

Rítmica viva



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor

JOSÉ TADEU JORGE

Coordenador Geral da Universidade

ALVARO PENTEADO CRÓSTA



Conselho Editorial

Presidente

EDUARDO GUIMARÃES

CHRISTIANO LYRA FILHO – JOSÉ A. R. GONTIJO

JOSÉ ROBERTO ZAN – LUIZ MARQUES

MARCELO KNOBEL – MARCO ANTONIO ZAGO

SEDI HIRANO – SILVIA HUNOLD LARA

JOSÉ EDUARDO GRAMANI

Rítmica viva

A CONSCIÊNCIA
MUSICAL DO RITMO

EDITORIA UNICAMP

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

G761r Gramani, José Eduardo.
Rítmica viva: a consciência musical do ritmo / José Eduardo Gramani. – 2ª ed. –
Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

1. Ritmo. 2. Métrica e ritmo musical. 3. Psicologia do movimento. I. Título.

CDD 781.224

780.77

152.3

ISBN 978-85-268-0799-0

Índices para catálogo sistemático:

1. Ritmo	781.224
2. Métrica e ritmo musical	780.77
3. Psicologia do movimento	152.3

Copyright © by José Eduardo Gramani
Copyright © 2008 by Editora da Unicamp

1ª edição, 1996
1ª reimpressão, 2013

Direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19.2.1998.
É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização,
por escrito, dos detentores dos direitos.

Printed in Brazil.
Foi feito o depósito legal.

Direitos reservados à

Editora da Unicamp
Rua Caio Graco Prado, 50 – Campus Unicamp
CEP 13083-892 – Campinas – SP – Brasil
Tel./Fax: (19) 3521-7718/7728
www.editora.unicamp.br – vendas@editora.unicamp.br

*Para Ana Maria Salvagni.
Para minha filha Daniella.*

*Agradecimento especial a Luciana Horta e
Ana Maria Salvagni, pela revisão dos textos.*

Sumário

<i>Prefácio</i>	11
<i>Método – Que remédio?</i>	13
<i>Rítmica – Uma visão contrapontística do fenômeno rítmico</i>	15
Leituras a duas vozes	16
<i>A arte ou o artista?</i>	27
Séries 3-2 e 4-3	28
Série 3-2 com pausas	29
Leituras 3-2-1	29
“Prelúdio”, para piano	40
6a2ea3 (A) – nº 1	42
6a2ea3 (A) – nº 2	42
6a2ea3 (A) – nºs 3 e 5	42
6a2ea3 (B) – nºs 4 e 6	42
6a2ea3 (B)	42
“Canção em $\frac{9}{16}$ ”, para piano ou cravo	54
<i>Metrônomo</i>	57
10 divertimentos em $\frac{4}{4}$	58
2 divertimentos em $\frac{2}{4}$ e $\frac{10}{16}$	58

<i>A “precisão” – Uma possibilidade</i>	67
29 divertimentos em $\frac{10}{16}$ $\left(\frac{2}{\text{♩}}\right)$	68
10 divertimentos em $\frac{15}{16}$ $\left(\frac{3}{\text{♩}}\right)$	68
 <i>A “compartimentação” – Um problemão</i>	85
18 exercícios a duas vezes – relação 3-2	86
18 exercícios a duas vezes – relação 4-3	86
“Viola”, para violão	103
Leituras em $\frac{2}{4}$ – ostinato em $\frac{5}{16}$	106
Leituras em $\frac{2}{4}$ – ostinato em $\frac{7}{16}$	106
Observações gerais	106
Estruturas de pulsações 8	125
Alternando $\frac{9}{16}$ e $\frac{2}{4}$	128
Exercício alternando $\frac{2}{4}$ e dois compassos $\frac{5}{16}$	128
Exercício alternando $\frac{2}{4}$ e $\frac{5}{16}$	128
“Coisas”, para piano ou cravo	140
“QCoisas”, para piano ou cravo	141
Leituras em $\frac{2}{4}$ – ostinato em $\frac{2}{4}$ e $\frac{7}{16}$	143
Leitura em $\frac{2}{4}$ – ostinato em $\frac{7}{16}$, $\frac{4}{16}$ e $\frac{5}{16}$	143
“Estudo”, para violão	155
Estudo em $\frac{9}{16}$, para violão	157
Leituras em $\frac{12}{16}$ $\left(\frac{4}{\text{♩}}\right)$	159
Leituras em $\frac{15}{16}$ n ^{os} 1 e 2	159
Leitura em $\frac{15}{16}$ n ^o 3	159
Leituras em $\frac{4}{8}$	169
 <i>Um caminho ou um trilho?</i>	173
Fórmulas polirrítmicas? Não!	173
Reggae	174

