

Método Dalcroze: perspectivas de aplicação no canto coral

The Dalcroze method: perspectives for application in Choir Singing

🎵 JOSÉ FORTUNATO FERNANDES

Doutorando em Música pelo Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP. Professor da Faculdade Teológica Batista de São Paulo e Assistente de Instrumento – Coral da Associação Amigos do Projeto Guri.
e-mail: jfortunatof@itelefonica.com.br

RESUMO

Este artigo fala sobre o processo de educação musical desenvolvido por Emile Jaques-Dalcroze e tem como principal objetivo buscar fundamentação teórica para que o educador de canto coral enriqueça suas estratégias utilizadas em aula. O artigo apresenta um pequeno histórico do educador, uma síntese de seu pensamento metodológico e duas séries de exercícios, que incluem atividades rítmicas e atividades melódicas. No final do artigo, aponta-se para a perspectiva de utilização de seu método, com grande potencial de aplicabilidade ao canto coral.

PALAVRAS-CHAVE

Dalcroze. Educação musical. Canto coral.

ABSTRACT

This article talks about the music education process developed by Emile Jaques-Dalcroze and its principal objective is to seek theoretical basis for the choir teacher to enrich the strategies used in lessons. The article presents a brief background on the educator, a synthesis of his methodological thinking and two series of exercises that include: rhythmic and melodic activities. The end of the article points to the perspective for using his method with tremendous potential for application in choir singing.

KEYWORDS

Dalcroze. Musical Education. Choir singing.

🎵 SOBRE O ARTIGO

Submetido em:
18 / 02 / 2010

Aprovado em:
06 / 04 / 2010

1 INTRODUÇÃO

O assunto que permeia este artigo justifica-se pelo fato de que, muitas vezes, na educação formal a música tem sido vivenciada como meio para atingir objetivos extramusicais – tais como concentração, formação de conceitos ou mesmo entretenimento –, muito mais do que uma área do conhecimento com linguagem própria capaz de conduzir o ser humano a uma experiência estética diante do mundo que o cerca. Esse distanciamento da linguagem musical tem sido uma constante na educação musical que se dá por meio da prática do canto coral e, por isso, há a necessidade de se repensar o papel da música e respeitar o processo individual de desenvolvimento musical dos alunos.

Por privilegiar a aula em grupo e tomar como ponto de partida o próprio corpo humano (e a voz) para promover a aprendizagem na relação movimento-música, o pensamento pedagógico de Emile Jaques-Dalcroze parece se adequar ao meio de expressão musical do canto coral, cujos participantes geralmente se restringem a executar, reproduzir (repetir) o que já está pronto. Assim, perde-se a chance de explorar o novo (experimentação, improvisação) e mesmo de aprender a apreciar a música (escuta musical ativa e crítica). O método ativo desenvolvido por Dalcroze propõe-se a ensinar pela vivência, partindo das sensações e percepções adquiridas na experiência musical, passando pela análise dessas experiências para depois se chegar a uma intelectualização da música.

Este artigo busca ressaltar que o processo de educação musical pode ser uma experiência prazerosa, vivencial (sem teorização), na qual a música seja pensada de modo a proporcionar um amadurecimento semelhante ao aprendizado de uma língua pátria. Dessa forma, respeitando o processo contínuo de construção de cada um e com a consciência de que a música faz parte da formação integral do ser humano, acreditamos que o sucesso na aprendizagem musical através da prática do canto coral possa levar os alunos a um desenvolvimento mais humano.

2 EMILE JAQUES-DALCROZE (1865-1950)

Filho de pais suíços, Emile Jaques-Dalcroze nasceu em Viena, Áustria, em 6 de julho de 1865. Em 1875 mudou-se para Genebra, Suíça. Ficou indeciso entre seguir a carreira da arte dramática ou da música. Em 1884, com 19 anos de idade, foi para Paris, França, onde, após estudar direção teatral, tomou a decisão de estudar música. Ali, manteve contato com Leo Délibes. Em 1887 passou a frequentar o Conservatório de Viena onde estudou órgão e composição com Anton Bruckner. Em 1889, aos 24 anos de idade, voltou a Paris para trabalhar com os compositores Leo Délibes e Gabriel Fauré. Pouco tempo depois, em 1890, tornou-se o segundo diretor da orquestra de um teatro na capital da Argélia, Argel. Porém em 1892 regressou a Genebra onde foi nomeado professor de Solfejo e Harmonia do Conservatório e onde começou a aplicar suas lições revolucionárias. Em 1909, mudou-se para Hellerau, Alemanha, onde continuou o desenvolvimento de suas ideias para o ensino do solfejo, rítmica e improvisação. Em 1914, foi surpreendido em Genebra pelo início da Primeira Guerra Mundial

