

## A leitura e a interpretação de cifras nos instrumentos de teclado<sup>1</sup>

Silvio Augusto Merhy<sup>2</sup>

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

[simerhy@globo.com](mailto:simerhy@globo.com)

**Resumo:** Devido à sua contribuição para a música cifrada a música popular está conquistando espaço nos currículos das escolas de música, e é através dessa forma de cultura que tem sido praticada a leitura de cifras e a harmonização. A sua inclusão nos conteúdos dos cursos de música torna inevitável a sua organização como disciplina. A Harmonia de Teclado é uma disciplina dos Cursos de Graduação em Música da Unirio, ministrada em grupo, e foi criada com o objetivo de estudar a harmonia das canções populares brasileiras e de praticar a leitura de cifras das canções no teclado.

**Palavras chave:** teclado; harmonia; leitura de cifras.

### Reading and interpreting chord symbols on keyboard instruments

**Abstract:** Due to its contribution to encrypted music, popular music is gaining space in the curricula of music schools, and it is through this form of culture that the practice of reading numbers and harmonization has been practiced. Their inclusion in the contents of music courses makes their organization as a discipline inevitable. The Harmony of Keyboard is a discipline of Unirio's Undergraduate Music Courses, taught in a group, and was created with the objective of studying the harmony of popular Brazilian songs and practicing the reading of chord symbols of the songs on the keyboard.

**Keywords:** keyboard; harmony; reading chord symbols.

### La lectura y la interpretación de cifras en los instrumentos de teclado

**Resumen:** Debido a su contribución a la música cifrada la música popular está conquistando espacio en los currículos de las escuelas de música, y es a través de esa forma de cultura que se ha practicado la lectura de cifras y la armonización. Su inclusión en los contenidos de los cursos de música hace inevitable su organización como disciplina. La armonía de las canciones populares brasileñas y de practicar la lectura de cifras de las canciones en el teclado.

**Palabras clave:** teclado; la armonía; lectura de cifras.

## O Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio

O Rio de Janeiro foi durante mais de um século o ponto de dispersão e de difusão do ensino da música no Brasil. No século XIX foi fundado o Conservatório de Música, no século XX foram

---

<sup>1</sup> Texto enviado em 21/09/2018 e aprovado em 21/11/2018.

<sup>2</sup> Bacharel em Direito e em Piano pela UFRJ em 1968, Especialista em Piano pelo Conservatório Tchaikovsky de Moscou em 1971, Mestre em Música pela UFRJ em 1995 e Doutor em História Social pela UFRJ em 2001. Professor inativo na Unirio, atuou no ensino com os seguintes temas: Harmonia de Teclado, Transcrição de Canções e História da Música Popular. [simerhy@globo.com](mailto:simerhy@globo.com).

criados a Superintendência da Educação Musical e Artística e o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. A política de formação de professores de música era instituída pelo Conservatório, dele emanaram os primeiros currículos para formação de professores de música. A documentação remanescente do Conservatório está em parte sob a guarda da Unirio, depositada no Arquivo Setorial do Centro de Letras e Artes, ente acadêmico que leva o meu nome. A recuperação e restauração da documentação mostra a vinculação do antigo Conservatório com o atual Instituto Villa-Lobos.

O Instituto Villa-Lobos (IVL), atual unidade de ensino do Centro de Letras e Artes, foi criado por Decreto em 22 de setembro de 1967, assinado pelo Presidente da República A. Costa e Silva, estando o Ministro Tarso Dutra à frente do Ministério da Educação e Cultura. Ele descende do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO), instituído pelo Decreto-Lei nº 4.993 de 26 de Novembro de 1942, assinado pelo presidente Getúlio Vargas quando era Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema.

O CNCO, subordinado ao Departamento Nacional de Educação, tinha sido criado por inspiração do maestro Heitor Villa-Lobos, seu primeiro diretor, e concebido como centro de formação de “candidatos ao magistério de canto orfeônico nos estabelecimentos de ensino primário e de grau secundário”. Ele existiu e coordenou, em escala nacional, a formação de professores de música durante 25 anos. O CNCO deveria, conforme esclarece a Portaria nº 4 de 6 de abril de 1966, “além dos cursos para formação de professores de Educação Musical e Canto Orfeônico, atender também aos que se interessam pelos assuntos da Cultura Musical”.

