

CONHECIMENTO HARMÔNICO INTUITIVO NA PRÁTICA DO CANTO EM VOZES

Heitor Martins Oliveira
h0533831@aluno.unb.br
Universidade de Brasília

Resumo

Este artigo relata um estudo de caso sobre a atuação de vocalistas integrantes de um grupo musical religioso. O referencial teórico para análise dos dados foi estabelecido a partir de um levantamento bibliográfico sobre desenvolvimento da compreensão musical intuitiva, processos de transmissão musical informal e princípios técnicos da condução de vozes na música popular. Assim, foi possível descrever o desenvolvimento de competências e saberes que caracterizam o conhecimento harmônico intuitivo inerente a esta prática do canto em vozes com ênfase em autonomia e criatividade, em um estilo musical valorizado pelos participantes. Trata-se de um conhecimento prático que lida com aspectos técnicos, estéticos e estilísticos de princípios harmônicos da música popular de maneira ágil e integrada.

Palavras-chave: harmonia, conhecimento intuitivo, música religiosa

Abstract

This paper reports a case study on the performance of singers in a religious music group. The theoretical basis for data analysis was established from a bibliographical survey on development of intuitive musical understanding, processes of informal musical transmission, and technical principles of voice leading in popular music. Thus, it was possible to describe the development of competences and knowledges which characterize the intuitive harmonic knowledge inherent to this practice of singing in voices with autonomy and creativity, in a musical style valued by the singers. It is a practical knowledge, dealing with technical, aesthetic, and stylistic aspects of popular music harmonic principles in an agile and integrated manner.

Keywords: *harmony, intuitive knowledge, religious music*

Introdução

A reprodução e elaboração autônoma de linhas melódicas secundárias na interpretação vocal com acompanhamento instrumental é um exemplo de atuação efetiva de músicos não-profissionais em situação musical desafiadora. Nesta situação, um conhecimento harmônico intuitivo – sem necessidade da utilização de nomenclaturas e notações técnicas – se mostra suficiente para realização de objetivos musicais práticos. Mas, especificamente, que competências e saberes constituem este conhecimento? Como ele é construído? Tendo estas perguntas como ponto de partida, este estudo se propõe a investigar características específicas do processo de aprendizagem inerente à prática do canto em vozes por vocalistas integrantes de um grupo musical religioso.

O desenvolvimento da compreensão musical intuitiva foi estudado por Bamberger (2003), a partir da análise de critérios implícitos e explícitos utilizados por dois estudantes universitários sem treinamento musical formal. Com auxílio de um programa de computador desenhado para permitir a manipulação de blocos musicais sem exigência de conhecimento da notação musical, estes estudantes realizaram atividades de composição, registrando resultados e reflexões de cada etapa do seu trabalho. A autora concluiu que o conhecimento prático intuitivo dos estudantes, demonstrado pela criação consciente de melodias tonais coerentes, abarca aspectos geralmente tidos como técnicos e avançados, tais como estrutura de frases, equilíbrio métrico, tonalidade e funções estruturais (Bamberger, 2003:32-34).

No que se refere à transmissão de tradições musicais, John Paynter (citado em Santos, 1994:57) já apontava exposição e treino como procedimentos eficazes para aprendizagem de formas culturalmente convencionadas de organizar materiais musicais. Destacou a possibilidade de assimilação dos princípios que regem encadeamentos harmônicos pela prática do canto em vozes. “Trabalhando-se voz e ouvido, princípios harmônicos são descobertos intuitivamente” (Santos, 1994:57).

Tal processo de aprendizagem, a partir da experimentação e descoberta, é característico das situações que Queiroz (2004) denomina de transmissão musical informal, ou seja, contextos não-escolares onde o conhecimento musical é transmitido com ênfase em seus aspectos práticos. Algumas das principais características da transmissão musical informal são: relevância cultural e social do fazer musical; engajamento quase imediato na execução musical; imitação e repetição, sem restrição da criatividade – variações e experimentações (Santos, 1994:20-21). O estudante de música informal pode utilizar múltiplos métodos e

estratégias, inclusive, atualmente, os recursos tecnológicos das gravações e meios de comunicação (Swanwick, 2003:51).

