

CAPÍTULO 2

MATERIAIS DE ENSINO-APRENDIZAGEM CRIADOS NO CLAM

2.1 Os primeiros livros desenvolvidos

No início do CLAM todos os alunos que começavam a estudar, passavam por uma entrevista com o diretor responsável pelo departamento. Esta entrevista tinha como objetivo principal, saber se o aluno já havia estudado música, quais eram as suas expectativas em relação ao curso e definir o caminho que ele teria que percorrer.

Inicialmente as aulas eram individuais, mas, a partir do segundo ano de CLAM os alunos passaram a ser agrupados, levando-se em conta o nível de conhecimento, objetivos e interesses comuns. As aulas em grupo eram mais ricas e dinâmicas. As pessoas, mesmo tendo o mesmo conhecimento, têm características diferentes e acabam aprendendo umas com as outras.

No começo, não havia ainda um material didático estruturado, mas já havia a preocupação de ensinar os conhecimentos musicais que todos sempre ensinaram e aprenderam. Nisso o CLAM era igual a todas as escolas de música. A questão que sempre fez a diferença, consiste no seguinte objetivo: levar os alunos a aprender os conteúdos de harmonia, escrita musical (melódica e rítmica) aplicando na prática, para resolver seus desejos de tocar com liberdade e criatividade. Jamais as aulas foram dissociadas da prática. Música é para ser vivida no dia a dia da aprendizagem. É aprendendo que se faz e fazendo que se aprende.

Todos os conhecimentos organizados em apostilas, folhas soltas e depois em métodos, sempre garantiam que os alunos pudessem aprendê-los para criar, improvisar,

compor, re-harmonizar e usar sempre para ter o prazer de tocar, para compensar todo o esforço da construção desses conhecimentos.

Existiam algumas folhas soltas com o programa a ser desenvolvido em cada aula: teoria musical; leitura e escrita musical; solfejos, às vezes cantados a duas ou três vozes; partitura com melodia e cifra para o aluno desenvolver seus próprios arranjos; formação de escalas maiores, tríades e outros assuntos. Nas aulas de piano, os alunos escreviam em seus cadernos (**Figura 24**) todas as explicações que eram dadas, durante as aulas, sobre determinado assunto.

Figura 24. Folha de um caderno de aluno com uma melodia e cifra, onde o aluno exercita a distribuição das notas dos acordes cifrados para serem tocadas ao piano.

Mais tarde, essas anotações serviram de base para o desenvolvimento das primeiras apostilas e métodos (**Figura 25**).

Progressão IIm 11 13
9 9
Progressão IIm 7 → V 7

Encadeamento natural

1- Completar a escrita
2- Tocar baseado nos ciclos de 4ª e 5ª

Figura 25. Trecho da página 10 do Método de Distribuição de Acordes – CLAM

2.2 Método de Divisão Rítmica

O primeiro livro editado no CLAM foi o Método de Divisão Rítmica, de Luís Chaves (Figuras 26, 27, 28 e 29). Um material de leitura rítmica onde as figuras e valores iam sendo apresentados gradativamente e os exercícios ficando cada vez mais complexos. Acompanhava o método uma fita cassete com os exercícios solfejados pelo autor, acompanhado do ritmo de uma bateria, o que dava um apoio para o aluno aprender a ler.

Na figura 27 temos um exercício de leitura rítmica que utiliza colcheias (compassos da esquerda da página) e semínimas substituindo duas colcheias ligadas (compassos da direita da página). (Anexo E – CD ROM – Curso Tons de Educação Musical – Parâmetros do som e Escrita musical).

Na figura 28, temos mais um exercício de leitura rítmica que utiliza semicolcheias. As semicolcheias são o resultado da divisão da semibreve em dezesseis partes iguais. Esta folha é básica para a compreensão da estrutura rítmica da MPB.



Figura 26. Capa do Método de Divisão Rítmica

PADRÕES RÍTMICOS II

MODO DE ESTUDAR

O exercício nº 4 deve ser muito bem fixado, pois é a base para o entendimento de toda a divisão rítmica que se segue nesta série.

Os exercícios nº 5, 6, 7 e 8 devem ser estudados isoladamente, para melhor entendimento de cada um deles.

Estando estes exercícios já fixados, devemos estudá-los intercalando, para cada compasso dos exercícios citados, um compasso do exercício nº 4:

Exemplo: um compasso do nº 4, um compasso do nº 5, um compasso do nº 6 e assim sucessivamente.

Do exercício nº 9 em diante, seguimos normalmente, sem intercalação.

The image shows six staves of musical notation, numbered 4 through 9. Each staff is in 4/4 time and contains four measures of music. Exercises 4 through 8 use eighth notes and quarter rests to create different rhythmic patterns. Exercise 9 uses eighth notes and quarter rests in a different arrangement. The notation is clear and easy to read, with a treble clef and a 4/4 time signature for each staff.

Figura 27. Método de Divisão Rítmica - p.8 - exercício de leitura rítmica que utiliza colcheias (compassos da esquerda da página) e semínimas substituindo duas colcheias ligadas (compassos da direita da página)

PADRÕES RÍTMICOS III

MODO DE ESTUDAR

O exercício nº 12 deve ser muito bem fixado, pois é a base para o entendimento de toda a divisão rítmica que se segue nesta série.

Os exercícios nºs 13, 14, 15 e 16 devem ser estudados isoladamente, para melhor entendimento de cada um deles.

Estando estes exercícios já fixados, devemos estudá-

los intercalando, para cada compasso dos exercícios citados, um compasso do exercício nº 12.

Exemplo: um compasso do nº 12, um compasso do nº 13;
um compasso do nº 12, um compasso do nº 14 e assim sucessivamente.

Do exercício nº 17 em diante seguimos normalmente, sem intercalação.

The image displays nine musical staves, numbered 12 through 19, each containing a rhythmic exercise in 2/4 time. Exercise 12 is the base pattern, consisting of a sequence of eighth notes. Exercises 13 through 16 show variations where the eighth notes are replaced by semibreves (whole notes) in specific positions. Exercises 17 through 19 show further variations, including accents and slurs over the notes.

Figura 28. Método de Divisão Rítmica – p.15 - um exercício de leitura rítmica que utiliza semicolcheias. As semicolcheias são o resultado da divisão da semibreve em dezesseis partes iguais. Esta folha é básica para a compreensão da estrutura rítmica da MPB.

PADRÕES RÍTMICOS IV

The image displays ten musical staves, numbered 20 to 29, illustrating rhythmic exercises. Each staff begins with a treble clef and a time signature. Exercises 20 and 21 feature ternary patterns (groups of three notes) in 4/4 and 2/2 time, respectively. Exercises 22 and 23 show ternary patterns in 2/4 and 4/4 time. Exercises 24 and 25 feature sextuplet patterns (groups of six notes) in 2/4 and 4/4 time. Exercises 26 and 27 show eighth-note patterns in 2/2 and 2/4 time. Exercises 28 and 29 show eighth-note patterns in 4/4 and 2/2 time. The exercises are designed to practice the concept of a ternary (three figures with a value of two).

22

Figura 29. Método de Divisão Rítmica - p.22 – Exercícios com o conceito de tercina (três figuras com valor de duas)

2.3 Método para Bateria

O segundo método foi o Toque Bateria (Figuras 30, 31 e 32) criado pelo Chumbinho (João Rodrigues Ariza). O sucesso do material interessou à Editora Ricordi em fazer uma co-edição com a a Zimbo Edições Musicais, para distribuir em todo o país.

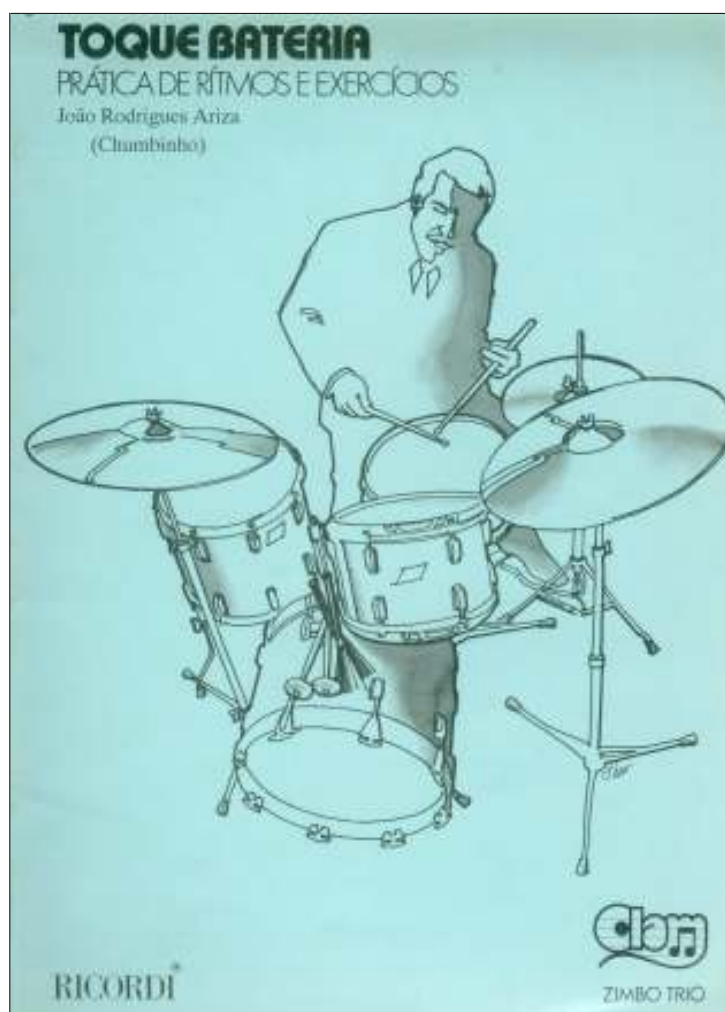


Figura 30. Método de Bateria (RODRIGUES, J. A.) - Capa

A bateria padrão é constituída com as seguintes peças:

1. Caixa
2. Bumbo
3. Chimbal
4. Tamber
5. Tom-Tom
6. 6A - Pratos Superiores
7. Agogô

Para executar Bateria, usa-se:

Vassourinhas
Baquetas
Baquetas de Feltro



Baquetas



Vassourinhas



Baquetas de Feltro



Figura 31. Método de Bateria (RODRIGUES, J. A.) – p.7 - As partes que constituem uma Bateria e a forma correta de chamar cada uma dessas peças

Observação:
 Alteração da linha rítmica do pé direito.
 Execute mantendo a mesma pulsação dos exercícios de Samba anteriores.

