

O PENSAMENTO DE KOELLREUTTER COMO REFERENCIAL
PARA UMA REFORMULAÇÃO DO ENSINO DE MÚSICA

Por

Alberto Kury

Monografia, orientada pela Prof. Carole Gubernikoff,
apresentada ao Prof. José Nunes,
como cumprimento parcial da disciplina Monografia,
do curso de educação artística, habilitação em música,
do Instituto Villa Lobos

UNI-RIO, Centro de Letras e Artes, IVL.

Sumário

I - Introdução

II - Introduzindo H. J. Koellreutter, sua Ação e Pensamento.

III - As Propostas Pedagógicas e Críticas ao Modo de Ensino Vigente.

IV - A Experiência dos Seminários na Universidade da Bahia e seus Desdobramentos.

V - A Proposta dos Seminários para a UNI-RIO

VI - Conclusão

VII - Bibliografia p. 33

Anexos - Entrevistas com alunos da UNI –RIO.

Introdução

Nunca em nenhum momento da história da música houve tanta procura por aperfeiçoamento musical dito "formal", o que é acompanhado por aprendizado de leitura e escrita de partituras, como agora. No século XIX, havia a figura dos diletantes, indivíduos oriundos das classes ditas superiores (a burguesia) que, envolvida pelo estigma romântico do aprimoramento da alma, praticavam seu piano e cantavam seu "*Lieds*" em sarais vespertinos (neste caso era preciso ler bem uma partitura), e pelos indivíduos que queriam se profissionalizar, serem músicos eruditos, estes em menor número. Evidentemente, não consistia da maioria da população. Já os músicos populares, que aprendiam música "de ouvido" e por imitação de pessoas do meio em que viviam, não tinham nenhum acesso a essas instrumentações. Uma pauta musical certamente não estava em seus domínios.

...Num extremo encontramos o grande virtuoso que fascina o público na sala de concerto; no outro, o conjunto instrumental ou vocal composto por vizinhos ou conterrâneos, ou a família reunida em redor do piano da saleta para cantar árias e hinos famosos.¹

Hoje, com o advento da gravação fonográfica, da quebra destes estigmas, e da própria evolução da música popular, estilizando-se e "eruditizando-se", pode se dizer, músicos de todas as matizes estilísticas procuram aprendizado formal.

¹ Grout, *Historia da Música Ocidental*, pag 576

“Na década de 40, no Brasil, músicos vindos de uma formação erudita se misturavam a músicos populares que, por motivos profissionais, já sentiam a necessidade de aprender a ler música para poder trabalhar...Uma carta de Jacob do Bandolim a Radamés Gnatalli, enviada em 1964, ilustra bem este fato”²

*"Meu caro Radamés: Antes de 'Retratos', eu vivia reclamando: 'preciso ensaiar...'. E a coisa ficava por aí: ensaios e mais ensaios. Hoje minha cantilena é outra: 'Mais do que ensaiar, é necessário estudar!' E estou estudando. Meus rapazes também (o pandeirista já não fala mais em paradas: 'Seu Jacob! O sr. quer aí uma fermata? Avise-me, também, se quer adágio, moderato ou vivace!...' Veja, Radamés, o que V. arrumou!"*³

Nesta presente monografia, vamos dar destaque para os músicos populares, onde se observa maior transformação. Em um mundo cada vez mais veloz, e maior exigência e concorrência no mercado de trabalho, Era tecnocrática, com ênfase na eficiência em um menor espaço de tempo, o músico que possui boa leitura e compreensão técnica (análise) das formas musicais as quais ele lida, terá melhor fluidez em sua carreira, pois a leitura musical facilita os ensaios e as gravações, tornando-os mais curtos e baratos. Para atender esta demanda, surgiram os cursos livres de música popular, como o CIGAM (*Curso Ian Guest de aperfeiçoamento musical*) e outros, onde os alunos, instigados com os novos rumos e as novas

² REQUIÃO, Lucuana *A notação musical e o músico popular*. In <http://trombeta.cafemusic.com.br/trombeta.cfm?CodigoMateria=702>, 02/00.

³ *Revista Roda de Choro, 1995* In idem.

possibilidades da música popular, tem oportunidade de estudar arranjo, leitura e escrita, etc., à maneira de universidades americanas, na vanguarda da música popular na academia (*Berklee* e outras).

Recentemente, a UNI-RIO inaugura o bacharelado em MPB, desobrigando o curso de licenciatura para aqueles que não necessariamente seriam professores de ensino fundamental e médio, e era o único espaço aberto para este público. Mas este não é o único problema: observa-se algumas ausências e desencontros, no momento do ingresso do aluno (todos eles, não só os de música popular) à faculdade. Segue as duas situações problema abordadas ao longo deste trabalho:

1) O Aluno, ao ingressar à universidade, decepçiona-se, pois percebe que ela está defasada em relação às exigências do mercado de trabalho (O não oferecimento de cursos de instrumentos elétricos e produção musical, e não estar devidamente equipada com tecnologia digital de gravação, *Pro-tools* e similares, por exemplo).

2) Ao entrar no curso escolhido, percebe que há outros cursos que ele desconhecia ou pouco conhecia pela falta de informação ao currículo e que estão mais de acordo com seus anseios. Isto aliado ao fato de que este novo universo visitado e o contato com colegas e professores ampliaram seus desejos de conquistas musicais. Os casos de transferência, bastantes altos, comprovam isto.

Ou seja, há nesta situação um desencontro de mão dupla: os alunos, sujeitos agentes de seu tempo, repletos de anseios e informações privilegiadas acerca das novas demandas, mas que entendem a universidade como algo a ser vivido e querem dela a "erudição", o aprofundamento de procedimentos e o acesso a outros, e professores, que possam atender a essas buscas, sendo donos de conhecimento profundo de linguagem musical e processos científicos, mas alguns deles, sem mais

a via de obter informações privilegiadas sobre o que está acontecendo de novíssimo no mercado, o que motivaria o desejo de adaptações permanentes.