O texto do Decreto 61.400 de 22 de setembro de 1967 determinou a alteração de denominação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico para Instituto Villa-Lobos, criando ainda a Escola de Educação Musical (EEM) – art. 3º, com a finalidade de ministrar “curso respectivo em substituição ao de Canto Orfeônico”, e o Centro de Pesquisas Musicais (CPM) – art. 4º, “compreendendo pesquisa de som e imagem, pesquisa musical e pesquisas do comportamento musical brasileiro”, prescrevendo um olhar antropológico para a pesquisa. Este decreto sofreu revogação total pelo decreto publicado em 26/04/1991 (DOFC 007710 2). Por uma espécie de complementação, também por decreto, foi destinado ao IVL o prédio que o abrigou durante mais de uma década. O Decreto nº 61.575, de 20 de outubro de 1967, determina que “o prédio número 132 da Praia do Flamengo, no Estado da Guanabara, desapropriado ex-vi do Decreto nº 45.050, de 13 de dezembro de 1958, passará a abrigar, além do Instituto Villa-Lobos, o Conservatório Nacional de Teatro, cabendo ao primeiro a administração respectiva”.

Da documentação legal depreende-se que o surgimento do IVL é anterior à criação da Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara – FEFIEG, criada pelo Decreto-Lei

nº 773 de 20 de Agosto de 1969, como Fundação de Direito Público “para o desenvolvimento da educação superior e da pesquisa”. Neste novo período o IVL constituiu-se em “Unidade Congregada” da FEFIEG.

Um pouco mais tarde, em 1975, com a criação do Estado do Rio de Janeiro a FEFIEG ganhou novo nome – FEFIERJ, adaptando-se à sigla do novo Estado da União, através do Parecer nº 4.529 de 7 de novembro de 1975, que criou seu Estatuto, e da Lei nº 6.363 de 23 de setembro de 1976, que o aprovou. O Estatuto da FEFIERJ promoveu mudanças profundas na estrutura da Federação, emprestando a ela uma feição universitária. O documento criou os Centros de ensino, entre eles o Centro de Artes, cujo regimento foi elaborado e aprovado logo depois pela Resolução nº 140 de 11 de agosto de 1978. Nesta nova forma de hierarquia os Centros de ensino tomam o lugar de Escolas e Institutos e os Departamentos de ensino passam a estar vinculados diretamente a eles.

Esta sequência prossegue com o Decreto-Lei nº 6.655 de 5 de Junho de 1979, que transforma a FEFIERJ em Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO). Com base neste Decreto-Lei foi aprovado no mesmo ano o primeiro Estatuto da Universidade, que vigorou por 23 anos. Durante muito tempo elaborou-se um novo Estatuto para a Instituição, o qual foi finalmente aprovado pela Resolução nº 2.245 de 15 de fevereiro de 2001. Posteriormente foi aprovada a Lei 10.750, de 24/10/2003, que altera a sua denominação para Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, mas mantém a sigla UNIRIO.

O IVL, entretanto, mantém uma certa coerência institucional como organismo que resiste a tantas modificações de nomes e de estatuto, inserindo-se numa genealogia peculiar que o vincula ao Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e que vai auxiliar na identificação dos fundos documentais da Unirio – a maior parte das escolas e institutos têm existência bem anterior à constituição da Universidade. A missão histórica de expedir registros de professores de música para lecionar nas escolas primárias e secundárias, no primeiro e segundo graus, no ensino fundamental e médio (os registros acompanharam, por força da legislação, as modificações de concepção implantadas pelas políticas governamentais) aparece como vínculo principal entre o IVL e seu antecessor CNCO.

Tendo nascido, portanto, com a marca da Educação Musical, preceituada como curso pelo Decreto 61.400 (no acima citado art. 3º), o IVL herdou do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico o Curso de Canto Orfeônico, instituído pela Portaria nº 17 de 12 de abril de 1943 e atingido por constantes modificações durante mais de uma década, e a incumbência do registro de Professor de Educação Musical (art. 5º).

No Regimento do Instituto Villa-Lobos, aprovado pelo Conselho Federativo da FEFIEG em 28 de janeiro de 1974, a Escola de Educação Musical (EEM) “tem por finalidade: a) promover o desenvolvimento e a divulgação da cultura musical; b) exercer o ensino da música em nível superior e criar cursos de instrumentos em níveis técnicos e de graduação; c) expedir certificados de registro definitivo de professor de Licenciatura em Música e Disciplinas Específicas” (art. 3º).

