

Métodos de Leitura Cantada: dó fixo versus dó móvel

Ricardo Goldemberg

Resumo - O trabalho apresenta aspectos pedagógicos da habilidade de ler e cantar uma melodia escrita à primeira vista, sem o auxílio de um instrumento musical. Descreve os primórdios dos sistemas de solmização e a sua evolução, atentando para as diferenças e dicotomia entre dois sistemas modernos, conhecidos por "dó fixo" e "dó móvel". Os dois sistemas são comparados, e sugere-se que o sistema móvel de solmização é mais apropriado, quando se tem como objetivo uma educação musical ampla e acessível a todos, ao passo que o sistema fixo se apresenta como uma ferramenta de trabalho mais consistente, em níveis avançados de formação musical.

Um dos objetivos prioritários de uma educação musical ampla, dentro de uma perspectiva tradicional, é o ensino da leitura musical na sua forma cantada. A habilidade de ler e cantar melodias a partir da sua forma escrita é de imensa importância, na formação do musicista, e reveladora de um alto grau de compreensão auditiva. Trata-se de uma atividade psicologicamente complexa, visto que é necessário, primeiro, conceber e formar uma impressão mental do som e, depois, emití-lo de maneira correta.

O estudo sistemático da leitura cantada e sua decorrente problemática pedagógica têm acompanhado a história da música ocidental. Métodos diferentes têm sido propostos desde Guido D'Arezzo, monge beneditino do século XI, mas muita controvérsia sobrevive ainda em nossos dias. Apesar das diferentes metodologias, um ponto comum é a utilização de recursos mnemônicos, em que cada símbolo musical é associado a uma determinada altura ou grau da escala. O objetivo é facilitar o processo de memorização, e a

sua importância já era reconhecida pelos gregos antigos.

Com o desenvolvimento do canto gregoriano e a decorrente utilização de um sistema de notação musical baseado em neumas, a tradição musical do Ocidente deixou de ser oral. Foi com o objetivo de facilitar a leitura musical da época que o monge D'Arezzo propôs a utilização de uma maneira própria de designar os graus da escala. Dessa forma, criou um sistema de solmização que, com algumas modificações, sobrevive

até os nossos dias. Tomando como base o hexacorde, um grupo de seis notas diatônicas com um único intervalo de semitom, e observando a sua ocorrência nas notas iniciais de cada verso de um conhecido hino a São João Batista, D'Arezzo propôs a utilização das sílabas correspondentes ("ut, ré, mi, fá, sol, lá") para compor o seu sistema.

"Quem quer que possa, pela prática, distinguir com clareza as notas iniciais de cada uma destas seis linhas, de forma tal que possa começar com qualquer linha escolhida ao acaso, estará em posição de cantar facilmente estas seis notas todas as vezes que encontrá-las."
(D'Arezzo, in Williams, 1903)

Fig. 1 - Hino a São João Batista

O sistema completo utilizava três hexacordes, todos com a mesma estrutura intervalar (tom, tom, tom, semitom, tom, tom), mas com notas iniciais diferentes. Nota de início, nesse caso, deve ser estendida como uma altura musical no sentido absoluto, em que as notas estão associadas a frequências sonoras fixas. Geralmente, essa qualidade é expressa pela utilização das letras A, B, C, D, E, F e G. Na época em questão, os hexacordes utilizados eram o "naturale", que se iniciava em C, o "durum", começando em G, e o "molle", com início em F, este último prevendo a existência de B bemol.

Fig.2 - Hexacordes em C, G e F

No caso de uma melodia estender-se além da extensão normal do hexacorde, utilizava-se um processo de transição conhecido por mutação. Nesse caso, uma determinada nota funciona como pivô; isto é, chega-se a ela como pertencente a um determinado hexacorde e parte-se da nota pivô como pertencente ao início de um outro hexacorde. Observemos os seguintes exemplos:

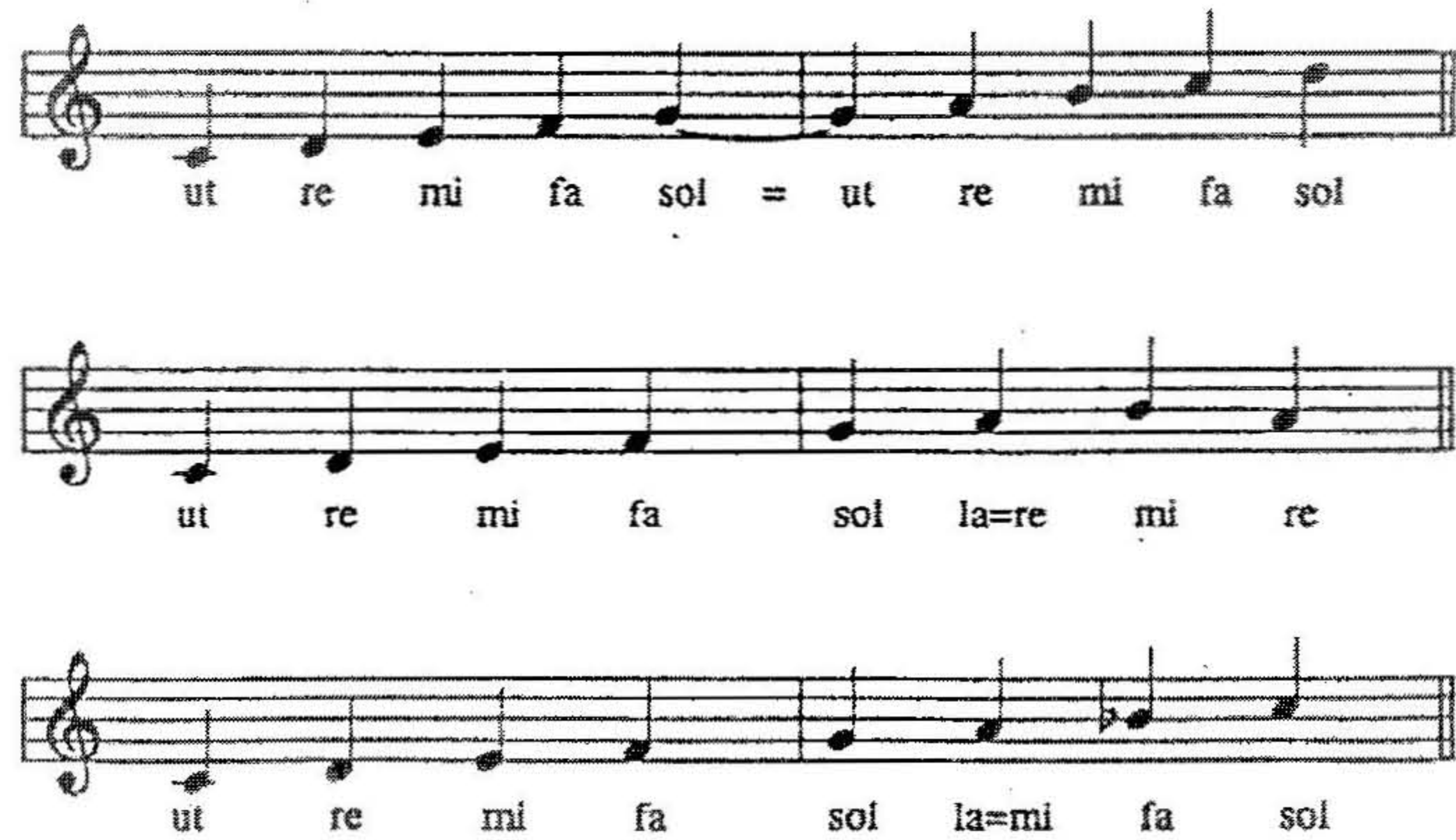


Fig.3 -Mutaç o

Dessa forma, o sistema atendia n o s o  s demandas do sistema modal da  poca (heptacordal), como se estendia por toda a tessitura vocal.