Observação:
 Alteração da linha rítmica da Mão Direita.
 Execute mantendo a mesma pulsação.
 A Mão Direita tocando sempre sequente, dificulta a execução em andamentos muito rápidos, por isso é importante praticar deste modo.

Figura 32. Método de Bateria (RODRIGUES, J. A.)– p.74 - Exercício de ritmo de Samba, porém, com uma variação na linha rítmica do pé direito.

2.4 Métodos de estudo de harmonia

Amilton criou uma coleção de apostilas e métodos de harmonia¹ que atendia a todos os departamentos da escola. Esse material é fundamental para a compreensão da harmonia como instrumento de liberdade de criação de cada aluno, buscando um jeito próprio de tocar, improvisar como os músicos da MPB e Jazz, re-harmonizar músicas, compor, criar arranjos, instrumentações, orquestrações e tocar livremente.

As apostilas do início do CLAM, escritas a mão, desenvolvidas por Amilton Godoy e seus alunos, transformaram-se, nos anos oitenta e noventa, em livros² mais sofisticados, parte de uma série com o título: Princípios de Harmonia - composta de quatro livros (**Figuras 33 a 36**).

¹ Apostilas criadas com base em consulta, no curso de harmonia da Escola Berklee (Boston-USA) – Livro em espanhol, trazido por Amilton Godoy do México, em 1969.

² Material autoinstrucional, forma inédita na época, como módulos de ensino aprendizagem, criado pelos autores de forma, professores Geraldo Suzigan e Sylvio Benedito Cruz e de conteúdo, Amilton Godoy, com base no sistema Engenharia da Instrução, desenvolvido pela professora Dr^a. Cosete Ramos (USP-SP),



Figura 33. Módulo 1 – Princípios de Harmonia Moderna - Construção de Escalas, Tríades e Análise Interválica (GODOY, A.) Capa



Figura 34. Módulo 2 – Princípios de Harmonia Moderna Construção de Acordes de Sétima e Campos Harmônicos (GODOY, A.) – Capa

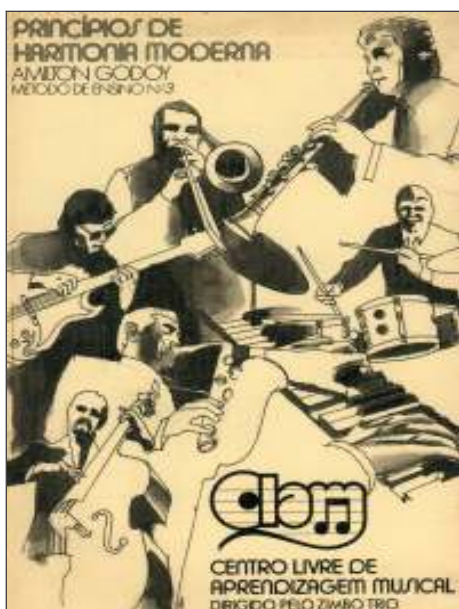


Figura 35. Módulo 3 - Construção e Análise da Série Harmônica, Progressão IIº, Vº e Iº e Tensão Resolutiva (GODOY, A.) - Capa

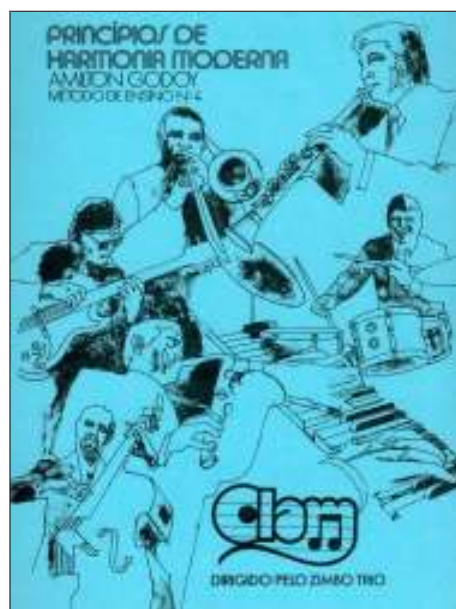


Figura 36. Módulo 4 - Princípios da Harmonia Funcional Moderna - Cadências Dominante, Subdominante; Progressão IVº - IIIº - IIº - Vº - Iº e Acorde Vsus7 (GODOY, A.) Capa

Nos primeiros módulos de harmonia os alunos aprendem a construção das escalas maiores e menores, com base na fórmula interválica encontrada na escala de dó maior natural, da mesma forma como é ensinado nas escolas tradicionais. É construindo as escalas em todas as tonalidades maiores em ciclos de quintas que compreendem como surgem os sustenidos e bemóis nas armaduras de claves.

Aprendem ainda a construir tríades (acordes de três sons) com base nas escalas maiores (**Figura 37 e 38**).

Com esses dois conhecimentos, passam a praticar tocando em seus instrumentos todas as escalas maiores naturais. No piano tocam a tríade com a mão direita, junto com a escala correspondente na mão esquerda. Depois, as escalas na mão esquerda e as tríades na mão direita.

É fundamental que compreendam e memorizem bem como acontece essa construção e pratiquem em todos os tons maiores.

Ao aprender as tríades maiores, menores, diminutas e aumentadas, aplicam fazendo arranjos simples (**Figura 39**). As composições dos Beatles são muito apropriadas para esse momento.

Estudam na seqüência como analisar os intervalos que aparecem na escala maior (**Figura 40**).

Depois ajuntam os dois conhecimentos (tríades e intervalos) para aprender a construir acordes de quatro sons: acordes com sétima (**Figura 41**).

Com as escalas maiores e os acordes com sétima (acordes de quatro sons), aprendem a construir os campos harmônicos (**Figura 42**).

Para completar essa fase básica do estudo de harmonia, aprendem a construir série harmônica, para compreender as forças da física acústica que regem as progressões de acordes na música tonal (**Figura 43 e 44**).

ATIVIDADE DE APRENDIZAGEM 2

Construção de Tríades

(Acordes Básicos)

Triade é um acorde de 3 sons, formado pela 1ª, 3ª e 5ª nota de uma escala.

Exemplo: Escala de Dó maior



Triade de Dó maior
(Posição fundamental)

Quais são os tipos de tríades?

temos 2 tipos de tríade:

- MAIOR
- MENOR

Figura 37. Módulo 1 – Princípios de Harmonia Moderna - Construção de Tríades (GODOY, A.) p.22

Inversões de Tríades

As notas que compõem uma tríade podem ser invertidas de várias formas, sem que deixem de caracterizar a mesma tríade.

Exemplo:

Escala de Dó maior

Triade de Dó maior

na posição fundamental
(isto é, na posição cronológica, que aparece na escala)

posição fundamental 1ª inversão 2ª inversão

Todas elas se mantêm sendo *tríade de Dó maior*, não importando que posição ocupem no pentagrama.

Figura 38. Módulo 1 – Princípios de Harmonia Moderna - Inversões de tríades (GODOY, A.) p.28

Acordes na Mão Direita

1. Quando a nota da melodia pertencer à triade.

Utilize o acorde na posição fundamental ou inverta-o de forma que a nota mais aguda, coincida com a nota da melodia.

"Hey Jude" de Lennon e McCartney

A musical score for the piano accompaniment of "Hey Jude". The melody line is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (Bb). The melody notes are F, E, D, C, F. Above the melody, chords F, C, Bb, C, F are indicated. Annotations point to the notes F and E, stating "A nota pertence à triade".

Escreva a triade e o exemplo abaixo.

Escreva e toque o exemplo abaixo.

"How my Heart Sings" de Earl Zindars

A musical score for the piano accompaniment of "How my Heart Sings". The melody line is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has no sharps or flats. The melody notes are G, F, E, D, C, B. Above the melody, chords Em, Am, Dm, G are indicated.

2. Quando a nota da melodia não pertencer à triade.

- Selecione a nota que pertence à triade imediatamente abaixo da melodia.
- Escreva abaixo da nota selecionada as outras duas notas da triade, numa das inversões conhecidas.
- Não toque a nota selecionada.

A musical score showing a melody line with notes C, a, b, c. Above the melody, chords C, C, C are indicated. Annotations point to the notes a, b, and c, stating "Nota selec." and "(não toque!)".

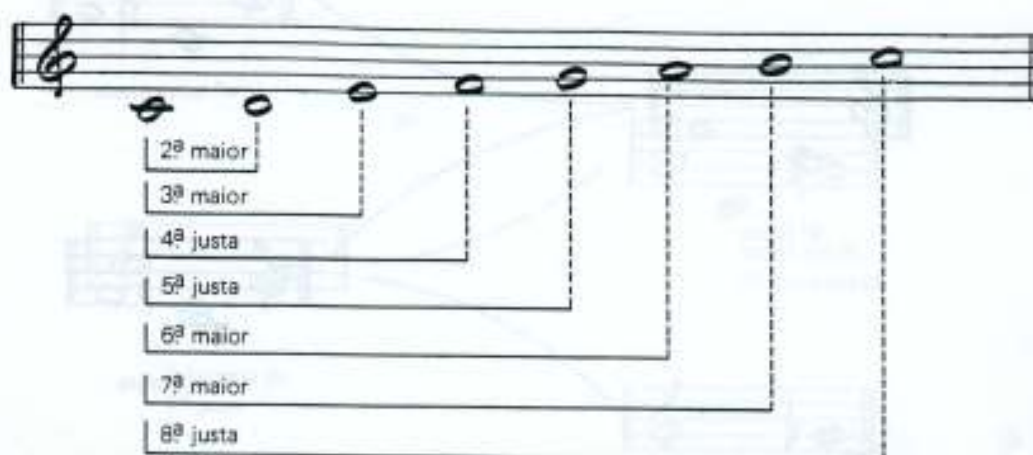
Figura 39. Método de Iniciação à Instrumentação – Piano – (CRUZ, M. L.) p.7

Análise de Intervalos

O modo mais prático de se analisar um intervalo é tomar como referência a *escala maior natural* (escala referência), correspondente à *nota mais grave*, e contar os graus da escala até a nota que queremos medir. Para tanto, devemos lembrar os intervalos contidos nas escalas de referência.