Metodologia

O grupo escolhido para esta investigação pertence a uma igreja evangélica de Brasília e atua nos cultos dominicais, orientando e acompanhando o canto congregacional. O grupo é composto de instrumentistas (bateria, percussão, baixo, violão e teclado) e vocalistas (vocalista principal – solista – e vocalistas de apoio, geralmente três – soprano, contralto e tenor). Apesar de serem selecionados com base na capacidade musical e compromisso com as atividades do grupo, a maioria dos integrantes são músicos não-profissionais.

Os vocalistas, foco do estudo, possuem formação prática baseada na experiência do canto solo e em conjunto. Alguns deles tiveram breve experiência com instrução musical formal, iniciação a instrumentos musicais e conhecimentos básicos da notação, mas afirmaram não considerar estes conhecimentos úteis na atuação prática como vocalistas. Neste contexto existe também um líder responsável pelos arranjos vocais que é músico profissional e participa ativamente no grupo, ora como tecladista, ora como vocalista.

O repertório do grupo inclui hinos protestantes tradicionais e canções religiosas mais recentes de estilo musical popular, denominadas “cânticos”. São dois pólos estilísticos com características harmônicas diversificadas. De maneira geral, os hinos tradicionais apresentam ritmo harmônico rápido e condução de vozes elaborados a partir de princípios condizentes com os tratados de harmonia tradicional: ênfase na manutenção de notas comuns e preferência pelos movimentos harmônicos contrários e oblíquos entre as vozes (Schoenberg, 2000:83-87,175-178; ver exemplo na figura 1).

Figura 1 – trecho de hino tradicional: B.B. McKinney (versão em português de F.A. Bagby & E. Gióia), *Glorioso és Tu, Senhor*, compassos 1-8 (texto correspondente à primeira estrofe)¹

Sal-va-dor, nós te a - do - ra - mos, pro-cla - ma - mos teu a - mor; tu és san-to e po - de - ro - so, glo - ri - o - so és tu, Se- nhor!

¹ O trecho deste hino, conforme apresentado aqui, aparece em: Joan Larie Sutton (Org.), *Hinário para o Culto Cristão*, Rio de Janeiro: JUERP, 1990, no. 64.

Nos cânticos, predomina ritmo harmônico mais lento e condução de vozes que privilegia movimentos harmônicos paralelos com a melodia principal e que pode ser analisada como aplicação das técnicas mecânicas em bloco (Guest, 1996:69-71; ver exemplo na figura 2). Na aplicação desta abordagem para a elaboração de vozes, a construção de cada linha melódica depende basicamente da definição do número e tessitura das vozes, dos acordes utilizados no acompanhamento harmônico e dos movimentos melódicos da voz principal. Na análise dos dados e na conclusão, serão estabelecidas relações entre estes princípios técnicos e o conhecimento harmônico intuitivo dos vocalistas.

Figura 2 – trecho de cântico: A.P. Valadão (arranjo de Abucater & Gomes), *Deus de Amor*, compassos 60-68 (apenas partes vocais)²

The image shows a musical score for a hymn. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: "Co - mo é bom po - der per - ten - cer ao Deus de a - mor co - mo é". The piano accompaniment has chords: D/E, E7, A, E/A, D/A, E/A. The second system also has a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: "bom po - der con - fi - ar em tu - a fi - de - li - da - de". The piano accompaniment has chords: A, Bm7, C#m7, Dmaj7, F#m7.

O objeto de estudo aqui proposto – desenvolvimento de conhecimento harmônico intuitivo na prática do canto em vozes – exigiu a investigação de situações da vida real, com a atenção voltada para o processo e análise indutiva dos dados coletados para formulação de conclusões. Assim, a abordagem metodológica apropriada foi qualitativa (Best & Kahn, 1993:184-187). A estratégia de pesquisa escolhida foi o estudo de caso. Duas das principais técnicas de coleta de dados pertinentes a esta abordagem, entrevista e observação, foram utilizadas (Best & Kahn, 1993:198-203). As entrevistas foram conduzidas como conversas informais a partir de um roteiro e concentraram-se na formação e experiência musical de dois vocalistas – um rapaz (tenor) e uma moça (contralto), que serão designados pelos nomes fictícios Roberto e Maria, sua preparação para os ensaios, descrição e avaliação da prática do canto em vozes. As observações não-participantes e semi-estruturadas

² O trecho deste cântico, conforme apresentado aqui, aparece em: Ana Paula Valadão, Sérgio Gomes & André Espíndola (Produtores), Diante do Trono, Belo Horizonte: Ministério de Louvor Diante do Trono, s.d., p. 48-49.