Em 1977 foram, pela primeira vez, oferecidas vagas para os cursos de Licenciatura em Educação Artística e Bacharelado em Música. Com base na implementação da grade curricular para a Licenciatura em Educação Artística – habilitação em Música, o IVL multiplicou a sua ação oferecendo os cursos de Bacharelado em Música. Os currículos dos Cursos de Música oferecidos na Universidade, Licenciatura e Bacharelado, estão descritos no Regimento do Centro de Artes (Resolução nº 140 de 11 de agosto de 1978).

Após longo processo iniciado em 1979 (Proc. CFE 2.380/79) a Portaria do MEC nº 122 de 1/4/1982, que reconheceu a Licenciatura em Educação Artística – habilitação plena em Música (a Licenciatura Curta também era oferecida no IVL), estendeu o reconhecimento aos Bacharelados em Regência, Composição, Instrumento e Canto.

O curso de Bacharelado em Música Popular Brasileira, acrescido à lista de oferta dos bacharelados em 1998, foi aprovado no CONSUNI pela Resolução 1.842 de 01/07/1997 e obteve seu reconhecimento apenas em 2005, após longo processo que incluiu visita de verificação *in loco*. O reconhecimento foi feito pela Portaria MEC 1.662 de 13/05/2005 e é válido por quatro anos.

O projeto CT-INFRA, financiado pela FINEP, significou transformação qualitativa nas instalações do CLA e do IVL com a implantação de Laboratórios de Criação, Investigação e Apresentação Musical e de plataformas de trabalho nos Laboratórios de Editoração e Gravação Eletrônica.

## **A disciplina Harmonia de Teclado**

A Harmonia de Teclado, disciplina dos Cursos de Graduação em Música da Unirio, tem como objetivo a leitura e a interpretação de cifras das canções populares brasileiras. A prática de leitura e interpretação de cifras necessita do auxílio da análise harmônica e seu repertório é constituído sobretudo por canções cujas harmonizações são analisadas em classe durante o processo de leitura. Para complementar a atividade com dados sobre a composição das canções recorre-se a textos surgidos bem mais tarde, como o livro *A canção no tempo* e a tese *Bossa Nova: a permanência do samba entre a preservação e a ruptura*, e outros.

A Harmonia de Teclado é ministrada no Laboratório de Pianos Eletrônicos, instalado nos anos da década de 1980, como produto da pesquisa Música Através do Piano e remodelado pelo CT-INFRA e mais tarde pelo Projeto REUNI.

Uma das pesquisas produzidas no Laboratório foi premiada na IV Semana de Debates Científicos da Unirio em 1989. O projeto tinha como objeto a captação e a transcrição de gravações de canções populares brasileiras para utilização nas aulas de Harmonia de Teclado. As canções foram transcritas por graduandos da Unirio com bolsas de Iniciação Científica do CNPq. A transcrição em meio digital foi na época considerada um avanço na produção de material instrucional.

A edição das coletâneas de canções marcou um dos momentos de introdução de repertório de canções populares no ensino de teclado. Ao lado das disciplinas Arranjos e Técnicas Instrumentais e Violão Popular, a Harmonia de Teclado formou o embrião curricular do Curso de Bacharelado em Música Popular Brasileira.

No âmbito da pesquisa Música Através do Piano foi produzida uma série de cursos de extensão sobre a metodologia do Piano em Grupo. O Piano em Grupo é uma dinâmica de ensino que utiliza o princípio das habilidades funcionais no uso do teclado. A leitura de cifras se integrou ao Piano em Grupo como uma das habilidades funcionais.

Em 1980 criei o Método de Leitura e Interpretação de Cifras no Teclado. A fusão da minha atividade como pianista com o interesse pela Estruturação Musical e pela Harmonia foram, do ponto de vista acadêmico, determinantes para a implantação de uma ementa de disciplina que pudesse desenvolver especificamente a leitura ao piano de canções cifradas. A disciplina Teclado Básico, já existente, abrigou os conteúdos de Leitura e Interpretação de Cifras no Teclado e se transformou na disciplina Harmonia de Teclado.