Exemplo:

Escala de DÓ maior natural



Vamos agora resumir os passos importantes para analisarmos um intervalo:



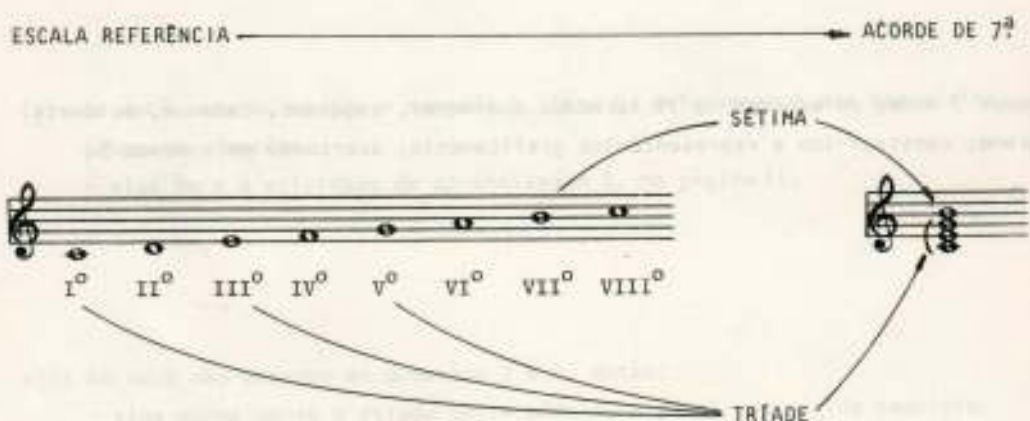
Figura 40. Módulo 1 – Princípios de Harmonia Moderna - Análise Interválica (GODOY, A.) p.48

ACORDES DE SÉTIMA

Para você que sabe montar, analisar e cifrar tríades, analisar intervalos; aprender a construir acordes de 7ª, significa ampliar apenas um pouco seus conhecimentos e habilidades.

Acordes de sétima são acordes de quatro sons. Eles são formados por uma tríade (I^o, III^o, V^o) e uma sétima (VII^o) de uma determinada escala, chamada escala referência.

Exemplo:



A escala referência será sempre uma escala maior natural (modo jônico), conforme foi visto no estudo de tríades.

Para construir acordes de 7ª, é necessário seguir alguns passos... que serão apresentados a seguir.

Figura 41. Módulo 2 – Princípios de Harmonia Moderna Construção de Acordes de Sétima (A. Godoy) p.14

CAMPO HARMÔNICO

Você já aprendeu a montar, analisar e cifrar acordes de 7ª. Essas habilidades, permitirão que você aprenda a construir campo harmônico, nosso próximo passo, com maior facilidade. Vamos em frente!

Campo harmônico é um conjunto de acordes de 7ª construídos sobre cada grau de uma escala.

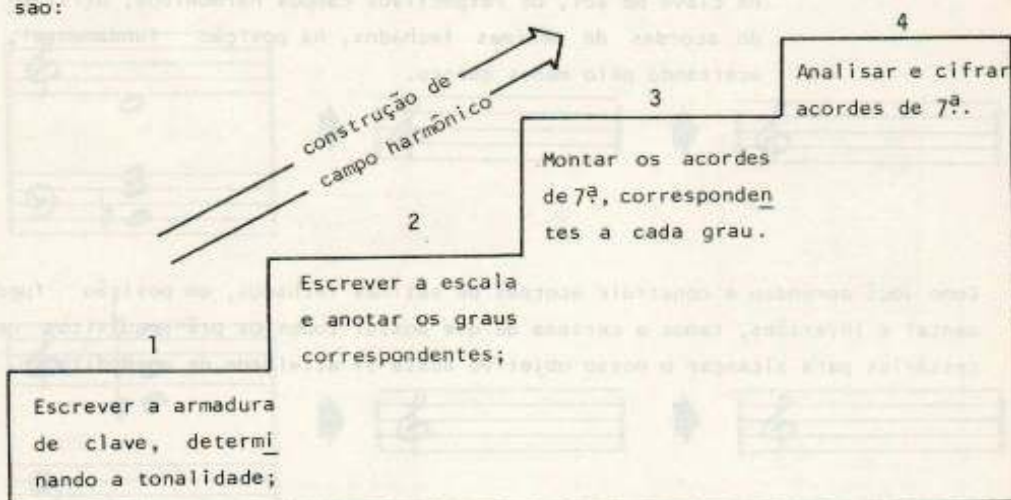
Exemplo: Campo harmônico correspondente à tonalidade DÓ MAIOR

C7+ Dm7 Em7 F7+ G7 Am7 Bm7-

I II III IV V VI VII

O processo tonal é baseado nas escalas maior natural (modo jônico) e na sua relativa menor (modo eólio). Você aprenderá, portanto, a construir os campos harmônicos de modo jônico, montando um acorde de 7ª sobre cada grau da escala, analisando-o e cifrando-o, em seguida.

Os passos, que devem ser seguidos por você, na construção de campos harmônicos, são:



Observe que você conhece cada um dos passos. Você vai aprender apenas como sequenciar coisas já conhecidas.

A seguir: a construção do exemplo dado acima, passo a passo!

Figura 42. Módulo 2 – Princípios de Harmonia Moderna - Campos Harmônicos (A. Godoy) p.42

Graficamente teremos:

SÉRIE HARMÔNICA GERADA SOBRE A NOTA SOL:

ACORDE FORMADO PERTENCE AO CAMPO HARMÔNICO DE DÓ MAIOR

$C7^+$ Dm^7 Em^7 $F7^+$ G^7 Am^7 $Bm^{\flat 5^-}$

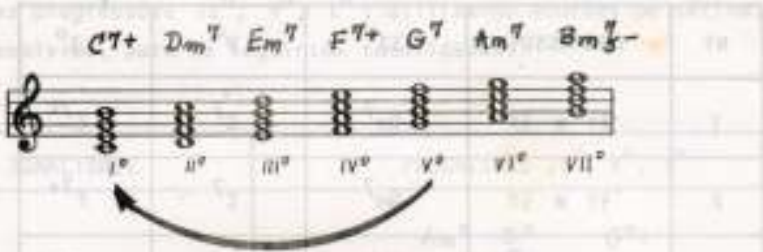
I° II° III° IV° V° VI° VII°

Veja outro exemplo:


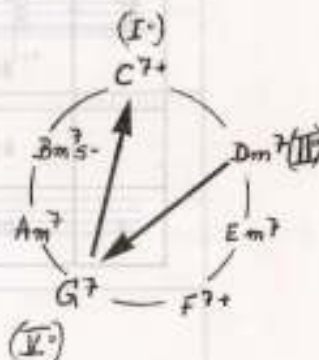
Figura 43. Módulo 3 - Construção e Análise da Série Harmônica, Progressão II°, V° e I° (GODOY, A.) p.28

Outro exemplo:

Considerando a tonalidade de $\text{d}\acute{o}$ maior e o respectivo campo harmônico,



teremos a seguinte progressão II^o, V^o e I^o:

Um exemplo prático:

Conte, no trecho de música conhecida abaixo, quantas vezes aparece a progressão II^o, V^o e I^o.

ANTES ASSIM. Amilton Godoy

samba




Figura 44. Módulo 3 - Progressão II^o, V^o e I^o (GODOY, A.) p.33

Com a base de conhecimentos que os alunos aprendiam utilizando os módulos de harmonia, ganhavam a liberdade para analisar o encaminhamento harmônico proposto pelos autores, em várias músicas da MPB e do Jazz, para modificar e enriquecer do seu próprio jeito.

Na apostila abaixo (**Figura 45**) aparece um dos quadros com possibilidades de substituições de acordes na progressão II - V - I, resultado de conhecimentos aprendidos nos módulos de harmonia.

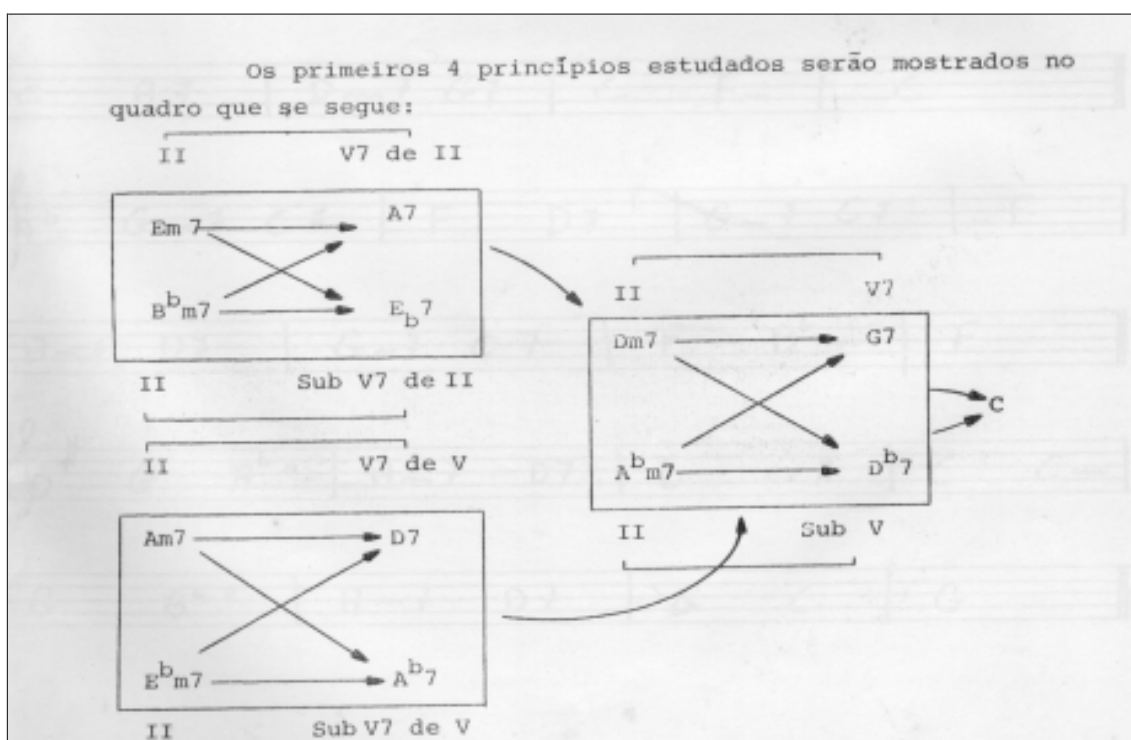


Figura 45. Apostilas de Harmonia – Cadências (GODOY, A.) p.11

O objetivo é deixar o aluno livre para fazer diversas substituições de acordes nas mais variadas progressões harmônicas que aparecem em músicas de seu repertório.