Como resolver este impasse? Acreditamos que a ação pedagógica, baseada nas várias experiências bem-sucedidas realizadas pelo Prof. H. J. Koellreutter ao longo destes anos de estadia no Brasil, e principalmente a experiência com os chamados “Seminários Internacionais de Música na Universidade da Bahia”, resolveria estas questões.

II - Introduzindo H. J. Koellreutter, sua Ação e Pensamento

II.1- Pequeno resumo de sua História:

Koellreutter, rapaz de 22 anos, flautista, compositor, aluno de Paul Hindemith e Hermann Sherchen, chegou ao Brasil em 1937, em condições muito adversas: emigrante político fugido da Alemanha nazista. Porém encontra neste país que o acolhe com muita generosidade um quadro bastante adverso: Como um país, cujo povo demonstra uma musicalidade inata demonstra desenvolvimento inverso no campo da educação musical? Esta pergunta é a força motriz de sua ação ao longo do tempo, marcada pela vontade de aterrar o fosso que separa as duas realidades. Achava que os projetos músico-educacionais eram pouco criativos, não iam ao encontro da natureza dos brasileiros. Achava que a dívida do país para com os mesmos era a de uma “educação interdisciplinar, onde áreas do conhecimento confluíssem, visando em primeiro lugar as pessoas”.

Koellreutter enumera as várias maneiras de educar humanamente os alunos e que mais importante do que formar virtuosos em instrumentos era formar cidadãos de senso crítico apurado e vivenciando plenamente seu tempo. “Busquei compreender até que ponto uma educação musical poderia visar, em primeiro lugar, o homem, e não se restringir apenas à sua matéria específica”.⁴

Recém chegado, começa a dar recitais e arrumar trabalhos diferentes da música. Porém, o interesse pela educação musical tornou-se sua prioridade, em

⁴ Koellreutter, H. J. Encontro com Koellreutter in Kater, Carlos, Cadernos de Estudo 6 pág. 132

detrimento da carreira de concertista. Em 39, começa a dar aulas para Cláudio Santoro, que queria estudar o dodecafonismo, novidade técnica da época. Mais tarde, passa a dar aulas também para Guerra Peixe e Edino Krieger. Cria, neste mesmo ano, o movimento “Música Viva”, com um manifesto em 46, que serviu de base para a transformação estético-musical que pretendia. O dodecafonismo passou a ser usado como elemento referência da nova música que ele propunha. O movimento tem como paradigma o compromisso com a nova linguagem ligada à contemporaneidade, mas ao mesmo tempo funcional, feita para as pessoas.

Koellreutter bate nesta tecla em suas opiniões: a arte deve ser funcional, pois acima de tudo vem o homem, e o Brasil, país de graves mazelas, deve ter suas dívidas para com a educação, aqui no caso musical, sanadas. A aparente contradição entre a arte funcional versus arte de invenção, nova, fez com que vários atuantes do movimento deixassem seus quadros, como o próprio Santoro, saindo do movimento por divergências ideológicas e a aparente incoerência do discurso do mestre, pois defendia ao mesmo tempo a: “Concepção utilitária da arte”⁵, ele não mencionava a facilitação da música para uma abrangência maior dessa sociedade crítica que desejava-se criar. Assim, Santoro abandona a estética dodecafônica para ingressar na estética do Realismo Socialista. (o mais irônico é que o próprio Koellreutter lhe deu acesso os textos marxistas), e Camargo Guarnieri, mais tarde lhe fazendo grande oposição pública, a favor da arte engajada: “Divergências estéticas e ideológicas acirradas o tornarão em 1950, o detonador público oficial das críticas veementes de seu trabalho como compositor e, em especial, como professor de jovens músicos brasileiros”⁶. A partir da criação do movimento vai se tornando cada vez mais crescente e deflagradora a influência de Koellreutter nos meios artísticos e musicais

⁵ Koellreutter, HJ Correspondência a Cláudio Santoro: 16/02/46

⁶ Kater, Carlos, Cronologia de H. J. Koellreutter, in Cadernos de Estudo 6, pág 10.

brasileiros, e, segundo a compositora Graziela Paraskevaïds, Koellreutter é “*la personalidad más decisiva del país en el campo musical*”⁷.

Depois das experiências docentes como professor particular, Koellreutter “avança” para as instituições de ensino: começa dando aulas no Instituto Musical de São Paulo e no Conservatório Brasileiro de Música, onde há um desentendimento com seu diretor, Lorenzo Fernandez, por conta de divergências do pensamento pedagógico. Assim, devido ao seu caráter emancipatório e provocador de inquietações, começa a tecer comentários, na imprensa ou em outros meios e manifestos, acerca de criar novos modelos de uma educação musical e uma estética mais “arejada” para o Brasil. Sua primeira investida neste campo é a criação do “Curso Internacional de Férias Pró-Arte, em Teresópolis, Rio de Janeiro, em 1950, baseado no modelo do Curso Internacional de Música de *Darmstadt*, em 49, meca da música de vanguarda contemporânea, seguida da “Escola Livre de Música” em São Paulo. Vários convites nacionais e internacionais neste período, bem como criação de cursos aos moldes dos citados, até, finalmente, a criação dos “Seminários Internacionais de Música”, em 54, acontecimento inspirador destes escritos, a convite do então reitor Edgar Santos, outro fomentador da época, cursos e debates livres, de currículo flexível, que mais tarde tornou-se curso universitário, sendo centro de referência de ensino musical, principalmente depois da chegada de Ernest Widmer, compositor suíço que foi convidado pelo próprio Koellreutter para ministrar aulas e fazer residência na capital baiana. Sua chegada causa uma revolução, culminando com o “grupo de compositores da Bahia”, seus alunos, um dos mais atuantes movimentos musicais já vistos, principalmente se tratando de uma região que outrora se mostrava tão carente em acesso à cultura que não popular.

⁷ Paraskevaïdis, 1985: 21 in Taborda, Tato. *Música de Invenção*.