(Viana, 2003:17-21) concentraram-se nas ações, interações e estratégias dos vocalistas e seu líder na definição dos arranjos vocais das músicas populares em três ensaios.

Análise dos dados

O objetivo principal deste grupo musical religioso é a preparação do repertório para os cultos dominicais. Este objetivo orienta, motiva e dá significado aos esforços dos integrantes do grupo. O desenvolvimento de saberes e competências musicais ocorre como consequência da prática contínua e desafiadora.

Nos ensaios, o líder utilizava duas abordagens distintas para a definição dos arranjos vocais. Ao preparar hinos tradicionais, “passava” as vozes como em um ensaio coral tradicional, insistindo na manutenção do arranjo original conforme a partitura. Enfatizava assim, a capacidade de reprodução. Na preparação dos cânticos, o líder permitia aos vocalistas reproduzirem ou criarem o arranjo vocal de acordo com seu próprio conhecimento da gravação ou concepção da peça, limitando-se a indicar se determinado trecho deveria ser entoado em uníssono, a duas, ou três vozes e interferindo apenas quando identificasse algum problema de “encaixe”. Assim, no repertório popular, a autonomia e a capacidade de elaboração musical dos vocalistas eram enfatizadas. Além disso, os vocalistas entrevistados relataram maior envolvimento pessoal com este estilo, pela audição constante de gravações, inclusive como forma de preparação para os ensaios.

Por isso, a apresentação e discussão dos dados deste estudo se concentram na preparação do repertório popular, uma vez que tais atividades evidenciaram as características do processo de desenvolvimento de conhecimento harmônico intuitivo investigado.

Na trajetória pessoal dos vocalistas entrevistados verifica-se o desenvolvimento gradativo de autonomia e criatividade. Maria relatou este processo com detalhes: inicialmente, só era capaz de cantar o contralto se alguém lhe ensinasse a voz, nota por nota. Sentindo-se desafiada, começou a treinar, ouvindo gravações e “tentando fazer igual”. Aos poucos, desenvolveu a competência de aprender sua voz diretamente da gravação e, enfim, de criá-la: “Agora, quando eu ouço uma música, mesmo quando não tem uma pessoa cantando contralto, eu já consigo fazer”. Após a definição do arranjo, os vocalistas afirmaram “gravar”, ou seja, memorizar a sua voz, usando a mesma linha melódica em execuções posteriores daquele cântico. Maria disse, inclusive, ter dificuldade em modificar a voz memorizada, se houver necessidade.

Nos ensaios, as etapas desse desenvolvimento eram retomadas. Situações que ilustram esta afirmativa foram observadas: o líder adverte os vocalistas para corrigirem a afinação; o líder ensina as vozes, mesmo no repertório de cânticos; os próprios vocalistas experimentam e, gradativamente, elaboram as vozes ao longo do ensaio. O procedimento variava de maneira não linear, conforme necessidades práticas de preparação do repertório.

Nos relatos e nos ensaios, os vocalistas mostraram-se capazes de reconhecer e diferenciar as vozes. Roberto afirmou que tem facilidade de cantar uma segunda ou terceira voz, enquanto Maria disse que prefere o tenor ao contralto e que às vezes passa a entoar a linha melódica correspondente àquela voz. Nos ensaios, alternavam entre o canto em uníssono, a duas ou três vozes mediante indicação do líder. Em determinada situação, o líder demonstrou a uma vocalista como queria que entoasse determinado trecho, mas ela retrucou: “Mas isso é o tenor que está cantando”. Em outras ocasiões, a indicação da nota inicial de cada voz, ou seja, a definição das tessituras, era suficiente para que cada vocalista elaborasse a continuidade da sua linha melódica.

Os vocalistas afirmaram tomar os instrumentos harmônicos como referenciais auditivos na reprodução e elaboração das vozes. Segundo Roberto, por exemplo, ouvir os acordes do teclado ou violão é importante para “fechar o vocal”. Maria disse que precisa do “retorno” dos instrumentos para verificar se o que canta não “agride o ouvido”. A situação relatada a seguir ilustra esta atenção e familiaridade com o acompanhamento harmônico: ao invés de ir direto para o acorde da tônica na cadência final de uma música, o violonista acrescentou um acorde, resultando no encadeamento IV-I. Um dos vocalistas executou a “voltinha” correspondente, adaptando-se prontamente à mudança harmônica. Outro vocalista reagiu à mudança parando de cantar, para, num segundo momento, adaptar sua voz à nova harmonização.