e não voltou mais para Hellerau. No ano seguinte, em 1915 fundou em Genebra o Instituto Jaques-Dalcroze. Entre 1924 e 1926 voltou a trabalhar em Paris. Daquele momento até o início da Segunda Guerra Mundial, em 1939, bem como após o término da Guerra, houve um grande avanço e intensificação de seu método. Morreu em 1º de julho de 1950, aos 85 anos de idade, em Genebra (RODRIGUES, [s.d.], p. 2, 3, 7-9).

Dalcroze expõe claramente seu conceito de educação musical:

No meu modo de ver, a educação musical deveria basear-se por completo na audição, ou em todo caso na percepção do fenômeno musical – mediante o ouvido que se acostuma a captar as relações entre notas, tonalidades e os acordes e o corpo inteiro, por meio de exercícios especiais, iniciando-se na apreciação da rítmica, a [sic; da] dinâmica e os [sic; dos] coloridos agógicos da música (DALCROZE, 1926 apud RODRIGUES, [s.d.], p. 2).

O princípio básico do processo de educação musical de Dalcroze é sentir, viver, analisar e intelectualizar, tomando como ponto de partida a relação entre movimentação corporal e ritmo. Dessa forma, em seu método a prática musical antecede ao aprendizado da teoria, da mesma forma como uma criança aprende a língua materna: primeiro a fala e depois seus símbolos. Na minha experiência com canto coral, a prática musical tem antecedido ao aprendizado da teoria tornando-se um meio propício para a aplicação desse método. Para Dalcroze, a educação musical pode ser usufruída por todos, de forma coletiva, e sua finalidade é mais do que permitir que os alunos acumulem conhecimentos ou desenvolvam qualidades que não possuem: é operar sobre a vontade para coordenar as diversas funções vitais e desenvolver as qualidades que já possuem por meio de atividades que aperfeiçoem a visão, a audição e o tato e sua interação com as sensações e emoções.

As matérias básicas do processo de educação musical proposto por Dalcroze são: 1) **rítmica** (movimento e ritmo): utiliza os movimentos do **corpo** para desenvolver tanto o sentido rítmico corporal quanto o sentido auditivo dos ritmos; 2) **solfejo**: utiliza a **voz** para desenvolver o sentido dos graus e suas relações entre as diferentes tonalidades e o reconhecimento de timbres; 3) **improvisação**: com base no aprendizado da rítmica e do solfejo, desenvolve a **expressão musical**, o sentido tátil-motriz e a tradução de ideias musicais rítmicas, melódicas e harmônicas (RODRIGUES, [s.d.], p. 21-22). Tenho aplicado essas três matérias à prática do canto coral de forma sistemática através da utilização de percussão corporal ou coreografias (rítmica), o canto propriamente dito (solfejo) e a composição/improvisação de pequenas frases rítmicas ou melódicas (improvisação).

O princípio básico do processo de educação musical de Dalcroze é explorar, experimentar, descobrir, aprender e analisar. Através de estímulos sensoriais, geralmente auditivos, mas que também podem ser de outra natureza (por exemplo, visual, na execução de ritmos ou gestos expressivos, e tátil na exploração de instrumentos para experimentação de timbres), conseguimos um desencadeamento de respostas mentais e físicas por meio de movimentos corporais. O estudo de tais movimentos desperta o organismo inteiro, pois segundo Jerome

Bruner, psicologista educacional, quando o sistema neuro-muscular é solicitado há uma resposta motora a um estímulo sensorial, os movimentos criam imagens (conceitos) e através das palavras e outros símbolos a intelectualização ganha espaço (WAX, 2007, p. 12-13). Assim, a **precisão rítmica** torna-se o resultado da rápida comunicação entre o cérebro e o corpo.