Em 1963, Gilberto Mendes, Rogério Duprat, Willy Correia de Oliveira, Damiano Cozzella e outros, inauguram o “Manifesto Música Nova”, análogo ao Música Viva, com diferenças aqui e ali (o primeiro discutia mais a funcionalidade da arte, e o segundo discutia mais a necessidade de fazer “invenção”⁸). O movimento promoveu uma série de debates polêmicos a respeito dos novos rumos da arte.

Neste período, Koellreutter passa a ficar mais ausente do Brasil, criando a escola de música de Nova Delhi, Índia, ministra aulas no Japão, aprofundando também suas convicções sobre o oriente, confirmando o pensamento oriental como base de inspiração de sua obra e sua estética.

II.2 - Seu amparo estético:

Koellreutter conecta o seu pensamento de interdisciplinaridade, (convivência mútua entre áreas do conhecimento) integração de todas as coisas e necessidade de ter disciplina, com o pensamento oriental, budista zen para ser mais específico, e utiliza quase como uma oração a expressão “tudo flui”: “tudo o que não se renova, que não contribui para a inovação do pensar, da sensibilidade e da consciência é contraproducente”⁹

“O artista tem que aprender com o fluxo constante das coisas e não frear aquilo que no fundo é a natureza da existência.”¹⁰ . Esta integração é globalizante, e o *yin yang* é o ocidente/oriente, que se completam. Por outro lado (ou melhor, e também o outro lado), a conexão com a física moderna, quântica, a relatividade, onde espaço e tempo estão unidos, dinâmicos, são uma só coisa. Ao adotar como

⁸ Termo usado por frequência por Augusto de Campos para especificar a criação de algo novo de fato.

⁹ Koellreutter, H, J. “Encontro com Koellreutter” in Kater, Carlos. Caderno de Estudos 6, pág. 90

¹⁰ idem

meta estético-musical a “estética relativista do impreciso e do paradoxal”, o culto ao impreciso, ao relativismo, ao volátil, que está em eterna mudança e fluidez, ele demonstra estar antenado com essas novas visões acerca da ciência moderna, e o “tanto um quanto o outro”¹¹, e da religiosidade oriental:

Na estética relativista do impreciso e paradoxal, as interações de sons e ocorrências musicais são representadas em diagramas temporais que permitem estruturar os lapsos de tempo em que ocorrem a música, de maneira englobante, resultando numa composição em que os sons e silêncios podem ser interpretados como positivos e negativos, como sucede na imagem fotográfica. Resulta numa espécie de “renda”, um tecido de sons e contexturas que formam desenhos transluzindo o fundo, isso é, o silêncio estruturado¹².

Em título de exemplo em suas composições, a criação da planimetria na música, o uso de pontilhismo, (Webern) onde as notas saltam de um ponto para outro, tal qual a visão da física moderna, a aleatoriedade, criação de John Cage para quebrar a subjetividade e a linearidade das obras, e outros.

II.3 - Panorama histórico/social resultando em transformações sonoras

Koellreutter enumera as diversas transformações do mundo no século passado, dizendo que a era tecnológica transformou por completo nosso ambiente, a sociedade e o homem¹³. Esta valorização mecanicista e visão racionalista das coisas contribuíram para uma mudança radical de nossa mentalidade, desenvolvendo a noção de controle total de tudo. Esse excesso de pragmatismo promove uma crescente perda de ideais, já que a idéia capitalista/liberal valoriza a quantidade em

¹¹ Vemos, como exemplo, o Tai –Ki, o símbolo yin-yang, porque cada metade do símbolo contém a outra. (Mendes, João: Implicações estéticas do relativismo no processo composicional em Anacrón, de Koellreuter).

¹² Koellreutter, 1983^a, 63, in Mendes, João, idem

¹³ H. J. Koellreutter. Música na era tecnológica, in Kater, Carlos. Caderno de Estudos 6.

detrimento da qualidade, forçando as pessoas a seguirem padrões pré-estabelecidos para serem sujeitos da história. Como a arte reflete os devires de sua época, com ela não poderia ser diferente. Se no passado cultuava-se os afetos, paixões desenfreadas, amor à natureza e as coisas divinas, inalcançáveis, hoje o eixo central das temáticas é a tecnologia, a máquina a serviço, ou não, do homem, que assim adquire poder de ação, com resultados e criação cada vez mais rápidos e eficientes. A literatura, as artes plásticas e a música começaram a se interessar sobre esse tema, e para citar alguns, temos o Futurismo de Marinetti, a peça para orquestra de câmara e piano de Fritz Klein, a ópera *Iron Works*, de Alexandre Mossolow, *Impressões de uma usina de aço*, de Cláudio Santoro, dentre outras.

Se a nova temática deseja figurar um ambiente de máquinas e afins, certamente violinos e violoncelos teriam certa dificuldade de retratar tais ruídos resultantes dessa atividade. Logo, surgiu a idéia de sons e ruídos que projetassem os sons dados por estas máquinas, o som da cidade moderna. Assim surgiu a idéia do piano preparado, por Henry Cowell, mais tarde aperfeiçoada por Cage. Logo em seguida, o compositor suíço Rolf Liebermann combinou as máquinas, por um aparelho de controle, criando assim uma composição intitulada *Sinfonia Les Echanges*. Por fim, O compositor Pierre Shaeffer e seus alunos viriam a criar a música concreta, usando ruídos de sons sintéticos e naturais, eletro-acusticamente. Eles criavam seus instrumentos, que modificavam frequências, mudança de timbre, modulação, etc. O músico concreto é um observador, e a realidade é o seu manancial, é dela que o artista extrai seu material, faz-se dela um objeto. Aqui, é muito comum o uso de montagens sonoras, onde objetos e fontes adversas unem-se. O fonético tem mais importância do que o significado, daí o uso da aleatoriedade.