Exemplo disso é um trecho de música onde é encontrada uma determinada progressão (assinalado em vermelho na **figura 46**). Nele o aluno pode aplicar uma

das possibilidades de substituição dos acordes que aparecem na tabela (conforme assinalado em azul na mesma figura).

a) progressão encontrada **Em7 / A7 / Dm7 / G7 / C**

b) substituição feita **Am7 / A^b7 / A^bm7 / D^b7 / C**

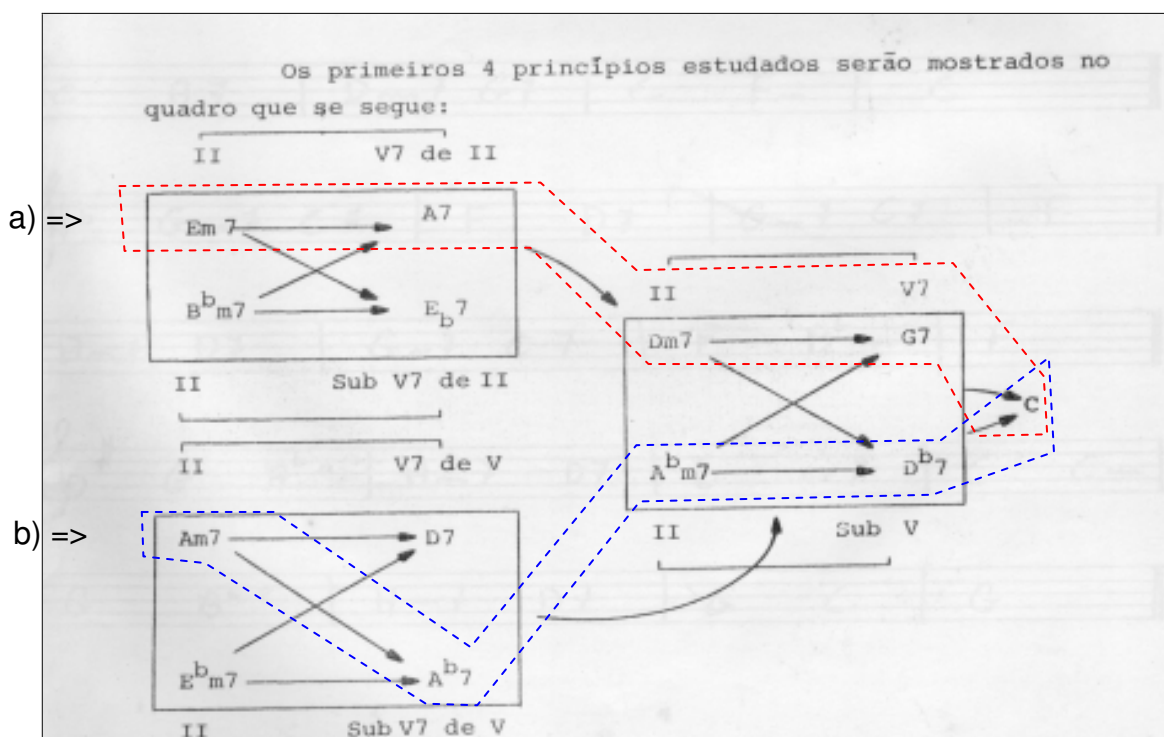


Figura 46. Exemplo de substituição de acordes (reharmonização)

Na continuidade desse estudo as possibilidades aumentam muito e vários outros quadros podem ser construídos. Com isso, cada aluno pode criar um caminho próprio com as suas escolhas de substituições. Chega um momento em que **tudo pode, tudo é possível**. O que se espera enquanto aluno, é que façam as re-harmonizações sempre de forma consciente e consigam explicar. Depois, na vida musical, a liberdade de criação passa a ser a regra principal.

Na continuação do estudo de harmonia, os alunos do CLAM, depois de aprender a construir, analisar e aplicar acordes de três e quatro sons (as tríades e os acordes de sétima) aprendiam também outros tipos de acordes com mais notas (Figura 47) que não se vai detalhar aqui, mas vale a pena citar.

1. Acorde do tipo menor com sexta



2. Acordes do tipo maior com nona



3. Acordes do tipo maior com décima primeira aumentada



4. Acorde do tipo diminuto



5. Acorde aumentado



Figura 47. Outros acordes do tipo quatro sons e novos tipos de acordes de 5 e 6 sons

2.5 Métodos para o estudo de piano

Um dos principais assuntos tratados pelo CLAM, no ensino-aprendizagem de instrumento, era como distribuir as notas dos acordes para ter maior sonoridade, respeitando as características de cada um deles.

As figuras que serão apresentadas a seguir são exemplos de apostilas criadas para que os alunos aplicassem conhecimentos aprendidos em aula. Não cabe, portanto, um aprofundamento nos conceitos e regras que geraram suas construções, uma vez que representam a síntese de vários anos de cursos de harmonia do CLAM e fica impossível resumir num só capítulo.

No caso do piano, as apostilas de Distribuição de Acordes Volume 1 (**Figuras 48, 50 e 51**) e Volume 2 (**Figuras 49, 52, 53 e 54**) davam a base para os iniciantes em instrumentação. O trabalho com os chamados acordes **abertos** e **fechados** tendo como fio condutor a melodia da música onde estavam contidos, davam margem a um movimento colorido de vozes no piano. Uma ferramenta importante para dar liberdade aos alunos na construção de arranjos para piano e a base para o estudo da orquestração.



Figura 48. Apostila de Distribuição de Acordes Volume 1 (GODOY,A) Capa



Figura 49. Apostila de Distribuição de Acordes Volume 2 (GODOY,A) Capa

Distribuição de Acordes

Acordes Fechados

Mão esquerda: 1º e 3º graus

Mão direita: 5º e 7º ou 5º e 6º graus

Exemplos:

Examples of closed chords with fingerings:

- Dm7**: Left hand (1st degree): 1 (root), 3 (minor 3rd), 5 (5th). Right hand (5th degree): 5 (root), 7 (minor 7th).
- Cmaj7**: Left hand (1st degree): 1 (root), 3 (major 3rd), 5 (5th), 7 (7th). Right hand (5th degree): 5 (root), 7 (major 7th).
- Gm7**: Left hand (3rd degree): 1 (root), 3 (minor 3rd), 5 (5th). Right hand (5th degree): 5 (root), 7 (minor 7th).
- F6**: Left hand (1st degree): 1 (root), 3 (major 3rd), 5 (5th). Right hand (5th degree): 5 (root), 6 (6th), 7 (7th).

Acordes Dominantes (fechados)

Obs. No acorde dominante, omitir a 5ª e agregar a 9ª

Dominant chords with modifications:

- C7**: Original chord. Modification: **C7(9)** (omit 5th, add 9th).
- F7**: Original chord. Modification: **F7(9)** (omit 5th, add 9th).
- G7**: Original chord. Modification: **G7(9)** (omit 5th, add 9th).
- D7**: Original chord. Modification: **D7(9)** (omit 5th, add 9th).

Resumo: Acordes Dominantes (fechados)

Mão esquerda: 1º e 3º graus

Mão direita: 7º e 9º graus

Limite de mão esquerda para acordes fechados:

Diagram illustrating the left hand limit for closed chords: 1 (root), 3 (3rd degree).

Sugestões para estudo:

Estudar, nos 12 sons, os acordes do tipo:

- 1-Maiores com 7ª maior.
- 2-Maiores com 7ª menor.
- 3-Menores com 7ª menor.
- 4-Maiores com 6ª.


Figura 50. Apostila de Distribuição de Acordes volume 1 (GODOY,A) p.1

Distribuição de Acordes

Acordes Abertos

Mão esquerda: 1^o e 7^o ou 1^o e 6^o graus
Mão direita: 3^o e 5^o graus

Exemplos:



Acordes Dominantes (abertos)


Obs. No acorde dominante, omitir a 5^a e agregar a 9^a



Resumo: Acordes Dominantes (abertos)

Mão esquerda: 1^o e 7^o graus
Mão direita: 9^o e 3^o graus

Limite de mão esquerda para acordes abertos:



Sugestões para estudo:
Estudar, nos 12 sons, os acordes do tipo:

- 1-Maiores com 7^a maior.
- 2-Maiores com 7^a menor.
- 3-Menores com 7^a menor.
- 4-Maiores com 6^a.

Figura 51. Apostila de Distribuição de Acordes volume 1 (GODOY, A) p.2

Acordes Maiores com 7ª maior

Mão esquerda em aberturas de 5ª

1- Completar a escrita.
2- Estudar nos ciclos de 4ª e 5ª

Forma A

Figura 52. Apostila de Distribuição de Acordes volume 2 (GODOY,A) p.2

Acordes Dominantes com 7ª e 13ª

Com repetição da Tônica

1- Completar a escrita
2- Estudar baseado nos ciclos de 4ª e 5ª

Figura 53. Apostila de Distribuição de Acordes volume 2 (GODOY,A) p.6

Progressão IIm 7 9 → V 7

Encadeamento natural

1- Completar a escrita
2- Tocar baseado nos ciclos de 4ª e 5ª

Figura 54. Apostila de Distribuição de Acordes volume 2 (GODOY,A) p.10

Acordes de Apoio

Acordes de apoio são acordes formados por quatro sons: 3^a, 5^a, 7^a e 9^a notas da escala (**Figuras 55 a 65**). Normalmente estes acordes são utilizados quando o pianista está tocando em um grupo que tenha um contrabaixista.



Figura 55. Capa - Apostila de Acordes de Apoio (GODOY,A)



Acordes de Apoio
Progressão II, V, I

Apoio 1

C Db D

Figura 56. Apostila de Acordes de Apoio (GODOY,A) p.1

Acordes de Apoio
Progressão II, V, I

Apoio 2

Figura 57. Apostila de Acordes de Apoio (GODOY,A) p.2 Padrão de distribuição das notas para o aluno analisar e ter como modelo e escrever e tocar em ciclos de quintas e de quartas, para todas as tonalidades.