Com a repetição de movimentos conscientes chegamos ao **automatismo**, que é o funcionamento muscular a partir de um reflexo rápido inconsciente. Dessa forma acontece a expansão do ritmo natural e os primeiros resultados dos exercícios que levam ao desenvolvimento das funções musculares e do pensamento aparecem: conhecimento e domínio próprio e posse da personalidade. As respostas mentais e físicas tornam-se mais evidentes no **ensino coletivo** devido ao encorajamento e imitação mútua, por isso a formação de grupos é necessária para o desenvolvimento do processo de educação musical de Dalcroze. A prática do canto coral, coletiva por natureza, torna-se propícia para a aplicação do método Dalcroze visando seu desenvolvimento rítmico, melódico e expressivo.

Para justificar a importância de se conjugar práticas tão distintas como a ginástica (ou movimentação corporal) e a música, a fim de se conseguir um equilíbrio desejável, um desenvolvimento harmonioso no ser humano, Platão dizia que “os que praticam exclusivamente a Ginástica tornam-se por demais abrutalhados, e os dedicados unicamente à Música amolecem-se mais do que lhes convém” (PLATÃO, [s.d.], p. 73). Assim também o objetivo do processo de educação musical de Dalcroze é criar uma perfeita **harmonia entre mente e corpo**. Pelo fato de a música ser uma atividade muito mais voltada para a mente do que para o corpo, **a prática corporal sempre precede a teoria**, pois se aprende a fazer, fazendo: “[...] a atividade é crucial e precede o entendimento” (WAX, 2007, p. 14). A ginástica, na concepção de Dalcroze como a coordenação rítmica do movimento, revigora o sentimento e o instinto do ritmo apesar da facilidade de alguns e dificuldade de outros (WAX, 2007, p. 14). O equilíbrio entre a prática corporal e vocal no canto coral é muito importante, pois devemos ter o cuidado de não deixar a execução do grupo estática, sem movimento, e nem transformá-la em uma execução coreográfica. O foco da prática do canto coral é a voz.

O processo de educação musical de Dalcroze é adaptado para **diferentes faixas etárias**. Alunos com dois anos de idade podem iniciar seu aprendizado com atividades de treino auditivo, movimento rítmico, canto e improvisação melódica. Desenvolve-se em todas as faixas etárias, além da sensibilização musical, conceitos, ferramentas e vocabulário para serem aplicados na leitura e escrita musical. Conforme os alunos vão adquirindo conceitos, as respostas surgirão espontaneamente através da análise dos movimentos. Embora o canto coral não seja praticado com a faixa etária de dois anos, podem ser realizadas atividades preparatórias para um posterior ingresso nesse grupo com faixa etária adequada.

Quando o aluno deseja o aprendizado de um instrumento, o desenvolvimento da sensibilidade musical precede o desenvolvimento da coordenação motora necessária para o instrumentista, pois não só o instrumentista, mas o músico de forma geral, necessita de um

bom preparo: “Antes de se lançar a semente é preciso preparar o terreno” (DALCROZE, 1925, p. 93-94, tradução nossa). O processo de educação musical de Dalcroze atende a idades, interesses e necessidades diversificadas: crianças, jovens e adultos, músicos ou não.

Emile Jaques-Dalcroze “[...] foi quem primeiro se preocupou com o corpo como meio para o desenvolvimento não só musical, mas também da personalidade da criança. Ele criou uma disciplina chamada euritmia [...]” (BRITO, 2003, p. 145). A **euritmia** pode ser definida como o treinamento rítmico musical através do corpo ou a educação do corpo para resolver problemas rítmicos musicais. Para Dalcroze, o **ritmo** é o elemento mais ligado à vida, portanto os ritmos do corpo – respiração, coração, caminhar, etc. – devem ser conectados com a música para que o movimento corporal seja utilizado sempre para desenvolver o senso rítmico em qualquer estágio de complexidade. O estudo do ritmo por meio do movimento desperta a sensação rítmica corporal e desenvolve a expressão, a concentração e a execução do movimento rítmico, como também desperta a sensação auditiva e desenvolve a expressão, a apreciação, a concentração e a **espontaneidade na realização vocal**. No canto coral, a execução vocal espontânea refletirá a percepção – que ocorre através dos sentidos da audição, da visão e do tato – do ritmo, da pulsação, da métrica e da frase de forma expressiva. A consciência rítmica surge a partir da análise das experiências com o movimento e por meio destas se desenvolve a aquisição de um vocabulário de movimentos para a expressão rítmica. “Deste modo, todos os exercícios são voltados para o crescimento do corpo e da mente, tanto como coordenação e harmonia entre os dois” (WAX, 2007, p. 6). Dalcroze estabelece os seguintes **objetivos da rítmica**:

Todos os exercícios da ‘rítmica’ têm por objetivo reforçar a faculdade de concentrar-se, de habituar o corpo a manter-se, por assim dizer, sob pressão esperando as ordens da zona superior, de fazer penetrar o consciente no inconsciente, e de aumentar a faculdade inconsciente de todo o contributo de uma cultura especial, que tem por resultado o respeito a ela. Além disso, esses exercícios tendem a criar hábitos motrizes mais numerosos e novos reflexos para obter-se com o mínimo esforço o máximo efeito, portanto a tranquilizar o espírito, a revigorar a vontade e a estabelecer a ordem e a clareza no organismo (DALCROZE, 1925, p. 93, tradução nossa).

Dalcroze inovou a forma de **estudo da teoria musical fundamentando-a na prática**: “Teoria musical é muito frequentemente o estudo de sinais musicais ao invés de ser a experiência e a análise na própria música” (apud WAX, 2007, p. 6). A rítmica se desenvolve por meio da força e da energia. Para a execução do ritmo musical devemos atentar para o inter-relacionamento de três elementos essenciais: **tempo, espaço e energia**. A audição determinará a sensibilidade para a resposta física do movimento que utiliza as corretas proporções entre os três elementos. No canto coral esses três elementos são aplicados, especificamente na execução vocal, à correta utilização dos **articuladores** – dentes, lábios, língua, mandíbula e palato – visando a precisão rítmica e uma boa dicção. Há uma nítida relação entre os exercícios elementares e os avançados, pois algumas questões rítmicas estudadas no processo de educação musical de Dalcroze são

sempre recorrentes – embora adaptadas à idade e ao estágio de complexidade –, tais como **pulsção, dinâmica, duração das notas, métrica, fraseado e polirritmia**. O processo de educação musical de Dalcroze também desenvolve a prática da **improvisação rítmica através do movimento**, mas para isso é necessário que o educador tenha o treinamento adequado para a sua aplicação.

Para o desenvolvimento do **solfejo**, o processo de educação musical de Dalcroze utiliza **a voz como instrumento natural tonal**: “Dalcroze tem por fim desenvolver o senso de afinação, relativa e absoluta. [...] O objetivo é treinar as pessoas a ouvir melhor, desenvolver uma escuta apurada” (WAX, 2007, p. 8). O estudo do solfejo desperta a sensação dos graus, das relações de elevação e abaixamento dos sons, a faculdade de reconhecer os seus timbres e desenvolve a representação mental da melodia, do contraponto e da harmonia em atividades de leitura, improvisação, notação e composição. Os exercícios para o desenvolvimento do solfejo incluem escalas, acordes, cadências, intervalos, inversões, modulações, tons, semitons, etc., mas “seja qual for o assunto, nunca é desvinculado da experiência rítmica do Método Dalcroze (Eurhythmics)” (WAX, 2007, p. 9). Esses exercícios podem ser retirados de trechos do repertório e aplicados com o objetivo de relacioná-los aos conteúdos estudados e alcançar uma execução mais musical. A prática do canto coral torna-se, repito, um meio bastante adequado para a aplicação desse processo de educação musical desenvolvido por Dalcroze, na qual podemos vivenciar o estudo do solfejo a partir de atividades técnicas que contribuam para o bom desempenho de habilidades vocais. Assim também, além das atividades já sugeridas, podem ser realizadas atividades de apreciação que venham a complementar a expressividade na execução do repertório (SWANWICK, 2003, p. 70-72).