	<i>durum</i>	<i>naturale</i>	<i>molle</i>	<i>durum</i>	<i>naturale</i>	<i>molle</i>	<i>durum</i>
E							la
D						la	sol
C						sol	fa
B						fa	mi
Bb						fa	mi
A					la	mi	re
G					sol	re	ut
F					fa	ut	
E				la	mi		
D			la	sol	re		
C			sol	fa	ut		
B			fa	mi			
Bb			fa	mi			
A		la	mi	re			
G		sol	re	ut			
F		fa	ut				
E	la	mi					
D	sol	re					
C	fa	ut					
B	mi						
A	re						
G	ut						

Fig.4 - Sistema de Hexacordes

O intervalo de semitom era sempre chamado de “mi-fá”; tratava-se de um importante ponto de referência metodológico na aplicação desse sistema de hexacordes, qualquer que fosse a escala modal.

“Guido era um professor prático e mestre de coro com a intenção de encontrar um sistema acessível de leitura cantada. Os modos dizem respeito ao modo de ser em música, hexacordes à sua execução. Os modos, com a posição variável do semitom, não possuem um marco fixo; ele queria um mecanismo único que pudesse ser aplicado em qualquer que fosse o modo, e o encontrou no hexacorde.” (Scholes, 1943, p.423)

As seis sílabas propostas por Guido não foram as únicas conhecidas na sua época, mas foram elas que se tornaram amplamente difundidas pela Europa, por aproximadamente cinco séculos. No final deste período, outros hexacordes passaram a ser utilizados, mas, finalmente,

o sistema na sua forma original entrou em declínio, devido à gradativa ineficácia com relação às novas complexidades surgidas no processo musical.

Inúmeras adaptações foram propostas, e algumas dessas se incorporaram de forma efetiva. A transição do período modal para o tonal tornou imperativa uma modificação que utilizasse a oitava completa. Uma sétima sílaba - “si” - foi adicionada, transformando o sistema em heptacordal. Subseqüentemente, a sílaba “ut” foi substituída por “dó” (com exceção da França), de entoação mais fácil.

O princípio mais importante do sistema de Guido e dos seus sucessores é o da mobilidade, ou seja, da relatividade das sílabas, com respeito às frequências sonoras fixas. Fala-se em sistema “móvel” ou “relativo”,

quando o modo de designar as notas musicais expressa de forma prioritária as funções melódicas da escala.

Em contrapartida aos sistemas móveis de solmização, músicos franceses criaram, no início do século XVII, o sistema fixo de leitura cantada, na qual utilizavam as mesmas sílabas propostas por Guido D’Arezzo para se referir a frequências sonoras fixas, ou seja: dó (ut) = C, ré = D, mi = E, fá = F, sol = G, lá = A e si = B. A forma pela qual os músicos treinados nesse sistema se tornam proficientes em leitura musical é, sobretudo, a intensa repetição dos sons de cada intervalo, independentemente das sílabas utilizadas. Por exemplo, “dó-lá” é utilizado tanto para C-A como para C-A sustenido (#), C-A bemol (b), C#-A, C#-A#, C#-Ab, Cb-A, Cb-A# e Cb-Ab, representando, portanto, vários tipos de intervalos diferentes.



Fig.5 - DO-LA no sistema fixo de leitura cantada

Hillbrand (1924, p.2) contrapõe os dois sistemas, quando afirma que, com respeito ao sistema móvel, “a maior parte dos professores de voz insistem que é a posição do intervalo na escala e não a qualidade do intervalo que conta”, ao passo que, no sistema fixo, “cada um dos intervalos tem uma qualidade inerente própria e é esta qualidade que importa e não a sua posição na escala”.

Da mesma forma, Willi Apel (1962) diferencia o sistema móvel (dó móvel) do sistema fixo (dó fixo) da seguinte forma:

“Dó móvel - em geral, qualquer sistema de solmização planejado de tal forma que as sílabas possam ser utilizadas em transposição para qualquer tonalidade, em contraposição ao dó fixo, no qual as sílabas correspondem a frequências invariáveis para cada nota.” (Apel, 1962, p. 547)

Em nossos dias, o sistema de solmização móvel de maior impacto, descendente da proposta original de Guido D’Arezzo, é derivado do sistema de tónica sol-fa, que foi desenvolvido por John Curwen na segunda metade do século XIX. O sistema notacional original, no qual não se utilizava o pentagrama, era pouco realístico e foi posteriormente abandonado. Entretanto, a adoção de sílabas

adicionais para indicar as alterações cromáticas mostrou-se um recurso eficaz para o tratamento das tendências melódicas e, dessa forma, foi adotado por Zoltan Kodály em seu conhecido método de educação musical. Alterações cromáticas ascendentes receberam uma sonoridade mais “brilhante”, ao passo que alterações cromáticas descendentes receberam uma sonoridade mais “escura”, conforme explicitado a seguir:

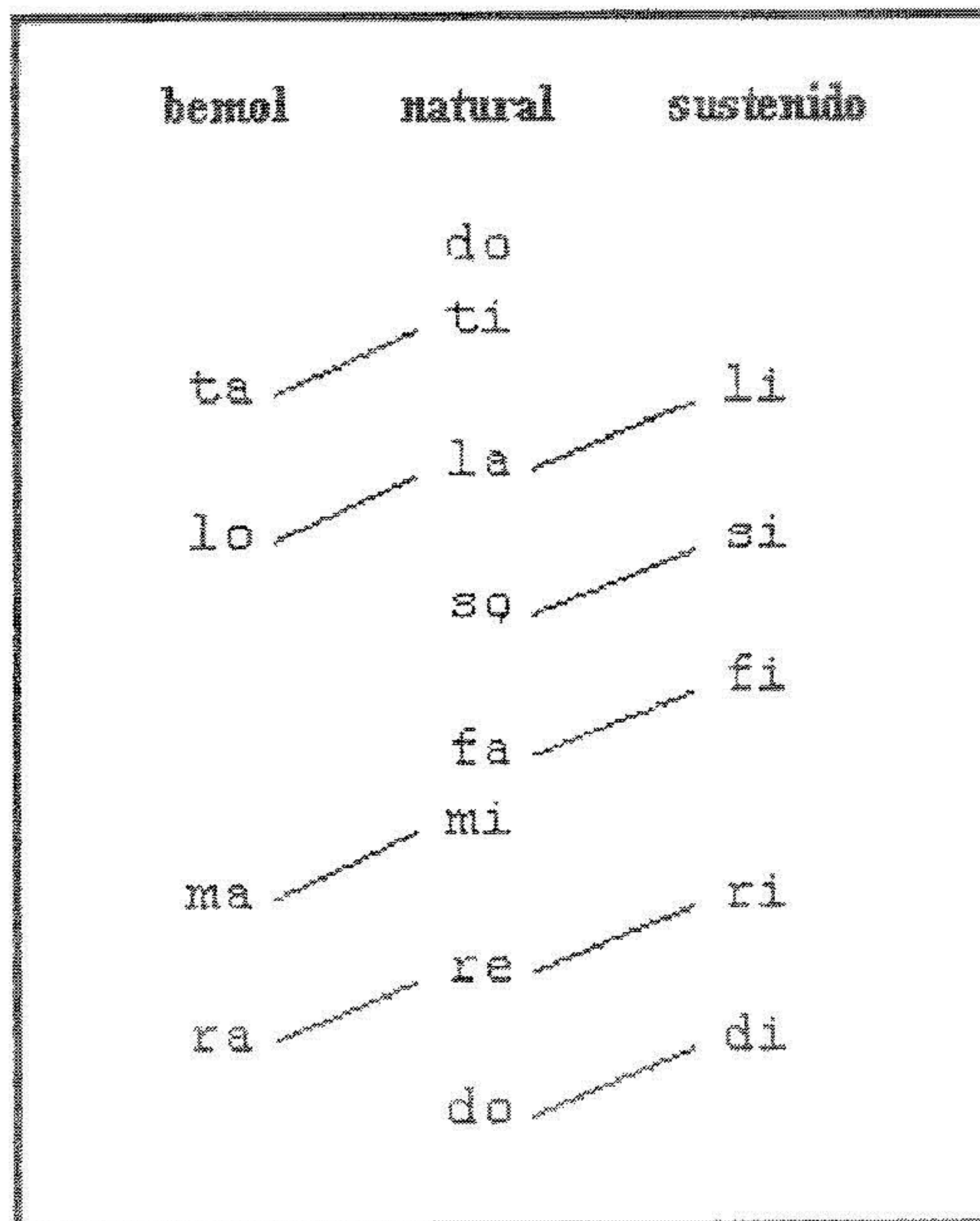
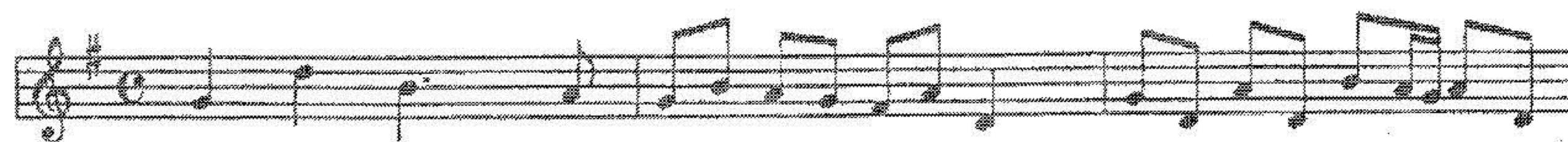
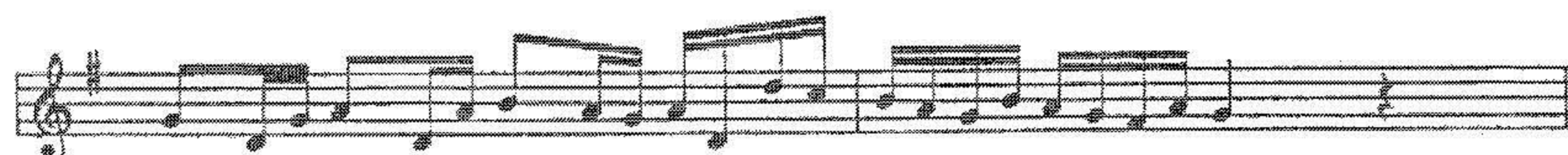