Acordes de Apoio
Progressão I, VI, II, VI

Apoios 1 e 2

Figura 58. Apostila de Acordes de Apoio (GODOY,A) p.3. À esquerda um padrão de distribuição das notas para o aluno analisar e ter como modelo e escrever e tocar em ciclos de quintas e de quartas, para todas as tonalidades (espaço à esquerda da partitura, somente com os baixos escritos, para o aluno completar)

Acordes de Apoio
Progressão II, V, I, com substituição do acorde dominante

Apoios 1 e 2

Figura 59. Apostila de Acordes de Apoio (GODOY,A) p.4 - À esquerda um padrão de distribuição das notas para o aluno analisar e ter como modelo e escrever e tocar em ciclos de quintas e de quartas, para todas as tonalidades (espaço à esquerda da partitura, somente com os baixos escritos, para o aluno completar)

Acordes de Apoio
Estudo para a mão esquerda

4 sugestões para emprêgo na Progressão II, V, I. Acordes de Apoio 1, utilizar nos tons de: C, Db, D, Eb, E, F

Estudar cada grupo de 2 figuras, nas 12 tonalidades, em cromatismo ascendente. Acordes de apoio 2, utilizar nos tons de: F, G, Ab, A, Bb, B

Fig 1

Figura 60. Apostila de Acordes de Apoio (GODOY,A) p.5 Padrão de distribuição das notas para o aluno analisar e ter como modelo e escrever e tocar em ciclos de quintas e de quartas, para todas as tonalidades.

Acordes de Apoio
Acorde menor com 5ª diminuta e 7ª menor (acorde meio diminuto)
(b5)
Cifragem m7 ou *ø*

Apoio 1

Figura 61. Apostila Acordes de Apoio (GODOY,A) p.6 Padrão de distribuição das notas para o aluno analisar e ter como modelo e escrever e tocar em ciclos de quintas e de quartas, para todas as tonalidades.

Acordes de Apoio
Encadeamento do acorde meio diminuto com o acorde dominante com 9ª menor na Progressão II m7, V7 (b5) (b9)

Apoio 1

Figura 62. Apostila de Acordes de Apoio (GODOY,A) p.7 - Padrão de distribuição das notas para o aluno analisar e ter como modelo e escrever e tocar em ciclos de quintas e de quartas, para todas as tonalidades.

Acordes de Apoio
 Acorde menor com 5ª diminuta e 7ª menor (acorde meio diminuto)
 (b5)
 Cifragem m7 ou ø

Apoio 2

Figura 63. Apostila de Acordes de Apoio (GODOY,A) p.8 Padrão de distribuição das notas para o aluno analisar e ter como modelo e escrever e tocar em ciclos de quintas e de quartas, para todas as tonalidades.

Acordes de Apoio
 Acorde diminuto (o)

Apoio 1

Figura 64. Apostila de Acordes de Apoio (GODOY,A) p.10 - Padrão de distribuição das notas para o aluno analisar e ter como modelo e escrever e tocar em ciclos de quintas e de quartas, para todas as tonalidades.

Acordes de Apoio
 Acorde diminuto (o)

Apoio 2

Figura 65. Apostila de Acordes de Apoio (GODOY,A) p.11 - Padrão de distribuição das notas para o aluno analisar e ter como modelo e escrever e tocar em ciclos de quintas e de quartas, para todas as tonalidades.

2.6 Métodos para Contrabaixo

Mantendo a mesma base de conhecimento da harmonia do item anterior, o material didático para os alunos que estudavam contra-baixo elétrico, trazia as adaptações para o instrumento (Figuras 66 a 72). O sucesso do material foi tão grande que a Zimbo Edições Musicais foi convidada a fazê-lo em co-edição com a Editora Ricordi. Esses livros traziam também, as orientações para a utilização do instrumento na MPB, Jazz e Rock, com células rítmicas mais usadas e notas adequadas. Incluía ainda orientações de como improvisar¹ ou acompanhar outros instrumentos em duos, trios, quartetos e outras formações, nas variadas formas criadas por instrumentistas do Jazz e da MPB (“levando em dois”, “walking”)²



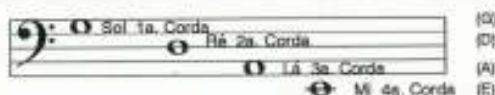
Figura 66. Métodos de Iniciação ao Contrabaixo Elétrico – Volume 1,2 e 3 (CHAVES, L.) - Capas

¹ Variações criadas pelos alunos, no momento da execução da música, sobre o tema da música, considerando as possibilidades da re-harmonização e escalas adequadas (modos gregos, pentatônicas, hexafônicas, etc.).

² Termos usados na MPB e no Jazz para definir a forma de como o contrabaixo vai conduzir a seção rítmica)

AFINAÇÃO

A afinação do contrabaixo, corresponde aos sons escritos na clave de FÁ, na seguinte posição no pentagrama:
Para Baixos de 4 cordas.



As cordas do baixo, devem estar afinadas dentro de um padrão, relativo a altura do som, chamado DIAPASON.

Desta maneira, o aluno disciplina, o seu ouvido e também poderá tocar, a qualquer momento, com outros instrumentos que, normalmente, estarão afinados no mesmo padrão de ALTURA do som. Procure adquirir um afinador eletrônico, aparelho que marca a afinação das cordas com perfeição.

PRÁTICA

Pressionando a 4ª corda (MI) no 5º traste, o som deve ficar igual ao da 3ª corda (LÁ), solta.

Pressionando a 3ª corda (LÁ) no 5º traste, o som deve ficar igual; ao da 2ª corda (RÉ).

Pressionando a 2ª corda (RÉ) no 5º traste, o som deve ficar igual ao da 1ª corda (SOL) solta.

O professor tem a obrigação de afinar o instrumento do aluno. Mesmo que o aluno saiba fazê-lo o professor deve verificar.

Não esquecer que as cordas são contadas da mais fina para a mais grossa, portanto de baixo para cima.

- 1ª corda - SOL G
- 2ª corda - RÉ D
- 3ª corda - LÁ A
- 4ª corda - MI E

Existem baixos com 5 e 6 cordas - 5 cordas com um Si grave e seis cordas com Si grave e um Dó agudo.

Relação entre as cordas soltas do contrabaixo e as notas do teclado.

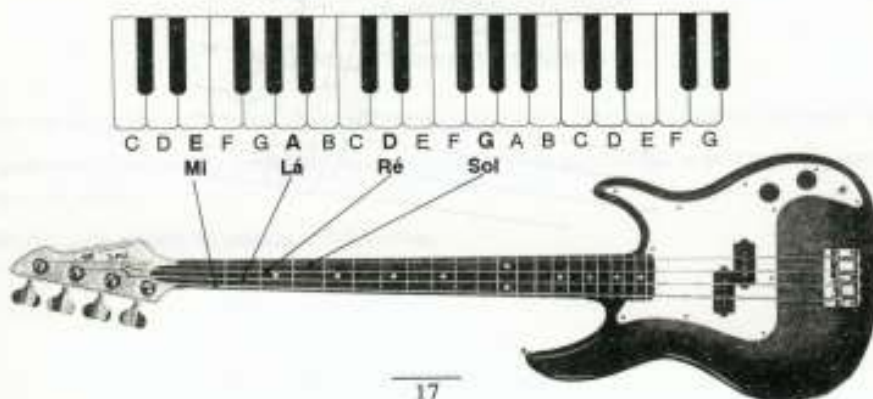


Figura 67. Método de Iniciação ao Contrabaixo Elétrico – Volume 1 – (CHAVES, L.) p.17

JAZZ - POP - FUNCK - ROCK

Os acompanhamentos de ritmos internacionais escritos em geral no compasso $\frac{4}{4}$ têm como célula rítmica $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ e sua subdivisões.

Portanto para os estilos de música citados acima seguem-se padrões baseados na célula acima, seguindo o espírito da música em execução.

Para as músicas de andamento médio ou lentas, melódicas, costuma-se usar uma marcação rítmica chamada "a dois", sob a qual é exposto o tema melódico.

Marcação A DOIS



Chama-mos as marcações rítmicas usadas no estilo SWING de "MARCAÇÃO a 4". É possível fazer variações rítmicas, como mostramos nos exercícios 2, 3, e 4.

Exercícios:

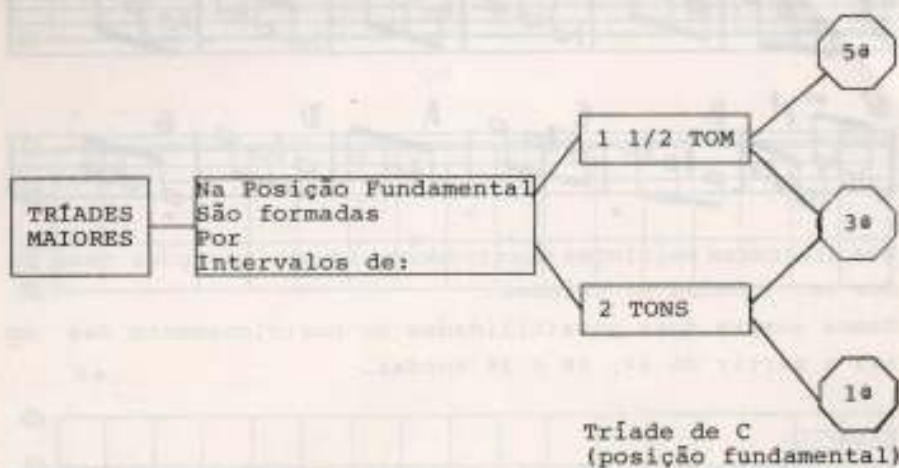
Variações da Célula Rítmica



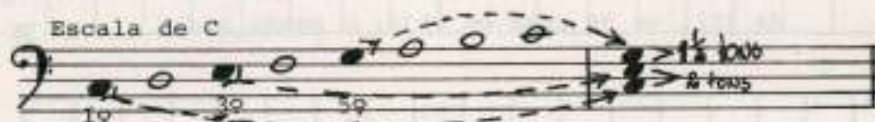
Figura 68. Método de Iniciação ao Contrabaixo Elétrico – Volume 1 – (CHAVES, L.) p.33

TRIÁDES são acordes de três sons, formados pelas 1ª, 3ª e 5ª notas de uma Escala. (1)

Observamos que, a partir da nota Fundamental da escala maior, temos intervalos na seguinte ordem:



Exemplo na escala de C:



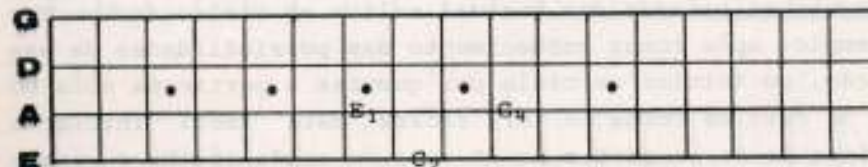
No diagrama que representa o braço do instrumento temos:

Triade de C:

Início na 3ª corda:



Início na 4ª corda:



Construa triades maiores a partir da 3ª e 4ª cordas por intervalos de quartas.