“Com o advento da válvula eletrônica, foi possível “fabricar sons”, manipulá-los em sua origem, o que ocasionou um grande conflito nos compositores, pois da noite para o dia abria-se um leque de possibilidades antes nunca imaginadas. Em 56, Berio cria a primeira composição para vozes humanas e sons eletrônicos, chamada “*homenagem a Joyce*”. Este tipo de abordagem artística é hoje consolidada em todos os meios musicais, tanto o meio (a gravação em si), como a estética (é muito comum ver esta linguagem em música de cinema, por exemplo, teatro, etc.)”.¹⁴

¹⁴ Idem

III - As propostas pedagógicas e as críticas ao modo de ensino vigente.

III.1 - Os Jogos Improvisatórios.

Os jogos são meios de ensinar música através confrontos que a improvisação gera. Por exemplo, se o jogo tem um metro bem definido e presente, pode surgir a pergunta “*o que é pulsação?*”. A partir das dúvidas é que são transmitidos os conceitos, e não o contrário, onde a informação nova soa etérea e fora de contexto, solta. Ele diz que nunca estudou teoria de maneira separada, e sim ao tocar seu instrumento. Ele diz: “Durante este trabalho surgem perguntas... que favorece o trabalho não-linear..só ensino aquilo que surge durante a execução de um modelo.”¹⁵ Assim, é necessário preparar jogos bem amarrados, ou seja, que contenham em sua natureza elementos que sejam indagadores, que estimulem as dúvidas, e para isso, por este modo de ensino ser não linear, é necessário que os professores estejam bem preparados, por conta do dinamismo da aula, aula esta que não existe uma linha condutora preparada a priori.

Para concluir este pensamento, Koellreutter diz que a disciplina mais importante era a composição, pois se a formação de um professor pudesse estar fundamentada no trabalho criativo seria mais imediato perceber a música como organismo vivo, e isto favoreceria todos a viverem com sua própria criatividade.

¹⁵ Koellreutter, H J Encontro com H. J. Koellreutter, in Kater, Carlos. Cadernos de Estudo n 6

Ele lembra de outras iniciativas nesse sentido, como o projeto Ocidente-Oriente, onde se refletia a interação entre artes e ciências. Koellreutter acreditava na reflexão como a força motriz do aprendizado, fator mor da motivação que virá, o problema como fator impulsionador de mais questionamentos: “O problema é mais importante do que a solução”.¹⁶ Assim, a aula começa com este embate, essa “indisposição” provocadora, que na música, ele diz acontecer no momento da improvisação. Esta inquietude, é que seria o elemento “que faz o outro pensar”. Resumindo estas idéias na voz de Carlos Kater: “Você (o mestre) é aquele que auxilia, provoca, estimula as pessoas a se descobrirem, a tirarem o véu, a se recriarem. Isto é fundamental para a ampliação da consciência”.¹⁷ Koellreutter fala do individual e do coletivo, reitera que o estudo é globalizante, mas os indivíduos são diferentes e devem permanecer assim. Um exemplo disso deu-se quando uma rádio européia lhe solicitou trabalhos de alunos seus e constatou-se que de forma rara os trabalhos eram muito diferentes para serem do mesmo professor, dada a sua preocupação em transmitir e deflagrar o anseio de inovação e conservação da personalidade do artista .

Sobre possibilidades pedagógicas em uma sociedade carente de recursos, Koellreutter enfatiza que é necessária a aceitação da situação, sem idealizações e frustrações e estabelecer um programa em conjunto de acordo com as necessidades da comunidade. Um programa estabelecido à partir do aluno, e não o contrário.

¹⁶ Koellreutter, H J Encontro com H. J. Koellreutter in Kater, Carlos. Cadernos de Estudo n 6

¹⁷ Koellreutter, H J Encontro com H. J. Koellreutter in Kater, Carlos. Cadernos de Estudo n 6

III.2 - O Ensino Pré-Figurativo

Koellreutter expõe sua crença a respeito do ensino Pré-figurativo como sendo o ideal pedagógico a ser alcançado nesta era que adentra. Para ele, o espírito que cria é o espírito que está vivo, que sempre se renova e têm os olhos voltados para o novo. As perguntas são mais importantes que as respostas. A inquietação, a ansiedade positiva por crescimento, a dúvida que aparece como fator motivador que promove questionamentos, todos são elementos da pré-figuração. Ele nos dá como exemplo um paralelo com a nova visão da ciência, onde se diz que as coisas existem e se dão por meio de relações, não basta mais a noção da pura existência em si. As atividades devem ser dinâmicas, relacionais, onde professor e aluno devem ser vistos como única entidade, que espiram o mesmo ideal: A busca da consciência por meio da arte, educar e ser educado ao mesmo tempo, sem separação destes. A falta de motivação ocorre pela rigidez do ensino, professores que não se renovam, e como resultado, a perda da criatividade, do espírito ou da força que o guiou e o fez decidir por aquela vocação. A visão e o acesso ao novo se dão de fato naqueles que tem a mente aberta, globalizante, integradora, que entendem a fluidez das coisas, e percebem, assim, que é necessário ter autocrítica suficiente para atitudes renovadoras (ou em uma ação tremenda, como diz o autor). Ele recomenda aos postulantes desta onda que: conheçam culturas não ocidentais, de aborígenes, etc. para que se conheça os anseios de um todo; dêem a mesma importância dada à tradição também para a pré-figuração; e também a importância dos cursos de estética em situação de igualdade com as disciplinas tecnológicas.