A harmonia musical pode ser pesquisada de duplo ponto de vista: das práticas do ensino da música, isto é, nas classes de harmonia, e das práticas de criação musical, isto é, abrangendo da composição à execução. Os conceitos desenvolvidos nas classes de harmonia podem também prover explicações para a harmonização de canções populares. A questão é se as explicações contidas nos métodos de ensino utilizados nas disciplinas que tratam da Harmonia são adequadas para dar conta de um repertório fundamentalmente composto por canções populares brasileiras. Contudo, o estudo da harmonia demonstra que tanto a música concebida em notação gráfica como aquela não registrada em notação podem receber explicações semelhantes apesar de constituírem práticas distintas ou distintamente orientadas. De qualquer modo, ambas demandam quadros teóricos explicativos, às vezes convergentes, às vezes não. As funções harmônicas, por exemplo, formam um dos conceitos

que podem ser considerados convergentes. É preciso reconhecer que é muito significativa a sobrevivência, na música popular, de conceitos harmônicos vigentes por séculos.

O livro *Manual de Harmonia* de Igor V. Sposobin *et alii* é, desde décadas, o livro-texto adotado pelos professores de Harmonia do Instituto Villa-Lobos da Unirio. O *Manual* contém 60 temas, alguns dos quais, podem se revelar pertinentes para explicar harmonizações típicas das canções populares brasileiras. Temas como inclinação, sistema maior-menor, acordes de 6ª aumentada, harmonias napolitanas, elipse, acordes de 7ª diminuta e acordes com notas estranhas a eles constituem uma seleção preliminar de alguns dos temas que se adaptam perfeitamente à tarefa.

Métodos de Harmonia são elaborados para explicar práticas musicais determinadas. Muitos deles foram criados para fundamentar as práticas da música romântica do século XIX. Por esta razão, métodos não criados no Brasil podem ser questionados se atendem à música aqui praticada. Apesar de concebido em condições de espaço e tempo bastante distintas, o *Manual de Harmonia*, de Sposobin contém os conceitos que podem ser utilizados para explicar o vocabulário de acordes e as progressões harmônicas dos acompanhamentos das canções populares brasileiras.

Tradicionalmente as explicações para harmonizações de canções populares se baseiam principalmente nos conceitos desenvolvidos no Berklee College of Music, de Boston, USA, muito divulgados no Brasil a partir das últimas décadas.<sup>3</sup> Os conceitos sistematizados para dar conta de explicar os *standards* americanos podem ser estendidos às canções populares brasileiras. Porém, tais conceitos podem produzir incompatibilidade com os conceitos da harmonia vocal consagrados nos tratados de Walter Piston (1962), de Arnold Schoenberg (1978) e de Igor Sposobin (1965).

Hoje extremamente valorizado, o repertório de canções populares brasileiras deixa de ser apenas uma opção de enriquecimento curricular para ser item essencial do conteúdo programático, provocando até mesmo uma mudança de eixo na elaboração de currículos de música.

## O Método de Leitura de Cifras

O Método de Leitura de Cifras foi apresentado pela primeira vez no 2º Encontro Nacional de Pesquisa em Música em 1985, promovido pela UFMG. O seu objetivo principal era o de sistematizar para a Harmonia de Teclado os códigos de cifragem alfabética mais usados por compositores e estúdios de gravação.

O Método se transformou, para além da prática de leitura de cifras, num instrumento de análise e de composição de peças populares. Os conteúdos da Harmonia Vocal foram se integrando aos

---

<sup>3</sup> A Berklee College é famosa por seus cursos de Harmonia. Os programas de cursos “undergraduate” em *Jazz Composition*, por exemplo, incluem *Synthesize and apply knowledge of jazz harmony and styles in improvisation*.

conteúdos da Harmonia de Teclado, produzindo um aprofundamento do conhecimento da harmonia utilizada nas peças populares e permitindo simultaneamente que se integrassem ao estudo da morfologia destas peças.

Tem sido difícil estabelecer critérios práticos e funcionais para um trabalho eficiente de leitura e de interpretação de cifras nos instrumentos de teclado. A observação permanente dos pianistas revela que existem alguns critérios já consagrados através do tempo quanto à distribuição das notas dos acordes, tanto pela contínua experimentação como pela repetição exaustiva de certas fórmulas. Muitas das fórmulas que se consagraram pela repetição, já estão de tal forma associadas ao código de cifras atualmente em uso que praticamente determinaram como deverá ser o arranjo para teclado.