A **leitura** e a **escrita** estão vinculadas ao ouvido e ao desenvolvimento da **audição interna**: “A pessoa verdadeiramente musical precisa ser capaz de ouvir internamente o que está impresso na folha de papel” (WAX, 2007, p. 10). Dessa forma, depois de um ano de exercícios rítmicos, o aluno passa pela classe de solfejo onde desenvolve a audição interior para a realização e criação da sonoridade. Os exercícios de solfejo correspondem aos de rítmica e, além disso, os alunos podem estudar vocalmente as tonalidades, a harmonia, os andamentos, percebendo como os sons se reproduzem em seu corpo. Assim como a improvisação rítmica, a melódica também é desenvolvida vocalmente no estudo do solfejo e tem seu ponto de partida em palavras, movimentos, símbolos, gráficos e ideias. Uma das vantagens da aplicação do estudo do solfejo idealizado por Dalcroze na prática do canto coral é que o aluno será levado a atingir um nível em que consiga relacionar a leitura, a escrita e a audição interna através da execução musical e não apenas por meio de exercícios.

Para Dalcroze, a **improvisação** é vista como a manifestação do conhecimento e, além do desenvolvimento da improvisação **rítmica** (com o **corpo**) e **melódica** (com a **voz**), ele escolheu o **piano** para aprofundar a prática da improvisação como meio de expressão, pois o estudo da improvisação ao piano desenvolve a exteriorização musical mediante o **tato**. Dalcroze diz que a virtuosidade é erroneamente associada à velocidade e que seu objetivo é desenvolver a

técnica, que deve ser entendida como um **conjunto de habilidades expressivas**. Esse é um conceito que deve ser aplicado não só à aplicação da técnica ao instrumento, mas também ao canto coral.

A improvisação tem uma relação estreita com o **tempo**, pois é o elemento mais importante nessa prática pelo fato de ser uma criação que podemos chamar de instantânea. A prática da improvisação no canto coral pode ser desenvolvida desde a criação de ruídos – com a voz ou objetos sonoros – que podem preparar uma atmosfera para a execução musical, passando pela criação de ritmos por meio de percussão corporal ou instrumental, até a criação de melodias contrapontísticas e harmonias. A partir da prática da improvisação qualquer pessoa pode realizar música: “Dalcroze ensina que todas as pessoas [...] podem ser treinadas para tocar [e cantar] música espontaneamente” (WAX, 2007, p. 10).

Para conhecer um pouco mais acerca do processo de educação musical desenvolvido por Dalcroze e, ao mesmo tempo, facilitar sua aplicação, seguem-se duas séries de exercícios, agrupados em atividades rítmicas e atividades melódicas. Eles não são sequenciais, podem ser escolhidos aleatoriamente e adaptados conforme a necessidade do grupo.

2.1 Atividades rítmicas

- 1) Descontração muscular e respiração: deitar de costas, ficar atento à respiração, contrair um só membro, contrair dois membros, opor contração e descontração entre os dois membros do corpo. “Este estudo da descontração é a base de todos os exercícios deste método” (DALCROZE, 1925, p. 97, tradução nossa). O aluno se dá conta de suas resistências musculares e elimina as inúteis.
- 2) Divisão e acentuação métrica: marcar o pulso com os pés e o acento com os braços com completa contração destes no 1º tempo. Ao ouvir *hop* – palavra utilizada por Dalcroze para as mudanças de ação – o aluno impede a contração do braço (acento) ou ao pé de tocar o solo (pulso), ou a bater o pé sem pressa ou sem lentidão (mudança de andamento), ou a substituir o movimento do braço pelo do pé.
- 3) Memorização métrica: depois de ter feito movimentos especiais determinados pelo *hop*, colocá-los na ordem em que foram executados. Depois da análise, explicá-los e anotá-los na pauta.
- 4) Concepção rápida do compasso por meio da visão e da audição: os comandos *hop* irão substituir as imagens auditivas pelas visuais e vice-versa. O aluno vai imitar por audição a sequência de sons ou pela visão a realização dos movimentos ou pela leitura no quadro negro.
- 5) Concepção dos ritmos mediante a sensação muscular: ao ouvir durações, o aluno deverá calcular a amplitude do movimento no espaço para preenchê-las através das sensações das tensões e extensões dos músculos e dos dobramentos e desdobramentos dos membros.