Mas afinal, o que é o Pré-figurativo? É o futuro do futuro, é o saber da grande movimentação das coisas, do tudo flui zen, de que nada é eterno e será superado,

porém não descartado, em breve. A pré figuração nos garante o espírito criador intacto, ou melhor, ampliado, na medida em que sabe-se que é condição primordial estar atualizado para estar no contexto do novo mundo que se encerra, para estar vivo e pleno no mesmo. Este paradigma não descarta a tradição, mas sim os complementa, a visão é de soma, não de substituição. Por fim, Koellreutter diz que:

“Todos os esforços serão vãos para a real compreensão das coisas da arte, tornando-se, na prática, mera rotina, quando não relacionarmos... os nossos conhecimentos como um todo. Com o todo da arte, da nossa existência, com o meio ambiente e com o todo da sociedade que atuamos. Pois é esse todo que nos estimula, que como germe, vive em nós desde o princípio, o todo que é a vida espiritual, o espírito criador propriamente dito”.¹⁸

III.3 - O Artista e a Sociedade

O professor sempre nos alerta para a questão humana (pessoal) e sociológica, sem separar nenhuma destas, separadas aqui somente para fins esclarecedores. Para Koellreutter, a arte complementa e é complementada pela própria vida, relação dinâmica, e a formação musical deve levar isso em conta: criar artistas para a sociedade e uma sociedade para artistas, colocar sua arte a serviço da sociedade e formar ouvintes abertos, livres, sem dirigismos estéticos nem utopias mirabolantes, e assim, com a semente da liberdade espalhada, será possível emergir um equilíbrio entre essas partes, sem intervenções, uma relação mais natural destas partes. Uma equação realista porém com a marca de uma evolução que virá. Para isto, é preciso olhar de fato para o país, estabelecer um currículo que atenda a realidade do entorno das pessoas, usando sua cultura, e a partir daí, acrescentando o que acha-se necessário acrescentar, para ampliá-la.

¹⁸ Koellreutter “O Espírito Criador e o Ensino Pré-Figurativo in Kater, Carlos, Cadernos de Estudos 6

Algumas citações literais de Koellreutter que reiteram a idéia do fórum participativo como solução:

Sobre a situação-alvo

O problema dos alunos:

“Diante da situação sócio cultural em nosso país...marcada por graves problemas de educação em geral, de informação, de desenvolvimento da capacidade física, intelectual e moral do ser humano, mas também de saúde, de abastecimento e alimentação...o tipo de ensino musical da grande maioria é fútil e vão...”¹⁹

Dos professores:

“A rapidez e com que evoluem as ciências e a tecnologia em nosso tempo, dificilmente permite acompanhar o desenvolvimento e a transformação da mentalidade e dos hábitos intelectuais e psíquicos dos nossos jovens, pois desde cedo estes chegam a conhecer a viver fenômenos sociais e manifestações culturais que são desconhecidos à uma grande parte dos professores, por não pertencerem à esfera de experiência desses últimos.”²⁰

“as escolas de música não passam de pretensas fabricas de intérpretes para as promoções musicais da elite burguesa...com

¹⁹ Koellreutter, O ensino de música num mundo modificado, in Kater, cadernos de estudo n 6

²⁰ idem

²¹ ibidem

repertório baseado de valores chamados “eternos”, estabelecidos e apreciados pela elite”.²¹

III.4 - A Crítica à universidade

Koellreutter denuncia o anacronismo da universidade atual, não fazendo um dos seus papéis, de formar profissionais qualificados para o novo mercado de trabalho que se insere, baseado quase que exclusivamente em meios de tecnologia (que hoje compreende estúdios digitais de gravação, instrumentos sintetizadores, softwares e hardwares musicais, etc.). O professor mostra que a sociedade brasileira atual, cada vez mais inserida na modernidade tecnológica global, e sofrendo o impacto psíquico que essas novidades trazem, necessita cada vez mais de uma arte que caminhe junto com estas conquistas. O distanciamento dos rumos da arte com os rumos da civilização acarretará em um fosso profundo entre essas duas áreas, ocasionando em um estranhamento da expressão (a arte não será mais a voz da geração, que desnuda seus conflitos e fala sua língua) e, portanto, ela não terá mais o papel humanizador, de espelho da sociedade, dentre outros a que ela tem.

Hoje, nas relações de trabalho, busca-se mais a cooperação, o eficiente trabalho em grupo do que o talento individual, este às vezes até desequilibrador. Assim, a figura do gênio, aquele ser distanciado da sociedade e sem o menor compromisso com ela está acabado. A música hoje alcança outros campos que não só artísticos, como a música usada em terapias e reabilitação, na educação mais global, para sonorizar ambientes, em trilhas sonoras para filmes, teatros, televisão. Koellreutter soma a essas funções, a de: “... torna-se um meio de preservação e fortalecimento da comunicação pessoa a pessoa e de sublimação da melancolia, do

medo e da desalegria, fenômenos que ocorrem pela manipulação bitolada das instituições públicas e se tornam fatores hostis à comunicação”²²

Logo, com um ensino de música que atenda estas demandas, que nem são tão novas, e vale lembrar um termo tão em voga, uma espécie de exclusão musical, uma dívida que deve ser paga. O rigor estético se elevaria, e o compositor de jingles, por exemplo, pelo acesso e ampliação que um professor o ofereceria, teria subsídios de fazer arte em sua função, e não separara-la, como ocorre nas rodas musicais que se vê. Poucas são as orientações dos professores para os alunos em relação as possibilidades do mercado de trabalho e, em mão dupla, vemos um desinteresse dos alunos pelas novas estéticas, o não respeito da tradição, que na verdade não deve ser aniquilada, e sim aproveitada (vide primeira citação) Este pacto inconsciente de ambas as partes pela não evolução pode ser quebrado com os seminários livres, iniciativa que Koellreutter experimentou e de resultados satisfatórios. Podemos citar inúmeros músicos, professores, pensadores, enfim, formadores de opinião que já passaram pelo seu crivo.

²² Koellreutter, H, J. Encontro com Koellreutter in Kater, Carlos, Cadernos de Estudo 6 pág. 132

IV -A Experiência dos Seminários na Universidade da Bahia e seus Desdobramentos.