(1) Ver módulo 1 da série "PRINCÍPIOS DE HARMONIA MODERNA" de autoria de Anilton Godoy. Zimbo Edições Musicais 1975.

Figura 69. Método de Iniciação ao Contrabaixo Elétrico – Volume 2 – (CHAVES, L.) p.15

Triádes menores.

As triádes menores são formadas, também, pelas 1ª, 3ª e 5ª notas, agora da escala menor. (1)

EXEMPLO:

Escala de La menor

Triáde de La menor

Na Posição Fundamental São Formadas Por Intervalos de:

- 2 TONS
- 1 1/2 TOM

5ª
3ª
1ª

De uma maneira prática, sabendo-se as notas que formam uma triáde maior, basta diminuir o seu terceiro grau de meio tom para obter a triáde menor.

EXEMPLOS:

EXERCÍCIOS:

- 1 - Escreva em seu caderno as triádes maiores e em seguida as triádes menores correspondentes a todas as tonalidades por sustenidos e be-móis.
- 2 - Complete nos diagramas seguintes as triádes menores indicadas.
O primeiro diagrama está completo para mostrar a posição que desejamos.

Figura 70. Método de Iniciação ao Contrabaixo Elétrico – Volume 2 – (CHAVES, L.) p.16

ESTUDO Nº 2
(solo)

The musical score is written for electric bass in 2/4 time. It consists of seven staves of music. The key signature has one flat (Bb). The score includes various chords and melodic lines with triplets and slurs. A double bar line with a repeat sign is located in the fifth staff. The bottom of the page shows faint, ghosted musical notation.

Figura 71. Método de Estudos para Contrabaixo Elétrico – Volume 3 – (CHAVES, L.) p.5

ESTUDO Nº 6
(solo)

The musical score for 'ESTUDO Nº 6 (solo)' is written for electric bass in 4/4 time. It consists of ten staves of music. The key signature has one flat (Bb). The score includes various chords and melodic lines. The chords are: F7+, Ab, Gm7, C7, F7, Bb7+, Eb7, F7+, Ab, Gm7, C7, A7, A5+, D7, G7, C7(b), Eb7, Am7, Ab, Eb/G, D7, G7, Gm7, C7, F7+, and F6. The score also includes some fingering indications like '1', '2', '3', and '4'.

Figura 72. Método de Estudos para Contrabaixo Elétrico – Volume 3 – (CHAVES, L.) p.17

2.7 Métodos para Saxofone e Flauta Transversal

Os métodos desenvolvidos para saxofone e flauta transversal, também consideram como base os conteúdos e métodos de harmonia, fazendo a adequação para os alunos desses instrumentos. Acrescentam ainda informações importantes para quem vai estudar para tocar ou escrever orquestrações para esses instrumentos que são transpositores. Nada parecidos com o piano e outros teclados, os saxofones, clarinetes e outros instrumentos da família das palhetas e, também da família dos metais, como os trumpetes e as trompas, dado aos diferentes tamanhos de seus tubos e conseqüentes regiões onde soam (mais graves, mais agudos) acabam por resultar num outro som, diferente da nota escrita. Os métodos apresentam quatro tipos de saxofones:

sax soprano: Bb (si bemol maior);

sax tenor: Bb (si bemol maior);

sax alto: Eb (mi bemol maior);

sax barítono: Eb (mi bemol maior)

e quatro tipos de flautas transversais:

flautim: (dó maior)

flauta G (sol maior);

flauta transversal: C (dó maior)

flauta baixo: C (dó maior).

No sax soprano, por exemplo, a escrita apresenta uma nota dó que, ao ser tocada por ele, soa uma nota si bemol (som real). Por outro lado, um saxofone alto, para a mesma nota escrita como dó, o som real é mi bemol.

Os outros dois, seguem a mesma característica, somando-se que soam ainda oitava abaixo dos dois anteriores.

Essa questão da escrita x som real acontece para facilitar os músicos que tocam mais de um instrumento transpositor, mas é uma dificuldade para quem escreve orquestrações que incluem vários instrumentos. É por esse motivo que no processo

de alfabetização musical do CLAM se trabalhava desde a iniciação musical das crianças até jovens e adultos, com a leitura relativa nas sete claves ³.

As escolas tradicionais, os conservatórios e professores particulares de música, ensinavam a leitura e escrita musical apenas com duas claves usadas pelo piano: a de sol na segunda linha e a de fá, na quarta linha (**Figura 73**).

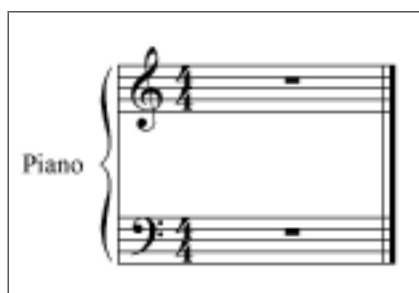


Figura 73. Claves usadas para o piano

Pior ainda, fazendo os seus alunos decorar o nome das notas da clave de sol na segunda linha:

- As notas das linhas: mi - sol - si - ré - fá. As notas dos espaços: fá - lá - do - mi.”

O resultado é sempre desastroso para os que não aprendiam a ler em outras claves e seguiam em frente no estudo da música. Sucumbiam nos cursos de orquestração e regência com a escrita para os instrumentos transpositores (Clarinete, Piston, Saxofones, etc.)

Muitos adultos que aprenderam assim, quando chegavam ao CLAM para aprender saxofone ou flauta transversal, se deparavam com um trabalho grande para ampliar a leitura para outras claves.

³ São sete posições de claves no pentagrama, para possibilitar que todas os instrumentos que trabalham nas mais diversas regiões de altura, possam ser representados dentro do pentagrama, evitando muitas linhas suplementares.

Foram criados quatro livros para o estudo dos saxofones e flautas transversais.

Serão mostrados trechos de dois deles neste trabalho: Iniciação ao Saxofone e Flauta transversal – Básico e Estudo de Ritmos da Música Brasileira (Figuras 74 a 78) .



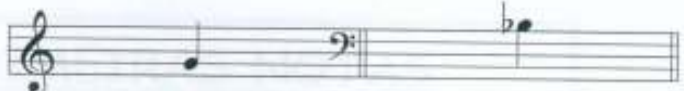
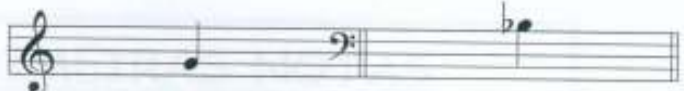












Ambos vem acompanhados de CDs de áudio para estudo.



Figura 74. Iniciação ao Saxofone e Flauta – Básico (W.Kouri) Capa

Inicição ao Saxofone e Flauta Transversal - (Básico)

Tabela de Sons Reais

	<i>Notação</i>	<i>Som Real</i>
Sax Soprano (B \flat)		
Sax Alto (E \flat)		
Sax Tenor (B \flat)		
Sax Barítono (E \flat)		
Flautim em Dó (C)		
Flauta em Dó (C)		
Flauta em Sol (G)		
Flauta Baixo em Dó (C)		

COPYRIGHT © - 1999 BY G4 EDIÇÕES LTDA. © SÃO PAULO, BRAZIL, ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED. PRINTED IN BRAZIL.

Figura 75. Iniciação ao Saxofone e Flauta – Básico (W.Khouri) p.V

Iniciação ao Saxofone e Flauta Transversal - (Básico)

PRIMEIRO SAMBA

(Bossa)

A

G^{Maj}7 E^m7 A^m7 D7

F7^(#10)₍₉₎ E7^(#9) A7 E^bm7 A^b7⁽¹³⁾₍₉₎

G^{Maj}7 G^{Maj}7 A7⁽¹³⁾₍₉₎ A7⁽¹³⁾₍₉₎ A7^(#5)

A^m7 D7⁴ D7⁽¹³⁾ D^m7 D^b7^(#11)₍₉₎

B

C^{Maj}7 F7 B7⁽¹³⁾ B7^(#5) E7⁴ E7^(b9)

A^m7 F[#]m7^(b5) B7^(#9)_(b9) E^m7 E7⁴ E7^(b9)

A^m7 A^m7/G F[#]m7^(b5) B7^(#9)_(b9) E^m7 B^b7⁽¹³⁾₍₉₎

A^m7 B^m7 C^{Maj}7 A/C[#] D7⁴ D7^(b9)

A

G^{Maj}7 F^m7 B^b7 A^m7 D7 B7^(b9)

E^m7 A7 A^m7 D7^(#9) D7^(b9)

G^{Maj}7 F7⁽¹³⁾ E^m7 A7⁽¹³⁾₍₉₎ A7⁽¹³⁾₍₉₎ A7^(#5)

A^m7 E^b7⁽¹³⁾₍₉₎ D7⁴ D/F[#] A^bMaj7 A^bMaj7 G^{Maj}7⁽⁹⁾

COPYRIGHT © - 1999 BY G4 EDIÇÕES LTDA. © SÃO PAULO, BRAZIL, ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED. PRINTED IN BRAZIL.

