método é o seu caráter fragmentário, visto que os intervalos são abordados de forma isolada, fora do contexto melódico, rítmico e harmônico no qual se inserem. Em certa medida, este procedimento pode apresentar-se viável, pois, conforme Sloboda (2008, p. 287), uma das estratégias que podem ser usadas para facilitar a aprendizagem é “quebrar a habilidade a ser aprendida em um conjunto de componentes que podem ser adquiridas passo a passo.” Isolar um determinado intervalo seria, portanto, condição inicial para o desenvolvimento do solfejo,

porque à medida que o conteúdo é assimilado cognitivamente, cada parte é associada uma a outra até que o todo se torne algo autônomo.

No que diz respeito aos métodos móveis, um dos pontos negativos é o fato de que a inclusão dos números acrescenta uma nova questão. Veja-se, por exemplo, que em Dó maior, ao invés de cantar “Sol”, deve-se cantar “cinco”. No lugar de “Ti”, sétimo grau, canta-se “sete”. Ambas as palavras são dissílabas, o que pode gerar um problema de natureza rítmica, sobretudo quando a melodia apresenta apenas uma nota para duas sílabas. Demorest (2001, p. 41) acrescenta que os números também são utilizados para designar outros aspectos da estrutura rítmica, dentre os quais os vários tempos de um compasso, o que poderia gerar certa confusão, já que os cantores estão usando números com sentidos diferentes. Se, por um lado, o uso do método móvel mostra-se eficiente porque permite que o cantor solfeje, em qualquer tom e modo, em pouco tempo, por outro, ele também apresenta certas restrições. Uma delas diz respeito ao repertório, pois o método funciona muito bem com música tonal e modal, que não apresenta passagens cromáticas e mudanças de tom e modo. A adequação das sílabas ao novo contexto harmônico e melódico pode dificultar a aprendizagem das obras e comprometer o nível de aproveitamento do ensaio. Uma das críticas de Demorest (2001, p. 40) é que os métodos móveis não ajudam no processo de desenvolvimento do ouvido absoluto¹, podendo ser um problema para músicos que tocam com instrumentos que não são transpositores.

Freire (2008) analisou os elementos de interferência em vários sistemas, propondo o Sistema Fixo-Ampliado, que foi elaborado a partir de uma análise dos elementos de interferência em vários sistemas, tanto fixos quanto móveis, estabelecendo critérios de pesquisa para elaboração de um sistema que permitisse uma síntese entre os focos de aprendizagem de cada sistema.

Conclusão

As discussões sobre os diferentes métodos de solfejo mostram que cada um apresenta vantagens e desvantagens, sendo função do regente avaliá-las e escolher aquele que atende às suas necessidades, pois mais importante que o método é a forma como o professor o utiliza. Além disso, acredita-se que se o educador domina o método, o resultado será refletido no trabalho dos alunos. Somente por meio do ensino sistemático do solfejo e da adequação entre

repertório e conteúdos musicais será possível modificar a prática coral predominante em nosso meio, que ainda é baseada na memorização do repertório através de repetição.

As estratégias propostas por Heffley (1994a; 1994b; 1995), Tefler (1993), Munn (1997; 1998), McGill e Stevens (2003; 2008), Eaton (2006; 2010) e Ottman (2011) podem servir como referência para a elaboração de uma rotina de trabalho que contemple a prática do solfejo e da leitura à primeira vista no ensaio coral. Esta inclusão contribuirá qualitativamente para a transformação do ensaio coral e isto só pode ser feito por meio de uma ação programada, utilizando as diferentes metodologias existentes de maneira organizada e contínua, transformando cada ensaio num momento de construção de saberes por meio de uma práxis criteriosa e sistemática.



Referências

DEMAREST, Steven M. *Building Choir Excellence. Teaching Sight-Singing in the Choral Rehearsal*. New York: Oxford University Press, 2001.

EATON, Denise. *Sight Singing Made Accessible, Readable, Teachable*. Major. Houston: AMC, 2006.

_____. *Sight Singing Made Accessible, Readable, Teachable*. Minor. Houston: AMC, 2010.

FIGUEIREDO, Sergio Luiz Ferreira de. *O Ensaio Coral como Momento de Aprendizagem: A Prática Coral numa Perspectiva de Educação Musical*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

FREIRE, Ricardo Dourado. Sistema de solfejo fixo-ampliado: Uma nota para cada sílaba e uma sílaba para cada nota. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. I, p. 113-126, jun. 2008.

HEFFLEY, Roesemary et alii. *A Cappella Songs without Words*. With Preparatory Etudes. Intermediate Level. SATB. Houston: Alliance, 1994a.

_____. *A Cappella Songs without Words*. With Preparatory Etudes. TBB. Houston: Alliance, 1994b.

_____. *A Cappella Songs without Words*. With Preparatory Etudes. Intermediate Level. SATB. Houston: Alliance, 1995.

McGILL, Stan; STEVENS, H. Morris. *90 Days to Sight Reading Success*. Houston: AMC, 2003.

_____. *Another 90 Days to Sight Reading Success*. Houston: AMC, 2008.

MUNN, Vivian C. *Music Reading Unlimited*. A Comprehensive Method for High School Choirs. Level I. San Antonio: Southern Music Company, 1997.

_____. *Music Reading Unlimited*. A Comprehensive Method for High School Choirs. Level II. San Antonio: Southern Music Company, 1998.

OTTOMAN, Robert W.; ROGERS, Nancy. *Music for sight singing*. New York: Prentice Hall, 2011.

PALISCA, Claude V, GROUT, Donald J. *História da Ocidental*. Portugal: Gravida, 2007.

PAZ, Emerlinda A. *Pedagogia Musical Brasileira no Século XX*. Metodologias e tendências. Brasília: Editora Musimed, 2000.

SADIE, Stanley; LATHAM, Alison. *Dicionário Grove de música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.



SILVA, V. A. P. Educando através da prática coral: um relato da experiência no Madrigal da UFPI. In: IX ENCONTRO REGIONAL DA ABEM, 2009, Natal-RN.

TEFLER, Nancy. *Successful Sight Singing. A Creative, Step, by Step Approach*. San Diego: Neil A. Kjos Music Publishers, 1993.

¹Há certa crença no meio musical que o sistema fixo contribui para o desenvolvimento do ouvido absoluto. No entanto, como afirma Demorest (2001, p. 40), não existem evidências consistentes que o sistema fixo nem qualquer outro sistema de solfejo assegurem o desenvolvimento do ouvido absoluto. Poder-se-ia concluir esta discussão, perguntando para que serve, afinal, um ouvido absoluto.