Da prática musical cotidiana e do exame do grande número de manuais e métodos brotam um número significativo de dados que são aproveitados na organização do trabalho didático. A premissa para o Método é que a habilidade de harmonizar deverá estar inevitavelmente ligada ao conhecimento de todos os códigos de cifragem existentes, em uso ou não, para que o intérprete possa tocar no teclado acordes cifrados tão fluentemente quanto acordes escritos em notas musicais.

Devido à sua contribuição para a música cifrada a música popular está conquistando cada vez mais o espaço que lhe é devido nos currículos de música das escolas oficiais de referência, e é através dessa forma de cultura que tem sido mais recentemente praticada a leitura de cifras e a harmonização. A sua inclusão nos conteúdos dos cursos de música reveste-se de caráter metodológico e torna inevitável a sua organização como disciplina, somando-se às suas características específicas aquelas que são comuns aos princípios da Didática geral.

A Música Popular Brasileira é tão rica harmonicamente que já é tomada como modelo para a música popular de outras regiões e está fazendo escola junto aos bons músicos de todos os países. Essa riqueza harmônica se deve em parte ao violão, um dos nossos instrumentos mais típicos, figurante obrigatório nos arranjos de base das nossas orquestras populares e instrumento mais frequente no acompanhamento de cantores e compositores. Ele esteve presente em todas as fases da História da Música no Brasil e deixou vestígios em todas as nossas práticas.

Por suas características o violão ajudou a renovar as fórmulas habituais da harmonia funcional e a cultivar o gosto pela dissonância, o qual exerce sobre os músicos uma atração irresistível. Para reafirmar ainda mais a ampla utilização do violão como instrumento acompanhante edita-se um sem-número de publicações de consumo rápido, que são vendidas em bancas de jornal. Isto constitui uma excelente prova da vitalidade da música popular.

No entanto a situação dos instrumentos de teclado é completamente diversa: comparada ao violão encontramos para eles um número mínimo de publicações desse tipo, o que possivelmente

pode ser justificado pela posição de instrumento nobre que o piano sempre ocupou no nosso meio musical. Talvez pelo mesmo motivo o ensino do piano jamais tenha dedicado um só capítulo à harmonia de teclado, optando exclusivamente pela linha de formação de solistas e abdicando de outras áreas de importância primordial.

Na área da leitura de cifras a carência se torna mais evidente pela ausência total de metodologia. Os pianistas buscam constantemente uma solução para o problema da distribuição de notas na leitura de acordes cifrados ao teclado com resultados sonoros satisfatórios. Pela ausência de critérios ou melhores procedimentos o princípio básico da superposição de 3<sup>as</sup> transparece na leitura de cifras ao teclado, o que emperra a leitura fluente e o desenvolvimento do estilo na execução. A falta de opções para a ordem das notas dos acordes gera um impasse na liberdade de manipular o material harmônico e no próprio desenvolvimento do pianista.

Para o Método de Leitura e Interpretação de Cifras no Teclado foram consideradas duas posições básicas para se tocar os acordes de 5 ou mais sons no teclado: a primeira se baseia na estrutura do pentacórdio maior. Os cinco dedos sobre as notas do pentacórdio farão movimentos descendentes ou ascendentes para formar os acordes com 9<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup> e 13<sup>a</sup>. A segunda, na tríade na primeira inversão. Os mapas abaixo ajudam a entender mais claramente a proposta que trata sobretudo dos acordes de 5 ou mais sons.

Gráfico 1: Mapa dos intervalos derivados do pentacórdio maior

1º grau Nota fundamental	2º grau 9ª maior	3º grau 3ª maior	4º grau 4ª justa 11ª justa	5º grau 5ª justa
Semitom ← 7ª maior	Semitom ← 9ª menor	Semitom ← 3ª menor	Semitom → 11ª aum.	Semitom ← 5ª dim.
Tom ← 7ª menor				Semitom → 13ª menor
Tom e meio ← 7ª dim. e 6ª maior				Tom → 13ª maior

Gráfico utilizado nas aulas de Harmonia de Teclado do IVL, Unirio.



A segunda se baseia na primeira inversão da tríade maior e na estrutura de 3<sup>as</sup> superpostas. Transpondo-se os intervalos dos acordes para essa posição, resultará um mapa semelhante com o seguinte dedilhado da mão direita: 1º dedo – 3ª do acorde; 2º dedo – 5ª; 3º ou 4º dedo – 7ª; 5º dedo – 9ª.