Pirilâmpias	174
Balancim	174
“Pinho”, para violão	180
Congadas	182
Pavanas	182
Sambas	182
Samba VII	182
Balanço	196
De ouvido	196
Exercício em $\frac{9}{16}$	196
Leituras em $\frac{9}{16}$	197
Estudos com mudanças de andamento	211

Prefácio

No início do século XX, Jacques Dalcroze estabelece o princípio básico da natureza fisiológica do ritmo musical e, inspirado pela relação fundamental música–movimento, cria seu método de rítmica, propondo o uso do corpo como “instrumento musical”. Tendo por base a audição, inclui a representação corporal correspondente de todo e qualquer acontecimento sonoro (seja este de caráter rítmico, melódico, harmônico ou formal), refinando o gesto e tornando-o preciso, flexível e expressivo. Mas o corpo é o canal, o meio, e por intermédio dele o objetivo a ser alcançado é a mobilização interna do indivíduo, a conquista do seu espaço interior e a sua compreensão da música.

Por meio desse processo, os aspectos cognitivo e afetivo desenvolvem-se lado a lado, fazendo com que as idéias de Dalcroze coincidam hoje com as modernas teorias de aprendizagem de Bruner e outros psicólogos.

Para E. Willems, a essência do ritmo reside no movimento e a sua origem está na imaginação motora. Willems insiste com veemência na necessidade de despertar na criança seu “instinto rítmico”, a fonte de toda a vida rítmica interior que se contrapõe ao ritmo cerebral, de natureza mecânica. Elabora a teoria dos três níveis da percepção musical: o sensorial, o afetivo e o mental. Acrescenta ao ritmo, além da duração e da intensidade, o elemento plástico, com freqüência esquecido. Estabelece os diferentes impulsos, de natureza qualitativa, que caracterizam as métricas binária (caráter pendular), ternária (rotativo) e quaternária (narrativo). A vivência corporal intensa dos elementos do ritmo (pulso, apoio, divisão binária e ternária e o esquema rítmico da canção ou “ritmo real”) prepara o aluno para a fase posterior e a tomada de consciência, momento determinante no processo de aprendizagem.

C. Orff incorporou ao seu trabalho didático a exploração tímbrica e percussiva do corpo, o ritmo da linguagem com suas sutilezas de inflexão aliado à poderosa carga rítmica extraída de material folclórico.

Todas essas contribuições valiosas se somam ao trabalho de inúmeros outros pedagogos, inclusive no campo da sutil e complexa rítmica moderna e contemporânea, com sua aperiodicidade, sua assimetria, seus valores agregados, seus valores diminuídos e suas séries rítmicas.

Os princípios anteriormente apresentados, inquestionáveis e universais, já amplamente difundidos por cursos e vasta bibliografia, deveriam nortear as bases de qualquer trabalho pedagógico musical dirigido a crianças ou adultos. Lamentavelmente, constatamos com frequência sua ausência em nossas salas de aula, embora um bom número de pedagogos conscientes e atualizados os aplique desde a primeira infância até os cursos de graduação.

No Brasil, o material bibliográfico existente em relação ao ensino da rítmica contemporânea é muito escasso e o material estrangeiro é de difícil acesso.

Por isso, recebemos com entusiasmo o lançamento de mais um livro de Gramani, cujo excelente trabalho já se firmou no nosso meio musical. Possuidor de madura experiência pedagógica, o autor vem, desde a década de 1970, desenvolvendo uma proposta inovadora no campo da pedagogia rítmica, destinada a estudantes e instrumentistas em geral e recomendada também a percussionistas, professores, regentes e compositores.

Acreditamos que a sua contribuição mais avançada e original está no tratamento dado à “dissociação rítmica”, como ele denomina. Propõe ampliar o universo rítmico do aluno por meio da independência de movimentos gerada por uma concepção interna de vários planos rítmicos superpostos e inter-relacionados sem estabelecer dependência métrica, devendo cada plano conservar suas características qualitativas e seus impulsos próprios (sua “personalidade”, segundo Gramani).

Trata-se de uma proposta desafiante, mas envolvente e prazerosa para quem dela souber extrair todo o potencial pretendido pelo autor.

Maria Amália Martins

Método

Que remédio?