Outro importante referencial auditivo é a melodia principal da música. Maria relatou que tem a impressão de seguir o desenho melódico do soprano “um pouco abaixo”, “tanto é que quando pára tudo e ele pede assim: ‘canta sozinha’; eu não consigo”. Nos ensaios observados, os arranjos vocais dos cânticos eram constituídos de vozes em relação de paralelismo com a melodia principal.

Os vocalistas não se limitam a tentar “fechar o vocal”, mas também avaliam a sua atuação sob o ponto de vista estético e estilístico. Maria acha que “um risco que o contralto tem é de virar música sertaneja” (“Eu defino assim, não sei se tem outra definição melhor”), o que procura evitar, já que acha feio. Em uma situação de ensaio, uma vocalista

argumentou com o líder que achava a voz que havia criado mais bonita que a indicada pela partitura. Roberto refletiu sobre a definição de um arranjo vocal: “Mas quem disse que essa é a harmonia? É uma coisa mais intuitiva, mais intrínseca da pessoa”.

Conclusão

Os dados analisados permitem concluir que, na atuação dos vocalistas deste grupo musical, ocorre o desenvolvimento gradativo e contínuo de competências de reprodução e elaboração de materiais musicais: cantar com afinação, aprender e reproduzir com autonomia uma das vozes em contexto musical, alternar entre o canto em uníssono e o canto a duas ou três vozes, criar vozes secundárias adequadas para cada contexto musical, memorizar vozes criadas e adaptar vozes aprendidas ou criadas a quaisquer mudanças, ainda que inesperadas, no contexto musical.

Na realização dessas tarefas, os vocalistas desenvolvem um conhecimento harmônico intuitivo, no qual interagem os seguintes saberes: reconhecimento e diferenciação das vozes, adequação das alturas entoadas aos acordes do acompanhamento instrumental, adequação das linhas melódicas entoadas à melodia principal pela ênfase em movimentos harmônicos paralelos e realização de julgamentos estéticos e estilísticos dos arranjos vocais desenvolvidos. Trata-se de um conhecimento prático que aplica, com agilidade e expressividade, princípios análogos aos que orientam a elaboração de vozes nas técnicas mecânicas em bloco.

No caso estudado, a prática do canto em vozes com autonomia e criatividade, em estilo musical valorizado pelos participantes, possibilita experiência musical direta e culturalmente relevante com materiais harmônicos. Como consequência, ocorre um processo de aprendizagem a partir da descoberta intuitiva que lida com aspectos técnicos, estéticos e estilísticos de princípios harmônicos da música popular, de forma prática, ágil e integrada.

Referências bibliográficas

BAMBERGER, Jeanne. The development of intuitive musical understanding: a natural experiment. *Psychology of Music*, Londres, v. 31, n.1, 7-36, 2003.

BEST, John W.; KAHN, James V. *Research in Education*. 7. ed. Needham Heights, MA: Allyn and Bacon, 1993.

GUEST, Ian. *Arranjo: Método prático*. Volume 2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Transmissão musical informal: reflexões para as práticas de ensino e aprendizagem da música. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 13, 2004, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: ABEM, 2004. p. 669-676.

SANTOS, Regina M. S. A natureza da aprendizagem musical e suas implicações curriculares – análise comparativa de quatro métodos. In: Fundamentos da Educação Musical 2. Porto Alegre, UFRGS, 1994. p. 7-112.

SCHOENBERG, Arnold. Harmonia. Introdução, tradução e notas de Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SUTTON, Joan Larie (Org.). Hinário para o Culto Cristão. Rio de Janeiro: JUERP, 1990.

SWANWICK, Keith. Ensinando música musicalmente. São Paulo: Moderna, 2003.

VALADÃO, Ana Paula; GOMES, Sérgio; ESPÍNDOLA, André (Produtores). Diante do Trono. Belo Horizonte: Ministério de Louvor Diante do Trono, s.d .

VIANA, Heraldo Marelim. Pesquisa em educação: A observação. Série Pesquisa em Educação, v.5. Brasília: Plano Editora, 2003.