Figura 76. Iniciação ao Saxofone e Flauta – Básico (W.Khoury) p.14

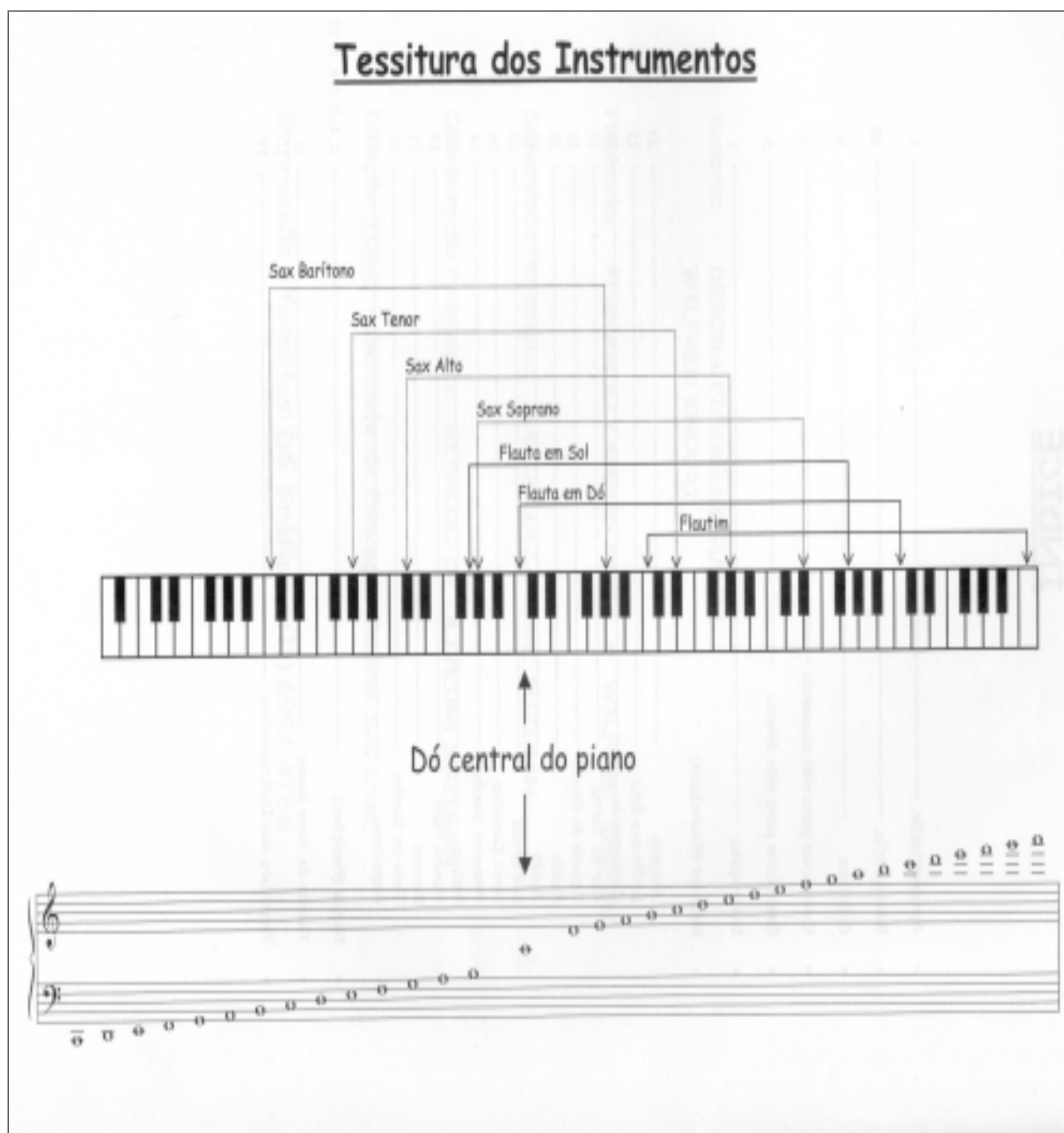



Figura 77. Iniciação ao Saxofone e Flauta – Básico p.VI


Os métodos também ensinavam as células rítmicas mais freqüentes do nosso folclore, da MPB, do Jazz, das músicas da América Latina e Caribe. **(Figura 78)**


Desde 1999 esses métodos foram ampliados e receberam CDs de áudio para o aluno estudar em casa, editados pela G4 Editora. Fazem parte de uma coleção de cinco livros⁴ com nove CDs de áudio para ouvir e tocar junto.

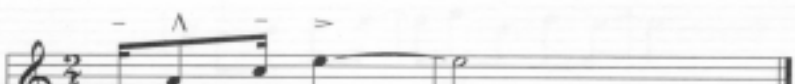
⁴ **Livro 1:** INICIAÇÃO AO SAXOFONE E FLAUTA TRANSVERSAL - BÁSICO, (KHOURI, W -1999); **Livro 2:** ESTUDOS DE RITMOS DA MÚSICA BRASILEIRA VOL.1, (GURGEL, D – KHOURI,W – MOTA,F – 2000); **Livro 3:** ESTUDOS PARA SAXOFONE E FLAUTA TRANSVERSAL - VOLUME 1 Escalas (KHOURI, W -1999); **Livro 4:** ESTUDOS PARA SAXOFONE E FLAUTA TRANSVERSAL - VOLUME 2 Tríades (KHOURI, W -1999); **Livro 5:** Estudos para Saxofone e Flauta Transversal - Volume 3 Acordes c/7ª, (KHOURI, W -1999)


Acentuação para instrumentos de sopro


Chapéu de Couro 

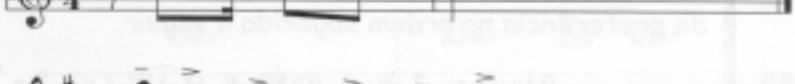
Simulação 


Parque 


Sertão 

Vitória 

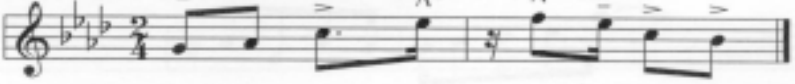
Pedra Mole 


Lagoa Viva 

Camiliando 

Samba Meu 

Céu do Norte 

Balanço Azul 

Reta Final 

© - 1999 BY G4 EDIÇÕES LTDA. © SÃO PAULO, BRAZIL, ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED. PRINTED IN BRAZIL.

Figura 78. Estudo de Rítmos da Música Brasileira (GURGEL, D - KHOURI, F, - MOTA, F – 1999) Pronúncia em MPB pg.V

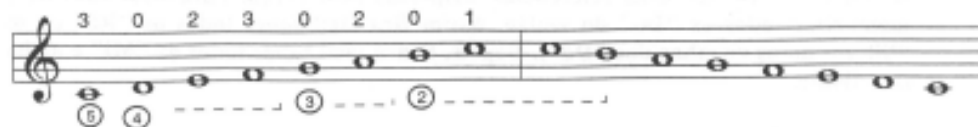
2.8. Métodos de Violão e Guitarra



Figura 79. Capa - Método de Violão e Guitarra (PAULINO, Conrado)

EXERCÍCIOS MELÓDICOS

1) Escala de "Dó" maior:

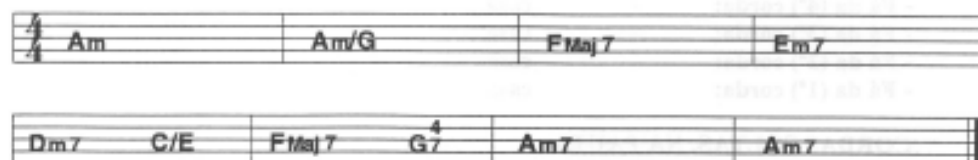


2)

Aluno:



Professor:



3)

Aluno:



Professor: Idem exercício anterior.

4)

Aluno:



Professor:

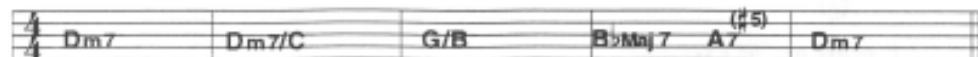


Figura 80. Método de Violão e Guitarra (PAULINO, Conrado) p.8

EXERCÍCIOS RÍTMICO-MELÓDICOS NA 1ª) POSIÇÃO PARA VIOLÃO E GUITARRA
(Padrões rítmicos I)

1) Aluno

Professor

G Am7 B7 Em Em/D Em/C# C#maj7 Cm6 G/B Bb° Am7 D7

2)

Professor

G Am7 G/B G Am7 G/B C#maj7 D7 (b9) G D/F# C/E D/F#

3)

Professor

G Am7 G/B Em C#maj7 (b9) Cm6 G/B Bb°maj7 A7 Ab°maj7

4)

Professor

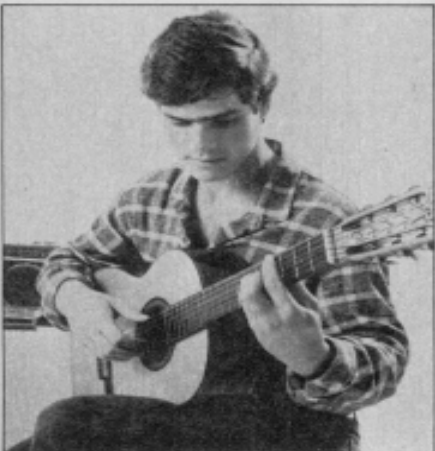
C G/B Am7 G7 F#maj7 Dm7 C Bb F/A G G/B

Figura 81. Método de Violão e Guitarra (PAULINO, Conrado) p.20

pedagógico do CLAM. Era anunciado semanalmente na revista Veja (Figura 83) e divulgado por folheto por mala direta e pontos comerciais (Figura 84 a 87).

Funcionou até 1990, quando a editora Carlos Knapp teve problemas econômicos com os efeitos do plano Collor.

Aprenda violão na escola do Zimbo Trio



Dentro de 8 meses você pode realizar o sonho de sua vida: não só tocará o violão (ou a guitarra), como saberá tocá-lo *bem*, de forma expressiva, usando-o como um cantor usa a voz para cantar. Você dominará com segurança o instrumento e terá aprendido a ler a escrita musical sem dor nem lágrimas. Quem lhe vai ensinar tudo isso é a famosa escola do Zimbo Trio, o CLAM (Centro Livre de Aprendizagem Musical), que em 12 anos de existência já formou milhares de músicos e ganhou a reputação de ser uma das melhores escolas de música do país. Mas você não precisa ir ao CLAM: ele vai até a sua casa através de lições gravadas em fita cassete e de cadernos de estudo muito claros e fáceis de entender. Você não precisará de mais de 8 ou 10 horas de estudo por semana para já estar, dentro de pouco tempo, acompanhando qualquer música e tocando suas melodias favoritas.