Fig.6 - Sílabas do Sistema de Solmização Móvel

J. S. Bach

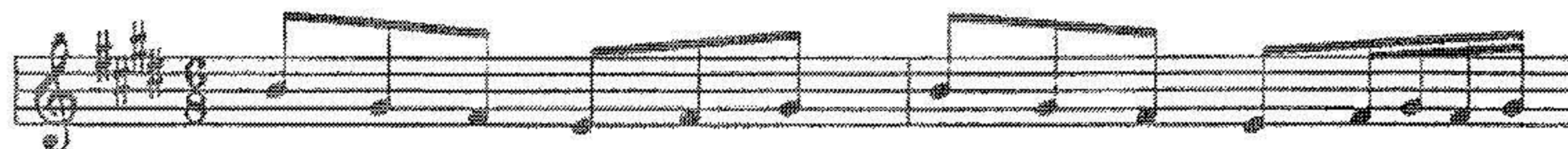


dó móvel: do sol mi re do mi re do ti re sol do sol re sol mi re do re sol
dó fixo: sol re si la sol si la sol fa la re sol re la re si la sol la re

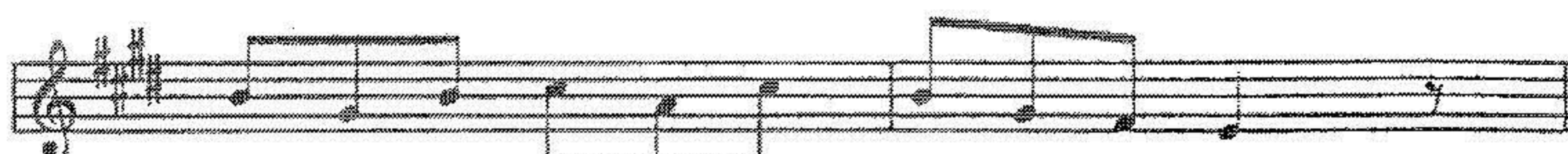


dó móvel: do sol do re sol re mi re do re sol sol fa mi re do mi re do ti re do
dó fixo: sol re sol la re la si la sol la re re do si la sol si la sol fa la sol

Grieg



dó móvel: sol mi re do re mi sol mi re do re mi re mi
dó fixo: si sol fa mi fa sol si sol fa mi fa sol fa sol



dó móvel: sol mi sol la fa la sol mi re do
dó fixo: si sol si do la do si sol fa mi

Com relação ao sistema fixo de leitura cantada, a forma original proposta pelos músicos franceses tem sido sempre utilizada, praticamente sem mudanças de natureza estrutural.