- 6) Desenvolvimento da vontade espontânea e da faculdade de inibição: exercícios para parar brusca ou lentamente, a trocar a direção da caminhada para frente, para trás, para os lados, a saltar, a deitar, a levantar, sem perder a pulsação.
- 7) Concentração e criação da audição interior dos ritmos: andar, parar durante alguns pulsos, contá-los mentalmente e voltar a andar. Esse exercício prepara para a execução do silêncio e ensina as leis do fraseado musical.
- 8) Equilíbrio corporal e continuidade dos movimentos: as concepções das durações são asseguradas pela continuidade do movimento que deve ser executada com gradações diversas de energia e interrompida por um comando.
- 9) Aquisição dos numerosos automatismos e sua combinação e alternância com atos de vontade espontânea: os automatismos devem ser executados em velocidades diferentes e interrompidos com facilidade para serem substituídos por outros, devendo estar combinados com várias partes do corpo, com palavras ou com o canto.
- 10) Realização das durações musicais: realização da semínima com um passo à frente; da mínima, com um passo à frente e uma flexão no lugar.
- 11) Divisão das durações métricas: a semínima deve ser subdividida em dois passos breves à frente para duínas, três para tercinas, quatro para quartinas, etc. Nas síncopes, os passos que representam as figuras de maior duração são substituídos por um passo breve seguido de uma flexão no lugar.
- 12) Realização corporal imediata de um ritmo musical: com movimentos espontâneos para representar as durações, substituir os ritmos sonoros por ritmos plásticos: “Durante a execução de um automatismo, se prepara um outro automatismo” (DALCROZE, 1925, p. 105, tradução nossa).
- 13) Dissociação dos movimentos: contrair um dado músculo de um braço enquanto o mesmo músculo do outro braço estiver descontraído. Executar, simultaneamente, movimentos com velocidades diferentes em membros diferentes do corpo.
- 14) Interrupções e paradas do movimento: a partir do fraseado e nuances do discurso musical, parar o próprio movimento ou interrompê-lo. “Equilíbrio e pontuação dos períodos e frases do ‘discurso corporal’ segundo as leis do fraseado musical – As oposições e os contrastes – Estudo da anacrise – Vários modos de respiração – Vários modos de parada e interrupção do passo e do gesto” (DALCROZE, 1925, p. 106, tradução nossa).
- 15) Dupla e tripla rapidez e lentidão dos movimentos: a duplicação ou triplicação da rapidez ou lentidão dos movimentos que representam um ritmo relaciona-se aos procedimentos de “aumentação” e “diminuição” utilizados para desenvolvimento de um tema.
- 16) Contraponto plástico e polirritmia: é feita uma transposição dos exercícios de cada espécie do contraponto (nota contra nota, duas notas contra uma, quatro – aumentado para incluir três, ou seis etc. por outros – notas contra uma, notas deslocadas em relação a cada outra – como suspensões –, e todas as quatro espécies juntas, como contraponto *ornamentado*) para os membros do corpo. A polirritmia é desenvolvida através dos automatismos, pois enquanto um braço executa automaticamente um ritmo, outro membro executa um ritmo diferente.

- 17) Acentuações patéticas: matizes dinâmicos e agógicos (expressão musical): “Todos os exercícios precedentes têm o escopo de desenvolver o sentimento da medida e do ritmo. Estes exercícios que seguem têm por fim despertar o temperamento dos alunos, de incitar o seu corpo a vibrar de acordo com a música escutada” (DALCROZE, 1925, p. 107, tradução nossa). Os matizes são representados pelas várias amplitudes dos movimentos, que devem passar rapidamente de um matiz a outro.
- 18) Notação dos ritmos: anotar o ritmo que sente ou que vê sendo executado.
- 19) Improvisação (educação da faculdade imaginativa): ao comando do educador o aluno deve improvisar uma série de compassos a 2, 3, 4, 5 ou 6 tempos (a noção de compasso simples ou composto não deve ser abordada, mas apenas a quantidade de tempos a ser improvisada dentro dos compassos), ou inventar ritmos utilizando elementos já aprendidos.
- 20) Direção dos ritmos (comunicação rápida a outros, solistas ou grupos, de sensações e sentimentos individuais): um aluno conduz, através de gestos expressivos, os matizes dinâmicos e agógicos de um ritmo memorizado por todos.
- 21) Execução dos ritmos por vários grupos de alunos (imitação de frases musicais): “Cada período de uma frase rítmica é realizada por um grupo de alunos” (DALCROZE, 1925, p. 109, tradução nossa), ou seja, as frases musicais serão executadas alternadamente por cada grupo.