Gráfico 2: Mapa dos intervalos derivados da primeira inversão da tríade

3ª maior	5ª justa	7ª maior	9ª maior
Semitom ← 3ª menor	Semitom ← 5ª diminuta 11ª aumentada	Semitom ← 7ª menor	Semitom ← 9ª menor
Semitom → 4ª justa	Semitom → 5ª aumentada 13ª menor	Tom ← 7ª diminuta 6ª maior	Semitom → 9ª Aum.
	Tom → 13ª maior		

Gráfico utilizado nas aulas de Harmonia de Teclado do IVL, Unirio.

Indicações nos mapas:

- O primeiro mapa corresponde, na mão direita, à posição em que a 7ª é tocada com o 1º dedo da mão direita;
- Os graus indicam as notas do pentacórdio maior e correspondem aos cinco dedos e aos intervalos dos acordes: o 2º grau corresponde à 9ª maior, o 3º à 3ª maior, etc.;
- As setas indicam o movimento para atingir os intervalos: por exemplo, a partir da nota fundamental atinge-se a 7ª maior por semitom descendente; a partir da mesma nota atinge-se a 7ª menor por tom inteiro descendente;
- O segundo mapa apresenta a posição da mão mais estendida, alcançando o intervalo de 7ª entre a 3ª e a 9ª.

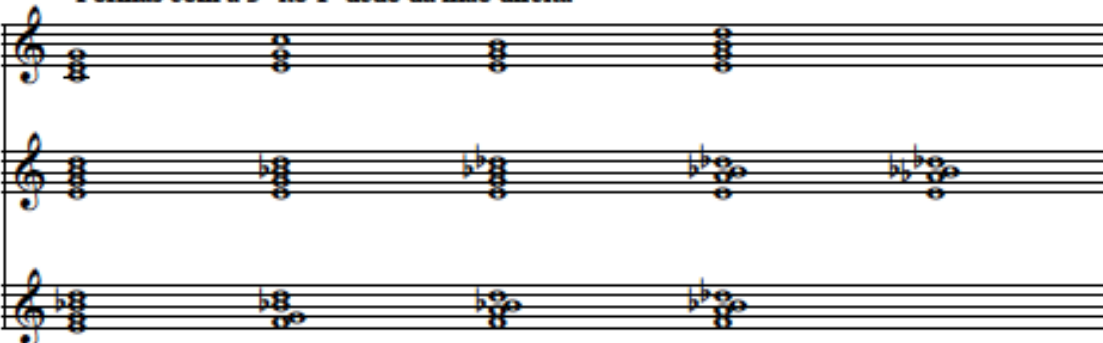
O próximo gráfico apresenta as formas dos acordes em notação gráfica musical:

**Acordes com 3<sup>as</sup> maiores**

**Formas com a 7<sup>a</sup> no 1<sup>o</sup> dedo da mão direita**

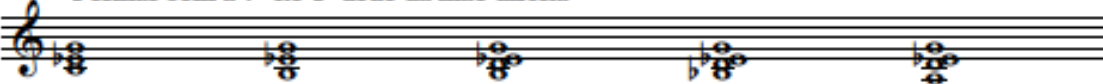


**Formas com a 3<sup>a</sup> no 1<sup>o</sup> dedo da mão direita**

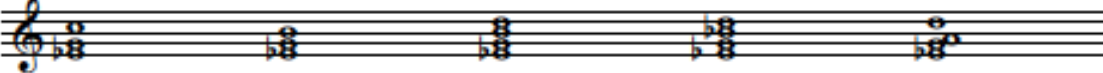


**Acordes com 3<sup>as</sup> menores**

**Formas com a 7<sup>a</sup> no 1<sup>o</sup> dedo da mão direita**



**Formas com a 3<sup>a</sup> no 1<sup>o</sup> dedo da mão direita**



## Os códigos de cifragem

Os códigos de cifragem variam muito e podem ser representados por sinais como (-) para representar a 3<sup>a</sup> menor ou 5+ para a 5<sup>a</sup> aumentada. Outros só fazem sentido em inglês como maj 7 que indica 7<sup>a</sup> maior, ou sus4 que indica a 4<sup>a</sup> justa. Outros não tem nenhuma associação aparente com o intervalo como o (°) para o acorde de 7<sup>a</sup> diminuta, que parece se referir à simetria do acorde, cuja formação mantém sempre a estrutura de 3<sup>as</sup> menores.