Para receber todas as informações sobre este curso à distância, envie o cupom abaixo ou escreva para C.H. Knapp Editora, rua Dr. Costa Júnior, 515, CEP 05002, São Paulo.

(escreva em letra de forma)

À C.H. Knapp Editora
Caixa Postal 61050 CEP 05071, São Paulo.

Estou interessado no Curso de Violão e Guitarra do Zimbo Trio. Envie-me todas as informações, sem compromisso.

Nome:

Endereço:

..... CEP:

Cidade: Estado:

Figura 83. Anúncio do curso na revista Veja

EM 8 MESES VOCÊ JÁ PODE ESTAR TOCANDO COMO GENTE GRANDE

Não existem pontos marcados para você estudar esse Curso. O aproveitamento varia de pessoa para pessoa e do tempo que cada uma pode dedicar ao estudo. Em média, contando de 8 a 10 horas por semana, um aluno poderá estar concluído em Estágio Básico em 8 meses. Se ainda não toca violão, imagine que... dentro de tão pouco tempo, você pode estar acompanhando qualquer música e tocando as suas melodias favoritas. Não é prodigioso? Pois está ao seu alcance.



COMO COMEÇAR?

Presente e envio o Pedido de Matrícula que acompanhará este folheto. O Curso lhe será enviado de acordo com o Plano de Entrega. Se tiver qualquer dúvida ou precisar de mais esclarecimentos, redigir no envelope para:



C.H. Knapp Editora
Rua Dr. Carlos Júnior, 313 CEP 05002 São Paulo.
Tel. 263 8059, Caixa Postal 61050 CEP 05071 São Paulo.

APRENDA VIOLÃO NA ESCOLA DO ZIMBO TRIO



SEM SAIR DE CASA

Figura 84. Folheto de propaganda do curso de violão por correspondência - capa

O QUE É A ESCOLA DO ZIMBO TRIO


Para quem quiser a sua música instrumental brasileira, o Zimbo Trio oferece apresentação: é o famoso conjunto de tantos discos, livros, composições e masterclasses apresentadas na Tv.

Formado em 64 por Antônio Godoy, Roberto Barroci e Luis Chaves, o Zimbo Trio vem desde então colecionando sucessos e prêmios no Brasil e no exterior. A partir do álbum *O Fim do Amor*, o Zimbo Trio já gravou mais de 27 discos, apresentando em solo ou com artistas como Elis Regina, Elith Cardoso, João de Barro, Sebastião Tapajós. Suas apresentações nos Estados Unidos e vários países da Europa, África e América Latina o tornaram mundialmente famoso, a ponto de ser convidado para tocar em importantes sinfônicas, como as de Berlim, Buenos Aires, Caracas, Bogotá e de São Paulo.

Devido ao seu modo incomparável de tocar música popular brasileira, uma espécie de "teatro registrado", o Zimbo Trio criou também uma escola única, o CLAM (Centro Latino de Aprendizagem Musical) que já formou milhares de instrumentistas.

Desde então depois de sua fundação, o CLAM é hoje uma das escolas de música mais respeitadas e procuradas de todo o país. Muitos de seus ex-alunos estão fazendo brilhante carreira artística: há alguns atuando em orquestras importantes dos Estados Unidos. Para é exatamente essa escola exclusiva, de vagas limitadas, que você vai estudar violão... sem sair de sua própria casa.

Roberto Barroci, Antônio Godoy e Luis Chaves: o Zimbo Trio




COMO ZIMBO ENSINA A TOCAR VIOLÃO

No CLAM, Luis Chaves é o professor de instrumentos de cordas. Além de ser um dos melhores instrumentistas brasileiros, ele é um excelente professor e, nas aulas individuais ou coletivas, transmite aos alunos tudo o que sabe sobre violão e guitarra, violino, viola, violoncelo e contrabaixo.

Como você não vai ao CLAM, Luis Chaves vai até você, através das fitas cassete que compõem esse Curso. Nelas ele demonstra, passo a passo, os detalhes do instrumento, mostra as posições corretas e trata os exercícios junto com você. Explicando com simplicidade todos os detalhes, ele vai ensinando você a montar ritmos, ler música, reconhecer qualidades, construir acordes e, por fim, tocar o instrumento em acompanhamento e como solista.

Juntamente com as fitas cassete você recebe os cadernos em que vai aprender a ler música, fazer divisão rítmica, estudar harmonia, praticar acordes, tocar por partes. São exatamente os mesmos cadernos em que estudam os alunos do CLAM. As aulas gravadas nos cassetes são as mesmas aulas que Luis Chaves dá em classe. A única diferença é que você estuda em casa, aos seus momentos de folga, quando está mais bem disposto. Não pode faltar: nada mais conveniente.



É COMO TER AULAS PARTICULARES EM CASA

O professor fala com você... toca com você... e não se cansa de repetir, até que você tenha aprendido a lição.

Se a lição não ficar clara, você repete o trecho em cassette quantas vezes quiser... até ficar bem o ponto. Só então passa à lição seguinte. É a única coisa que você não pode fazer em classe... fazer o professor repetir uma lição até "render".

Figura 85. Folheto de propaganda do curso de violão por correspondência - ps. 1 e 2

TRÊS ESTÁGIOS TRANSFORMAM VOCÊ NUM ARTISTA CONSUMADO

Esta é a iniciativa mais séria — provavelmente a única — de se tornar por correspondência a tocar o instrumento mais popular do Brasil. Trata-se de um curso completo, capaz de fazer de você um instrumentista perfeito, um improvisador e compositor com profundo domínio de harmonia. Para chegar a tanto, você deve cumprir três estágios, começando pelo primeiro, o estágio básico, do qual tratamos neste folheto.

O Estágio Básico se destina a pessoas que não tenham nenhum conhecimento de música ou do instrumento, ou pessoas que toquem violão apenas "de ouvido" ou pelas músicas citadas.

Após terminar este estágio você terá aprendido:

- 1 a ler e tocar a escrita musical, sem dor nem lágrimas;
- 2 a tocar violão de forma diatônica e não monotona, usando o instrumento para se expressar — assim como um cantor que a sua boca cantar;
- 3 a construir e descobrir acordes;
- 4 a dominar mecanicamente o violão, de forma segura e tranquila.

Ziribó Trio tocando com Heriberto de Moraes, Parque do Morumbi, S. Paulo, 1979.




Você estará preparado para acompanhar qualquer música ao violão e estará começando a soar. Mais importante: você estará descobrindo os segredos de como utilizar as acordes de acordes usadas na repertório brasileiro e mundial.

Depois de mais ou menos 8 meses de estudo você estará concluindo este estágio básico e poderá passar ao Estágio Superior. Nela, o Ziribó Trio lhe ensinará a manipular e desenvolver as cadências mais comuns da música popular. Você verá amadurecer então a sua capacidade de acompanhá-lo, de solista, e descobrirá que pode tocar músicas no instrumento.

Por fim, concluindo a sua formação, você passará ao Estágio Avançado, onde desenvolverá seu sentido musical, de composição e de improvisação. Depois disso, ninguém poderá ensinar mais nada a você.

Este folheto trata apenas do Estágio Básico, que é por onde vai começar. Quando estiver terminando este estágio, receberá informações sobre o estágio superior.



NO FINAL, UM TESTE E UM DIPLOMA!

Quando terminar o Curso, você responde a um questionário do professor e envia a ele uma fita cassete com a gravação dos acordes, dos acompanhamentos e das músicas que você já terá capaz de tocar. O seu professor responderá com um comentário, uma avaliação e, se aprovar o seu trabalho, um diploma. E você estará apto para passar ao estágio seguinte, o Estágio Superior.

Figura 86. Folheto de propaganda do curso de violão por correspondência - ps. 1 e 2

PROGRAMA DO CURSO: O ESTÁGIO BÁSICO

- I Leitura e escrita musical

Exercícios práticos e indutivos.
Formação de conceitos lógicos.

- II Iniciação ao violão e guitarra

Desenvolvimento da técnica básica do instrumento, com memorização da posição das mãos e dos dedos, dos toques, da respiração e dos movimentos.
Estudos para executar músicas de repertório.
Exercícios práticos e preparatórios; construção do raciocínio musical no violão.

- III Desenvolvimento rítmico

Os padrões rítmicos mais usados na M.P.B. e na música universal.
Consolidação da leitura de partituras.
Prática de leitura rítmica acompanhada pelo Ziribó Trio.
Exercícios dirigidos.

- IV Iniciação à harmonia moderna

Construção de escalas (processo tonal), construção de acordes básicos (triadas) e análise de intervalos.
Construção de acordes de sétima, construção de campos harmônicos; tipos de acordes.
Exercícios práticos e classes de construção.

- V Aplicação prática da harmonia e da teoria musical

Dominação dos acordes no instrumento. Duos.
Estudos e perfólios sobre temas brasileiros. Formação do repertório.
Aplicação prática, no violão, de toda a teoria do Estágio Básico.
Exercícios para desenvolver a criatividade.
Execução de padrões de acompanhamento e de solo, sobre temas brasileiros e universais, juntamente com Luis Chaves, que toca em fita cassete.

ESTE É O SEU MATERIAL



Você recebe em casa, à medida que avança no curso, o seguinte material:

- 42 Lições do Professor Luis Chaves gravadas em fitas-cassete
- 1 Fita-cassete de Padrões Rítmicos
- 1 Caderno de Iniciação
- 2 Cadernos de Leitura Musical: Ao Notar e no Violão
- 1 Caderno de Divisão Rítmica
- 1 Caderno Prático
- 1 Caderno de Duos
- 2 Cadernos de Princípios de Harmonia Moderna: Música 1 e 2
- 1 Caderno de Estudos e Profólios Brasileiros
- 1 Caderno de Músicas de Aplicação

Todos os cadernos servem de apoio e referência às aulas que o professor dá através das fitas cassete. São escritos em linguagem simples, clara. Nada de definições ou teorias complicadas! Muitas músicas para você praticar!
Além desse material, você só vai precisar de seu violão, de um gravador de fitas cassete velho e de um lugar tranquilo onde estudar nos seus momentos de folga.

Figura 87. Folheto de propaganda do curso de violão por correspondência - ps. 3 e 4