2.2 Atividades melódicas

- 1) Contração e descontração dos músculos do pescoço, dos músculos relacionados à respiração e ginástica pulmonar ritmada: experimentar vários ataques do som vocal e enunciação das consoantes acompanhados de movimentos opostos dos braços, ombros e diafragma. Sincronizar o ataque do som com o início da caminhada. Reconhecer as várias gradações de intensidade sonora. Relacionar a respiração com a emissão vocal. Perceber e estudar os registros da voz.
- 2) Divisão e acentuação métrica: diferenciar os compassos por meio das acentuações dos sons vocais. Atacar um som em um tempo estabelecido com ou sem comando. Substituir um movimento corporal por um ataque vocal.
- 3) Memorização métrica: com o *hop* o educador provoca uma série de ataques vocais medidos e acentuados regularmente que são memorizados e repetidos pelos alunos.
- 4) Concepção rápida do tempo mediante a visão e a audição: estudar os sinais musicais. Realizar a métrica com os movimentos respiratórios ou com sons vocais de uma série de notas medidas, escritas no quadro ou entoadas pelo educador.
- 5) Percepção da “elevação dos sons cantados” mediante a sensação dinâmica muscular: reconhecer os diversos graus de tensão da prega vocal e localizar as vibrações sonoras com a mão apoiada sobre o alto do peito, o pescoço, a mandíbula, as paredes nasais, a testa, controlando a elevação (altura) e a ressonância (intensidade) da nota emitida. Perceber e estudar as relações entre a intensidade e a elevação do som. Perceber e estudar tonalidades maiores e menores. Reconhecer e reproduzir as notas escolhidas na escala. Propor ritmos diferentes para uma série de notas. Ler melodias.

- 6) Aplicação dos exercícios de vontade espontânea e de inibição à voz: ao comando do educador, substituir uma melodia por movimentos corporais e vice-versa. Acentuar e pontuar espontaneamente ao sinal do educador. Prontidão para parar e reiniciar o canto ao comando do educador.
- 7) Concentração e criação da audição interior da sonoridade: cantar uma melodia ou uma escala e, ao *hop* do educador, parar de cantar e continuá-la somente em pensamento. Ouvir a harmonia de um som. Reconhecer timbres.
- 8) Associação dos movimentos corporais contínuos com os sons vocais sustentados. Explorar suas combinações com movimentos interrompidos.
- 9) Aquisição de automatismos vocais, suas combinações e revezamentos com atos vocais de volição espontânea: cantar uma escala com um ritmo dado e ao comando *hop* do educador, continuar cantando com ritmo diferente. Cantar uma escala e saltar uma ou mais notas de acordo com o sinal do educador.
- 10) Aplicação dos exercícios de rítmica às realizações vocais: cadeia de ritmos – como a imitação em cânone, compasso por compasso – de uma melodia cantada pelo educador. Estudar as pausas.
- 11) Dissociação: cantar em *fortíssimo* enquanto o corpo executa um movimento em *pianíssimo* e vice-versa. Cantar em *crescendo* enquanto o corpo executa um movimento em *decrecendo*. Cantar em *fortíssimo* enquanto um membro se move em *crescendo* e um outro em *decrecendo* e vice-versa. Cantar em *crescendo* e *decrecendo* enquanto um membro se move em *fortíssimo* e um outro em *pianíssimo*. Cantar 3 notas enquanto os braços ou os pés fazem 2, 4 ou 5 movimentos e vice-versa.
- 12) Estudo dos silêncios e do fraseado: “Silêncios preenchidos por um canto interior. Períodos e frases. Leis dos contrastes e das oposições. Duplos fraseados” (DALCROZE, 1925, p. 113, tradução nossa).
- 13) Dupla e tripla rapidez ou lentidão dos movimentos: cantar uma melodia e, ao comando *hop*, executá-la com o dobro de rapidez ou lentidão do compasso (ou do tempo), enquanto o braço continua marcando o pulso inicial. Combinar e opor a dupla ou tripla rapidez ou lentidão do som com os membros do corpo.
- 14) Polirritmia e contraponto plástico: cantar uma melodia e executar um outro ritmo através de movimentos corporais. Executar um cânone utilizando a voz, as mãos e os pés. Escutar o ritmo duplo de um compasso, cantar primeiro a voz superior e depois a inferior. Escutar uma sucessão de acordes e reproduzir cada linha vocal, uma depois da outra.
- 15) Acentuação patética – matizes dinâmicos e agógicos (a expressão musical): acentuar notas importantes dos ritmos, acelerar e reduzir a velocidade, fazer os *crescendo* e *decrecendo*, primeiro por instinto e depois por análise. Estudar as relações entre a elevação e a acentuação dos sons.
- 16) Notação de melodias, polifonias e sucessões harmônicas.