IV.1 - Os Seminários

“Os seminários Internacionais visam uma renovação do ensino musical no Brasil, num sentido moderno e atual, e visam igualá-lo ao ensino de grandes centros culturais do mundo. Procuremos nas cinco semanas que se seguirão, colocar ao estudante o mais alto nível de cultura musical, eliminando a tendência ao diletantismo e ao academicismo estéril e infrutífero, e desenvolver o aspecto humano da arte e da educação artística, procurando assim contribuir para a solução do problema educacional em nossa terra.”²³

Os seminários Internacionais de música precederam o início dos trabalhos da escola de música agregada à Universidade Federal da Bahia, no ano de 1964, e teve como finalidade deflagrar um movimento de liberdade e expressão artística jamais visto em um estado do nordeste e até no país. Koellreutter leva até esta cidade toda a sua inquietação, querendo resolver o que ele chama de “crise social e espiritual”. Para ele, a arte deve ser funcional, ou seja, deve estar à serviço do avanço humano, estar integrado as outras coisas, e não separada, desagregada dos outros devires e anseios da humanidade. Koellreutter deixa isto bem claro, pois em nenhum momento ele fala especificamente da área musical, preferindo ser generalista, como: “desenvolver o aspecto humano da arte e da educação artística, procurando assim

²³Koellreutter, H.J.Seminários Internacionais de Música, in Kater. Carlos “Cadernos de Estudo” (PAG. 33)
Pronunciamento de Koellreutter na inauguração dos Seminários

contribuir para a solução do problema educacional em nossa terra” ou “urge dar aos jovens os necessários fundamentos espirituais e humanos, para que possam superar a crise que resultou do desenvolvimento do materialismo oitocentista, e possam construir o seu mundo, o mundo do amanhã.”²⁴

“o universalismo da orientação cultural, a liberdade de opiniões e de crítica...os seminários representarão um verdadeiro Fórum da música.”

“criaremos um centro de estudos, pesquisas e investigações onde cada um poderá expor suas idéias livremente, quaisquer que sejam suas tendências estéticas ou filosóficas.uma tribuna na qual possam ser discutidas todos os problemas que preocupam o artista contemporâneo”.²⁵

Quanto ao sistema de ensino, leia-se currículos, cursos oferecidos, etc, Koellreutter também reitera a vocação globalizadora, holística. Seus primeiros simpósios na mesma universidade discutiam mais o homem, seu novo papel no mundo moderno do que questões técnico-musicais, com uma característica democrática e participativa, professores e alunos juntos, discutindo os novos movimentos da arte, da música e outras áreas. A seguir, na mesma Universidade, ele sistematiza as experiências de currículo livre (ou a ausência deste) já testadas anteriormente no curso de férias de Teresópolis em 1950, na escola livre de música de São Paulo. Nas palavras do professor:

²⁴ Idem (todas as citações)

²⁵ Koellreutter, Seminários Internacionais de Música, in Kater, Carlos “Cadernos de Estudo”

“O programa de ensino dos alunos deveria levar mais em conta a situação social, profissional, intelectual e mental da clientela. Deveria ser mais individualizado, considerando alunos que não tivessem tempo de se preparar... por motivos profissionais, por exemplo”.²⁶

IV.2 - A influencia direta e indireta na Música Brasileira.

Alunos e “alunos” de Koellreutter.

Muitas são as personalidades musicais brasileiras que tiveram contato direto, em suas aulas particulares, ou indiretas, seminários, conferencias, etc. Sabe-se que foi o primeiro professor de música de Tom Jobim²⁷, e deu aulas no colégio de seus pais. Foi professor de praticamente toda a geração de compositores de música de concerto pós Villa Lobos, como Cláudio Santoro, César Guerra Peixe, Edino Krieger, etc. e fomentou-os com a novidade pós- guerra: o Dodecafonismo, a eletroacústica, aleatoriedade, aulas de estética e outros. Na época dos Seminários de Música, foi ouvido por Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gilberto Gil e Tom Zé, este cursando diretamente a Universidade. O ambiente fomentador dos cursos, com debates amplos acerca dos caminhos da arte, concertos da última música que se fazia nos grandes centros mundiais, gerou esse olhar de Caetano sobre o professor:

“Salvador vivia um período de imensa atividade cultural graças à decisão do então reitor da Universidade...de convidar os mais arrojados experimentalistas ... O diretor da escola de música, o maestro Koellreutter (que tinha ensinado Tom Jobim), um homem brilhante e identificado com as vanguardas, imprimiu um caráter muito vivo à programação de concertos: ... tivemos David Tudor

²⁶ Idem

²⁷ Isto não quer dizer necessariamente que Koellreutter o tenha influenciado esteticamente, dado à falta de comprovação documental, mas assim mesmo este dado é intrigante.

executando as peças de John Cage para piano preparado e aparelhos de Rádio”²⁸

Taborda diz que “Não é difícil imaginar a influência que aquelas audições tiveram no desenvolvimento de referenciais sonoros daquele grupo de jovens músicos”²⁹, e Caetano confirma em: “Essa escola trouxe para Salvador as informações da vanguarda internacional - o que, como já contei, nos modelou a todos os membros da nossa geração”.³⁰ Percebe-se na obra destes compositores algo de sofisticado e novo em termos de estética sonora (liberdade para arranjar sons não convencionais nos arranjos de música popular, a experimentação de sons, aleatoriedade, etc.) que não se percebe em outros compositores da sua geração, por não terem tido a mesma oportunidade e acesso às já citadas obras. Ao criar com outros membros de sua geração o movimento da tropicália, Caetano e Gil se faziam valer de arranjos de Rogério Duprat, Paulista, oriundo do movimento Música Nova, movimento cujos participantes, compositores de música de concerto como Damiano Cozzela, Willy Correia de Oliveira e outros, também influenciados pelo crivo pedagógico de Koellreutter nos cursos livres em São Paulo. Por sua vez, foram alvos de vários textos e resenhas dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, que enxergavam nos baianos uma expressão de vanguarda e estes também participaram de cursos livres com o professor, musicando seus poemas concretos.