Arte significa, nos dias de hoje, principalmente em música, “faça o que alguém já fez, tão bem ou melhor”. Os músicos estão se transformando a cada dia em meros repetidores de idéias alheias. Alheias à sua cultura, à sua sensibilidade, à sua vida e muitas vezes também à sua própria vontade. Os cantores, compositores, intérpretes, instrumentistas e regentes estão, no ato de composição e interpretação, à mercê de conceitos estilísticos inflexíveis e antiartísticos, como se o ato de compor e interpretar refletisse uma ação condicionada e não uma expressão artística *de per si*.

O que também se pode observar é uma tendência que se generalizou no meio musical de supervalorizar a técnica utilizada, desconsiderando a sensibilidade individual de cada músico. Esse comportamento se torna, portanto, o contrário do que deveria ser o ensino de música, pois tolhe a musicalidade do artista em vez de incitá-lo a buscar sua expressão musical.

Que resultado esperar? Tristes tentativas de transformar regras e códigos em sensações musicais. Se uma idéia musical não é “sua” e não se originou de “você”, como sentir a mesma sensação que um compositor teve ao escrevê-la? Uma solução para esse problema seria a “recriação” da obra por meio da inserção do “eu-intérprete” em seu interior. É o que acontece na música popular, e o que é difícil de acontecer na música erudita, tamanha a rigidez da forma de composição e interpretação. Desde o início de seu trabalho com música, o aprendiz é condicionado por intermédio de métodos de ensino que travam sua sensibilidade e enfatizam somente sua habilidade na execução. O ensino de música tem pressa e por isso é superficial. A técnica é indispensável — não se trata aqui de desmerecê-la. No entanto, não pode ser encarada como um fim. Ela é um veículo importantíssimo para transmitir uma mensagem com clareza. Transformá-la na mensagem: está aí um erro imperdoável com o qual se convive durante a vida como músico.

Para a rítmica, esse estudo acentuadamente técnico que se faz da música, sobretudo erudita, deixa o músico à míngua de trabalhos no campo do ritmo que o focalizem não apenas em seu aspecto métrico. O estudo do ritmo em música restringe-se quase que exclusivamen-

te em saber medir a duração dos sons, seu início e seu fim. Existem bons livros de solfejo e leitura rítmica, mas todos eles enfocam somente o aspecto “medição” do ritmo. A precisão da leitura e da execução de um ritmo escrito é fundamental, porém os símbolos utilizados para grafá-lo expressam muito mais do que a simples medida de duração do som. Os símbolos podem expressar caráter, respiração, frases etc. Enxergá-los somente pelo ponto de vista da medida é deixar de descobrir o que há de música embutido em uma idéia em princípio puramente aritmética: idéia disfarçada em matemática, soma de dois mais dois. É pobre... É como se as letras de uma palavra fossem apenas soletradas e não lidas para expressar seu verdadeiro significado. A música grafada apresenta-nos apenas a superfície: alturas, durações, relações de intensidade e tentativas de transmitir uma idéia. Quando essa idéia simbólica tiver atingido o repertório de sensações do leitor, aí, sim, terá cumprido sua função geradora, estimuladora, criativa. Haverá troca, e o aprendizado terá sido consumado.

Ritmica

Uma visão contrapontística do fenômeno rítmico

Neste trabalho são apresentados exercícios que têm por finalidade um aprimoramento da sensibilidade rítmica, um assunto que tem sido relegado ao esquecimento quase total no estudo da música.

O estudo da música parte da sensibilização — um ótimo começo. As aulas de iniciação musical para crianças trabalham arduamente o “sentir”, conscientes de que a base para um desenvolvimento musical profundo está na possibilidade de o estudante descobrir seu interior por meio do estudo da música. Porém, essa fase do estudo do ritmo é bruscamente interrompida quando o aluno começa a ter contato com a notação rítmica, um código que, se mal interpretado, pode significar apenas um conjunto de sinais para grafar as durações dos sons.

E é com base nessa interpretação parcial da codificação rítmica que a grande maioria dos trabalhos é estruturada. Nota-se, então, um salto retroativo de qualidade: deixa-se de trabalhar a sensibilidade, e o estudo se concentra no aspecto racional. Deixa-se de sentir e começa-se a contar.

Ora, contar é necessário. É preciso saber medir a duração dos sons para conseguir uma execução correta do ritmo escrito. Não resta dúvida de que é fundamental saber subdividir os tempos. Porém, um dos grandes problemas que apresenta esse tipo de estudo baseado unicamente na racionalização é a dependência. O músico não consegue se livrar da subdivisão. Ele não consegue sentir uma semínima, e sim um som que tem a duração de duas colcheias, ou quatro semicolcheias. Ele não consegue sentir uma semínima pontuada, e sim um som com duração de três colcheias.