- 17) Improvisação vocal: criar melodias para um ritmo dado e criar um ritmo para uma melodia dada com durações iguais.
- 18) Direção dos ritmos: o grupo aprende uma melodia e a colore de acordo com as indicações de um dos alunos.

3 CONCLUSÃO

O processo de educação musical de Dalcroze é fundamentado na vivência, sensação e interiorização da música. Utiliza o movimento corporal como meio para desenvolver os automatismos necessários à execução musical em suas três vertentes principais: o ritmo, o solfejo e a improvisação. Esse processo de educação musical é perfeitamente aplicável ao canto coral.

Para o desenvolvimento do ritmo Dalcroze criou a **euritmia**, que é a utilização do movimento corporal para a execução dos ritmos musicais, numa integração entre tempo, espaço e energia. O solfejo é desenvolvido através de sua vinculação aos movimentos corporais trabalhados na eurtmia e busca o aperfeiçoamento da audição interior. A improvisação, embora abordada pelo pedagogo com maior profundidade no estudo do piano, também está integrada nas práticas relacionadas ao ritmo e ao solfejo, o que sinaliza seu grande potencial de aplicação também no canto coral. Entretanto, para ser bem sucedido na aplicação dos ensinamentos de Dalcroze, necessita-se de educadores bem preparados para tal.

Defendendo a ideia de que a música é possível para todos, Dalcroze elaborou seu processo de educação musical para ser aplicado coletivamente, para diversas faixas etárias, atendendo a diversos interesses, inclusive não musicais. Eis aí outros dois pontos de afinidade com a rotina do canto coral.

No processo de educação musical de Dalcroze há uma íntima relação entre a música e o movimento, que parte da exploração rítmica deste, acrescenta elementos melódicos através da voz e culmina a plasticidade do movimento na busca de expressividade, unindo-se música e dança.

Assim, acredita-se que a aplicação desse processo de educação musical num grupo de canto coral pode trazer muitos benefícios, não só por conceber a música como algo mais completo e profundo, dotada de expressividade – para além de ritmos, melodias e harmonias – mas, acima de tudo, por permitir ao ser humano uma vivência musical mais ampla e integrada – para além da repetição (mecânica, parcial e intuitiva) dos sons e do individualismo que predomina nas sociedades atuais. 🖐

REFERÊNCIAS

BRITO, Teca Alencar de. **Música na educação infantil**. São Paulo: Peirópolis, 2003.

DALCROZE, E. Jaques. La ritmica, il solfeggio e l'improvvisazione. In: _____. **Ginnastica ritmica estetica e musicale**. Milano: Ulrico Hoepli, 1925. p. 88-123.

PLATÃO. **Diálogos III: a república**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d.].

RODRIGUES, Iramar E. **A rítmica de Émile Jaques-Dalcroze: uma educação por e para a música**. Uberlândia: Associação Pró-Música de Uberlândia, [s.d.].

SWANWICK, Keith. **Ensinado música musicalmente**. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

WAX, Edith. **O método Dalcroze**. São Paulo: [s.n.], 2007.