Em 1966, funda-se o Grupo de Compositores da Bahia, onde alunos oriundos da Escola de música de sua Universidade federal, alunos de Ernst Widmer, convidado por Koellreutter para dar aulas de composição na instituição e mais tarde, a dirigindo. Segundo Ilza Nogueira, foi “um dos movimentos mais expressivos da criação contemporânea do Brasil”³¹. Nunca em nenhum momento da história de uma capital do nordeste brasileiro se viu tamanha produção musical de música

²⁸ Veloso, Caetano, Verdade Tropical in Taborda, Tato, *Música de Invenção*: 33

²⁹ Taborda, Tato. *Música de Invenção*: 33

³⁰ idem 2

³¹ Nogueira, Ilza: *Grupo de Compositores da Bahia*: 1

erudita, principalmente se tratando de música de vanguarda. O movimento formou compositores de estilos diferentes, com respeito as tradições locais e ao mesmo tempo um olhar para o que acontecia de novo no cenário internacional, e é aqui que encontramos o dna de Koellreutter que dizia ser necessário um universalismo da expressão cultural, a liberdade de opiniões. Faziam parte do movimento, além de Widmer, Lindembergue Cardoso, Rinaldo Rossi, Fernando Cerqueira e outros, tendo suas obras executadas à exaustão, fato raro tratando-se de compositores iniciantes. Para confirmar a idéia da necessidade de confluência das “músicas” (erudita e popular), caminhando juntas, havia um concurso chamado “Apresentações de jovens compositores”, onde músicos dessas duas matizes estilísticas conviviam lado a lado, e o público cativo de cada área, idem.

V - A Proposta dos Seminários para a UNI-RIO:

V.1 - A Proposta

Os Seminários consistiriam em debates abertos onde os viventes da Universidade e convidados (professores, alunos, técnico-administrativos e outros) exporiam suas idéias acerca dos rumos da mesma, assim, integrando a comunidade. Os professores, cada qual representando uma cadeira específica, teriam a oportunidade de expor o conteúdo de suas disciplinas, desvendando suas peculiaridades de uma maneira direta e objetiva, ilustrando o encanto por detrás de seus ofícios, para, quem sabe, encantar um possível compositor ou um concertista em potencial. Quanto aos alunos, estes também seriam agentes ativos do Grande Debate, expondo suas inquietações de recém-ingressos, admirados pelo mundo novo que se apresenta, porém receosos com o mesmo novo, que já é realidade e se aproxima: o mundo do trabalho. Os funcionários, figuras de notável importância para a manutenção do sistema, e pouco valorizados, teriam oportunidades de explicar seu papel e expor procedimentos de rotina, fazendo com que este mesmo papel seja mais respeitado e valorizado por todos e, por outro lado, ouvindo também sugestões de modificação de procedimentos de todos. Alunos e professores, juntos debateriam e apontariam quais são as novas exigências do mercado de trabalho, e as novas que ainda estão por vir, exigindo de todos pré-figurações do futuro. Eles denotariam os anacronismos, sugerindo possibilidades de acréscimos necessários a instituição, ou então do outro lado, o que deve ser preservado (como questões de classe, sindicais, etc.).

Todos os cursos teriam um ciclo básico, de um período de duração ou mais, à escolha do aluno, para a opção do curso propriamente dito ser feito após o ingresso à universidade. Isto evitariam as já citadas transferências. Os debates teriam peso de

nota, estariam na grade curricular de todos os cursos. Além dos debates, os professores ofereceriam aulas públicas ou *workshops* sobre instrumentos ou da sua atuação específica. Estas aulas e debates estariam abertos a qualquer pessoa, não só a comunidade universitária. Personalidades do campo musical seriam bem-vindas, confrontando músicos “práticos” (peço perdão ao termo, não me ocorre outro melhor) versus acadêmicos, transbordando os objetos de discussão para fora da esfera da universidade. Recitais fechariam os encontros, que não devem ter formalidades acadêmicas, nem tão pouco a total ausência destas. Vale lembrar que os debates deveriam ter um caráter mais didático e prático, sem discussões intermináveis que os transformariam em mais uma obrigação curricular para os alunos. Apesar da utilidade do mesmo ser para todos, a ênfase está na acolhida dos alunos, logo, a linguagem deve ser simples. As conclusões derivadas deste confronto professor – aluno - funcionários – comunidade – “músicos práticos/artistas não inseridos no universo acadêmico” - seriam as novas diretrizes para a universidade.

Koellreutter propõem em seus relatos algo muito parecido: uma universidade livre, sem currículo pré estabelecido, sendo este substituído pela dialética e pelo resultado desta. O questionamento como ponto de partida, resultando no caminho do meio dos anseios dos professores e alunos, bem à sua moda oriental. Ele nos alerta para a necessidade da interdisciplinaridade, aonde os assuntos se integram de maneira holística, globalizante: “Os primeiros simpósios interdisciplinares, eu os fiz na Universidade da Bahia, vivia convidando colegas de outras faculdades...”³²

Sobre currículos:

Ele (Edgar Santos, reitor da Universidade da Bahia)
insistia nisso, pois também pensava assim (sobre a

³² Koellreutter, H. J. *Encontro com H. J. Koellreutter* in Kater, Carlos. Caderno de Estudos 6.

abolição dos currículos). O programa de ensino dos alunos deveria levar mais em conta a situação social, profissional, intelectual e mental da clientela. Deveria ser mais individualizado...”³³

Sobre o modelo de um curso:

“...Discutiria com eles (os alunos) a situação toda e dela derivaria as coisas de acordo com as condições sociais destas pessoas....digo isso a todos os professores: aprendam sempre das “crianças” e com elas o que vocês devem ensinar.”³⁴

V.2 - Os Cursos Ausentes

Analisando as entrevistas concedidas, e acumulando informações sobre impressões de colegas ao longo do curso, ouvíamos com frequência a discussão sobre os cursos ausentes, e vamos destacar alguns:

Guitarra Elétrica, Baixo Elétrico, Bateria, Canto Popular:

Seguindo o modelo Norte-Americano em *Berklee* e *GIT (Guitar Institute of Technology)* e seus similares em todos os outros instrumentos. O enfoque é o mesmo que é dado nos cursos de bacharelado em instrumentos daqui, uma abordagem técnica.