É evidente que as situações descritas acima são matematicamente corretas, mas musicalmente pobres.

Os exercícios deste livro são sugestões para que o músico conte menos e sinta mais. Grande parte deles encontra-se em notação que foge da métrica usual, utilizando os agrupamentos rítmicos como tradução da idéia musical, deixando de lado o compasso como guia

de acentuação. Na maioria dos exercícios, encontram-se duas idéias musicais diferentes que deverão ser executadas simultaneamente, exigindo que o músico consiga sentir cada uma delas independentemente da outra.

Não se trata de um método de rítmica. Os exercícios não obedecem a um escalonamento de dificuldade, cada exercício é um assunto diferente.

Nos textos explicativos, há sugestões de como realizar os exercícios. São apenas sugestões, podem-se ter outras idéias. Podem-se utilizar instrumentos, criar novas maneiras de realizar.

Aqui vão mais algumas idéias:

– Improvisação — todos os exercícios oferecem material para praticar improvisação. A maioria dos exercícios tem uma das vozes que se mantém — ostinato. A outra voz pode ser improvisada de duas maneiras: 1) mantendo a estrutura de compasso original; 2) modificando a estrutura original.

– Realização em grupo (duas ou mais pessoas) — cada pessoa ou cada grupo de pessoas realiza uma voz.

– Criar:

melodias para os ritmos escritos;

textos para os ritmos escritos;

melodias e textos para os ritmos escritos.

– Modificar a estrutura do exercício, inserindo:

compassos em pausa (em uma só voz);

repetição de compassos ou de trechos.

Leituras a duas vozes

Estas 21 pequenas leituras devem ser estudadas sempre com regência (ou, no caso da sugestão 2, no final deste item, marcando os tempos nos pés). A regência será a base de onde se extraem a voz superior e a voz inferior. Não é recomendável que se tente relacionar a voz inferior com a superior, isto é, tentar “encaixar” uma voz na outra.

Que relações fazer?

Relacione a voz superior com os tempos da regência.

Relacione a voz inferior com os tempos da regência.

A regência deve ser o “centro”.

O ato de reger força você a sentir os tempos do compasso.

É lógico que é possível sentir sem reger. Mas, regendo, tem-se que sentir mais, pois haverá sempre as duas mãos em ação, realizando tarefas diferentes entre si. A maneira de conseguir uma boa independência entre elas é sentir a base, a regência, que estará sendo executada por uma das mãos.

Note bem: o objetivo principal dos exercícios não é a independência das mãos e da voz. O objetivo principal é a independência das vozes, das idéias, cada idéia com sua personalidade. É lógico que para conseguir independência das vozes, das idéias, você terá que conseguir independência entre as mãos, por exemplo. Isso acaba gerando um círculo de relações. Aí vem o perigo de estudar baseando-se em relações que não são as melhores. Se você estuda uma voz em relação à outra é fácil uma das vozes perder sua personalidade.

Inicie as leituras marcando o compasso com uma das mãos e contando algumas vezes em voz alta os tempos.

Tome consciência do compasso em que vai ser trabalhada a leitura.

Sugestão 1

- Cantar a voz superior.
- Bater a voz inferior com as mãos.
- Reger o compasso.

Sugestão 2

- Bater a voz superior com uma das mãos.
- Bater a voz inferior com a outra mão.
- Marcar os tempos do compasso com os pés.

Leituras a duas vozes – nºs 1 e 2

3
4

3
4

Leituras a duas vozes – nºs 3 e 4

Measures 1-4 of the musical score. The time signature is 3/4. The notation consists of two staves. The upper staff contains the melody, and the lower staff contains the accompaniment. Measure 1 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. Measure 2 features a quarter note D5, eighth notes E5 and F5, and a quarter note G5. Measure 3 begins with a quarter note A5, eighth notes B5 and C6, and a quarter note D6. Measure 4 contains a quarter note E6, eighth notes F6 and G6, and a quarter note A6. The piece concludes with a double bar line.

Measures 5-8 of the musical score. The time signature is 3/4. The notation consists of two staves. The upper staff contains the melody, and the lower staff contains the accompaniment. Measure 5 starts with a quarter note B6, eighth notes C7 and D7, and a quarter note E7. Measure 6 features a quarter note F7, eighth notes G7 and A7, and a quarter note B7. Measure 7 begins with a quarter note C8, eighth notes D8 and E8, and a quarter note F8. Measure 8 contains a quarter note G8, eighth notes A8 and B8, and a quarter note C9. The piece concludes with a double bar line.

Leituras a duas vozes – nºs 5 e 6