O código escolhido para a leitura de cifras na Harmonia de Teclado está descrito abaixo de forma resumida. Ele foi ordenado pela ordem de grandeza dos intervalos indicados na estrutura de superposição de 3<sup>as</sup>.

As letras em maiúscula A, B, C, etc. têm origem na notação alfabética e servem para indicar a fundamental dos acordes cifrados. A indicação independe da função tonal do acorde e, até certo ponto, da própria tonalidade em que está escrita a melodia.

- A corresponde a Lá
- B a Si
- C a Dó
- D a Ré
- E a Mi
- F a Fá
- G a Sol

- A 3<sup>a</sup> maior nunca é indicada.
- A 3<sup>a</sup> menor é indicada por *m* minúsculo.
- A 5<sup>a</sup> justa nunca é indicada.
- A 5<sup>a</sup> diminuta é indicada por <sup>(b5)</sup>.
- A 5<sup>a</sup> aumentada é indicada por <sup>(#5)</sup>.
- A 7<sup>a</sup> menor é indicada por <sup>7</sup>.
- A 7<sup>a</sup> maior é indicada por <sup>7M</sup>.
- A 7<sup>a</sup> diminuta é subentendida pelo sinal <sup>o</sup> ao lado da letra, e dispensa a

indicação da 3<sup>a</sup> menor e da 5<sup>a</sup> diminuta que fazem parte do acorde.

- A 9<sup>a</sup> maior é indicada por <sup>(9)</sup>.
- A 9<sup>a</sup> menor é indicada por <sup>(b9)</sup>.
- A 9<sup>a</sup> aumentada é indicada por <sup>(#9)</sup>.
- A 11<sup>a</sup> justa é indicada por <sup>(11)</sup>.
- A 11<sup>a</sup> aumentada é indicada por <sup>(#11)</sup>.
- A 13<sup>a</sup> maior é indicada por <sup>(13)</sup>.
- A 13<sup>a</sup> menor é indicada por <sup>(b13)</sup>.
- A 6<sup>a</sup> maior é indicada por <sup>6</sup>.
- A 4<sup>a</sup> justa é indicada por <sup>4</sup>.

Às letras são acrescentados os acidentes: # e b.

Ex.: Ab, C#, etc.

O baixo deve ser indicado quando é diferente da nota fundamental. Ele é representado por uma barra inclinada sob a letra que indica a fundamental.

Ex.: A/C#

Os intervalos de 3ª maior e de 5ª justa nunca são indicados. Eles são os únicos que nunca aparecem nas cifras, apesar de serem componentes importantes da harmonia. Todos os demais intervalos, quando fazem parte dos acordes, devem ser indicados.

## Música e Ciências Sociais

O projeto de Pesquisa *Música e Ciências Sociais* foi concebido para aproximar da Historiografia alunos de graduação e de pós-graduação em música. Ele foi implementado através de Grupo de Pesquisa *Historiografia das Práticas Musicais*, que se reunia regularmente para analisar textos de Teoria da História e de História da Música.

A pesquisa em música tende a se libertar da análise musical estritamente internalista e se empenha em explicar a música como pertencendo a uma rede social de práticas, sem exigência de tratamento especial, diferente do que é dispensado a outras práticas. As histórias setoriais, como a História da Arte e a História da Música, tendem a se olhar como produto de matriz teórica própria, independente da Ciências Sociais e da História.

A integração entre os campos de conhecimento da música e da história requer atenção cuidadosa com os princípios da ciência histórica, desenvolvida há milênios.

Na década de 1970 o Ministério da Educação e Cultura criou uma nova modalidade de curso de graduação: a Licenciatura em Educação Artística. Ela surgiu para “formar professores para as atividades, áreas de estudo e disciplinas do ensino de 1º e 2º graus relacionadas com o setor da Arte.”<sup>4</sup>

A necessidade de se pensar a arte (uma possível Filosofia da Arte) surgiu mais fortemente na área das Artes Visuais, articulada com outros campos do conhecimento, sobretudo com as Ciências Humanas. Tornou-se naquele momento uma forte tendência que acabou por atingir também os estudiosos e os pesquisadores na área da Música.

O currículo da Licenciatura em Educação Artística foi concebido com uma parte comum a todas as áreas, representada por disciplinas como Fundamentos da Expressão e Comunicação Humanas, Estética e História da Arte, Folclore Brasileiro, Formas de Expressão e Comunicação

---

<sup>4</sup> Resolução CFE nº 23, de 23 de outubro de 1973.