Alguns exemplos do repertório tradicional são indicativos da maneira como são aplicados os dois sistemas:

Fig.7 - Exemplos do Repertório Tradicional; Sistema móvel versus sistema fixo

A polêmica suscitada pela utilização do sistema móvel de solmização *versus* o sistema fixo tem sido objeto de contínua controvérsia entre educadores musicais. Em diversas ocasiões, os dois sistemas têm sido objeto de comparação e as respectivas vantagens (e desvantagens) apresentadas.

Os defensores do sistema fixo argumentam que é necessário memorizar um número muito grande de sílabas no sistema móvel de solmização (17 sílabas), que musicistas tendem a se tornar desatentos à presença de sustenidos e bemóis na tonalidade, e que o sistema móvel é inapropriado para utilização em música atonal. Por outro lado, os defensores do sistema móvel argumentam que o sistema fixo requer a completa separação entre a análise funcional e a leitura cantada, que o ato de transpor é muito complicado nesse sistema, e que passagens modulatórias podem passar despercebidas pelos musicistas.

Um fator agravante na controvérsia é que existem mé-

todos diferentes dentro dos referenciais de cada um dos sistemas descritos acima. Por exemplo, esse é o caso da utilização de numerais, que é um sistema móvel, ou o caso da utilização de letra (*letter-names*), que é um sistema fixo.

De uma forma bastante genérica, os Estados Unidos e a Grã-Bretanha adotaram o sistema móvel de solmização, enquanto os países da Europa Continental adotaram o sistema fixo. No Brasil, apesar da existência de episódios isolados no sentido de promover a utilização de sistemas móveis, a tradição européia é dominante.

Apesar de essa polêmica a respeito da utilização dos dois sistemas de leitura cantada estar longe de ser resolvida, uma solução conciliatória é aquela que parte do princípio de que os objetivos para a aplicação de cada um desses sistemas diferem. Roe (1970, p.158), ao tratar da leitura musical em atividades corais, afirma que o sistema fixo é uma ferramenta excelente para o aprendizado da leitura cantada, mas que a sua aplicabilidade

de no sistema escolar é duvidosa. O sistema móvel de solmização aparenta ser mais apropriado, quando se tem como objetivo uma educação musical ampla e acessível a todos. Por outro lado, é possível que as bases do sistema fixo - ou seja, a memorização dos sons dos intervalos - ofereçam uma ferramenta de trabalho indispensável em níveis mais avançados de formação musical.

A leitura cantada é uma área do conhecimento musical carente de entendimento, porque aquilo que ocorre na mente, quando se desempenha tarefas musicais específicas, ainda não foi claramente determinado. Independentemente do método de leitura musical utilizado, o desafio de ler e cantar melodias a partir da sua forma escrita é um processo complicado; essa dificuldade é uma das principais razões pelas quais o objetivo básico de uma educação musical tradicional, que é o de produzir uma sociedade musicalmente literata, tem se mostrado praticamente impossível de ser alcançado em diversas sociedades.

Referências Bibliográficas

- APEL, Willi (Ed.). *Harvard dictionary of music*. Cambridge, Harvard University Press, 1962.
- BUCHANAN, Walter. *Comparison of fixed and movable solfege in teaching sight singing from staff*. (Tese de doutorado). Universidade de Michigan, 1946.
- HILLBRAND, Earl K. *Measuring ability in sight singing*. Ann Arbor, Edward Brothers, 1924.
- MORE, Bruce. Sight singing and ear training at the university level. *The Choral Journal*, pp.9-21, março de 1995.
- PHILIPS, Kenneth H. Sight singing: where have we been? where are we going?, *The Choral Journal*, pp. 11-17, fevereiro de 1984.
- ROE, Paul F. *Choral music education*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1970.
- SCHOLES, Percy .A. (Ed.). *The Oxford companion to music*. New York, Oxford University Press, 1943.
- WILLIAMS, Charles F.A.. *The story of notation*. London, Walter Scott, 1903.