Artística e Sociologia da Arte. A parte comum revela uma formação abrangente que pensava a Arte como expressão humana, como manifestação em diferentes linguagens. A produção artística era entusiasticamente pensada como linguagem: linguagem musical, linguagem teatral, linguagem plástica. Haveria um corpo de ideias (ou uma filosofia) que presidiria todas as manifestações artísticas e que ficou conhecida por uma visão “abrangente” no ensino das artes.

As linhas de trabalho criadas naquele momento foram muito festejadas e inspiraram algumas filosofias que entusiasmaram temporariamente, mas que logo sofreram severas críticas: a educação artística, concebida através de um currículo com parte comum, foi uma das primeiras vítimas dos críticos do “ensino abrangente”.

A crítica também teve por consequência a manutenção de um vínculo apenas parcial com as Ciências Sociais, o que de certo modo isolou-a, na mesma proporção, do plano das determinações sociais e históricas a que todas as práticas sociais e culturais estão submetidas. A Semiologia da Música apresentou-se como disciplina que valorizou o olhar sobre a obra musical e ganhou a adesão da pesquisa musicológica, reforçando mais do que nunca o *esprit de corps* dos *experts*.

Nas últimas décadas do século XX as análises internalistas consagraram trabalhos que usaram técnicas desenvolvidas por autores como H. Schenker e Jean-Jacques Nattiez e proporcionaram a união da Estética com a Filosofia, reforçando a ideia da já constituída Filosofia da Música. O IVL, através da pesquisa musicológica e da análise musical, incorporou essa tendência.

A estratégia descrita parece ter, de certa forma, mantido historiadores e sociólogos excluídos da pesquisa musical e da História e da Sociologia da Música, compelidos a ter um domínio completo da linguagem musical que os torne capazes de avançar, com as técnicas das Ciências Sociais, para além da gramática e da sintaxe musical. Abre-se um espaço acadêmico que os historiadores e sociólogos de ofício talvez se sintam tímidos para ocupar e para o qual os musicólogos e semiólogos da música talvez não se sintam atraídos.

A prática musical ainda demanda ser examinada mais profundamente à luz da História e da Sociologia, das Ciências Humanas e Sociais.

A História da Música pode ser pensada como uma história especial ou particular. Jacques Le Goff, citando Marc Bloch, aponta o problema da autonomia das histórias particulares. É como se documentos de uma determinada série só pudessem contar a história dos indivíduos do campo profissional respectivo, ou documentos de uma outra ordem fossem inócuos para explicar as práticas destes indivíduos. Na verdade ambos os tipos de documentos participam de uma rede de fenômenos sociais que não podem ser pensados isoladamente.

Unir o discurso sobre música ao “discurso musical” nem sempre é tarefa bem-sucedida só por ter sido executada por especialistas em música. Ao contrário, o discurso sobre música deve ser construído através de crítica bem referenciada, incluindo-se no referencial um conhecimento básico de Ciências Sociais, uma noção sobre sua longa constituição como campo de conhecimento. Este é o caminho mais seguro para que a crítica musical possa legitimar-se e integrar a pesquisa em música com base na visão ampla das práticas musicais, inseridas na rede das práticas culturais e sociais.

Novas questões e problemas estão sendo trazidos para a academia com a inclusão de produções culturais que até bem pouco tempo não faziam parte dos tópicos de preferência dos pesquisadores. A música popular brasileira é um deles.

## Referências

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo*. 2. ed.

S. Paulo: Editora 34, 1998, 2 v.

MERHY, Silvio Augusto. *Oscilações do Centro Tonal nos Choros de Garoto*. 1995. 95 p.  
Dissertação de mestrado – Escola de Música – UFRJ, Rio de Janeiro.

MERHY, Silvio. *Bossa Nova: A permanência do samba entre a preservação e a ruptura*. 2001. 263 p. Tese de doutorado - IFCS-UFRJ, Rio de Janeiro.

LE GOFF, J e NORA, P. *História: Novos Problemas*. 4.ed. Rio: Francisco Alves, 1995.

PISTON, Walter. *Harmony*. New York: Norton 1962.

SCHOENBERG, Arnold. *Theory of harmony*. London: Faber, 1978.

SPOSSOBIN, I.V. *et alii. Manual de harmonia*. 4.ed. Moscou: Música, 1965.