“Surgiu então a necessidade de nos deslocarmos para os EUA com a finalidade de estudarmos guitarra, ou ainda tentarmos aprender por aqui, com alguém que estudou lá; ou tentarmos aprender sozinho, através de

³³ idem

³⁴ ibidem

discos (LP ou CD, etc.), livros didáticos (de guitarra), revistas especializadas importadas até então, ou através de vídeo-aulas...ocorrendo uma verdadeira explosão na quantidade e qualidade dos guitarristas brasileiros".³⁵

Vê-se no mercado de trabalho da música *pop/rock* um uso mais acentuado da guitarra do que do violão, instrumento já oferecido no curso. Observa-se também no Brasil uma tradição de guitarristas como não se vê similar no mundo, com vários desses com projeção internacional. Temos várias revistas do gênero, *Guitar Player* e *Cover Guitarra*, *Cover Bateria*, *Cover Teclado*, e escolas de curso livre, Conservatório Souza Lima e IG e T, em São Paulo, que atendem a esta fantástica demanda, mas sem a densidade de cursos de nível superior.

2) Técnicos de gravação, cursos de tecnologia musical, abordagem MIDI:

Com o surgimento da técnica de gravação digital em computador, facilitou-se e barateou-se bastante a gravação sonora, e conseqüentemente houve um gigantesco aumento de demanda. Hoje, o aparato tecnológico exige do técnico um conhecimento avançado e atualização constante, pois novidades surgem a cada instante. Os músicos também usufruem destes avanços em casa, pois com um investimento relativamente modesto, pode-se fazer pequenas gravações caseiras que auxiliam bastante o processo de composição. A tecnologia MIDI (Musical Instrument Digital Interface) que são informações digitais, comandos que controlam teclados, samplers (Executores de sons reais gravados) é a grande linguagem musical dominante dos nossos tempos. Seu tamanho físico é mínimo (uma música ocupa no máximo 50 K) E com ela você pode editar partituras, sequenciar arranjos,

³⁵ CAESAR, WESLEY. *O Processo Da Aprendizagem da Guitarra no Brasil e nos EUA (Questões Sociológicas, Psicológicas e Históricas)* in <http://www.aprendamusica.com.br/paginas/aprendizagemdaguitarrabrasileira.asp> 2000

dentre outros. Sua manipulação requer alguns conhecimentos, e os músicos do amanhã, principalmente os compositores, devem dominar esta linguagem. Daí a necessidade de cursos de tecnologia musical no currículo. Essas facilidades vão fazer desaparecer as especialistas e surgirá o “músico integral”, que acumulará todas as funções:

“O seqüenciador permite que se grave coisas impossíveis de tocar. Graças a ele surgiu um tipo de música que não pode ser executada sem o auxílio de máquinas. O seqüenciador também fez desaparecer a diferença entre composição, arranjo e performance. Muitas músicas nascem já com o arranjo pronto, ou a partir de um timbre.”³⁶

V.3 - A Extensão

A presente monografia insiste e sugere mais amparo tecnológico para a universidade, mas isto não é o problema-base, e sim uma das ausências. A questão humana, da formação cultural dos indivíduos não é deixada de lado. Uma das propostas que correm paralelas à mudança de currículo é a formação de platéias, para um maior acesso à cultura que se produz, no meio acadêmico ou não. Muitas são as reclamações que se dão à cerca “daquele campo que não dá trabalho, logo não vou me enveredar, mesmo gostando muito”. Sabemos que este papel educacional é de responsabilidade do ensino fundamental, mas a questão é grave e deve ser sanada por todos aqueles que estão conscientes disso. Koellreutter enumera as várias

³⁶ Pagina da Web sem autoria. *MIDI - Midis e Seqüenciadores*. In http://www.nosachamos.com/musica/midis/midi_e_seqüenciador.htm 03/03

maneiras de se educar humanamente os alunos, e que mais importante do que formar virtuosos em instrumentos era formar cidadãos de senso crítico apurado e vivenciando plenamente seu tempo. “Busquei compreender até que ponto uma educação musical poderia visar, em primeiro lugar, o homem, e não se restringir apenas à sua matéria específica”³⁷. E porque não este debate não poderia ser estendido ao grande público, tal qual a experiência dos tropicalistas, como já foi citado? Ele ainda diz que a educação musical no Brasil é o maior problema na área de música como um todo. Koellreutter privilegia, como assim dizem seus relatos, que a sociedade desconhece o valor do ensino de música como instrumento socializante e educacional. Logo, iniciativas como os concertos da juventude e o próprio canto orfeônico têm mais importância numa sociedade em formação como a nossa, do que uma única abordagem de ensino de instrumentos, onde o virtuosismo e a acuidade têm mais importância do que a formação do indivíduo. Essas iniciativas, segundo ele, poderiam ser mais participativas e programáticas, onde a nova arte, que por ser nova necessita de ser situada como tal, deve ser introduzida de maneira prazerosa e viva, para aqueles que não passaram, ainda, por experiências artísticas renovadoras. Ele diz que:

“Seria preferível, a escolha de programas cuja organização obedecesse à evolução dos estilos e da expressão musical, de determinados gêneros ou formas musicais. Programas com a participação ativa dos jovens ouvintes, os quais contribuiriam cantando, tocando ou batendo ritmos, perguntando ou discutindo, para que fosse esclarecido um contato mais estreito entre o público da obra, o intérprete e o público”³⁸

³⁷ Koellreutter, H. J. *Encontro com H. J. Koellreutter* in Kater, Carlos. Caderno de Estudos 6.

³⁸ Koellreutter, *Encontro com Koellreutter* in Kater, Carlos, Cadernos de estudos n 6

Este contato estreito favoreceria a identificação do indivíduo com a obra, pois ele finalmente encontraria sentido naquilo como coisa dele, humana, feita por humanos para humanos, promovendo, assim, o que ele chama de “reparo”³⁹ algo que já deveria ser feito há muito tempo. Astréia Soares diz que: “A música é uma linguagem cuja gênese está no fazer humano e não em um gesto divino”.⁴⁰ A crença nesta “divindade” da música, este resquício romântico que música é algo para poucos, para gênios e afins, é que contribui para este afastamento.

Desta maneira, acreditamos que possa ser estabelecido um canal de conexão real entre público e artistas, onde o resultado desta comunicação seria música mais entendida, deselitizando a música de concerto, e promovendo despertares artísticos. Isso se daria com um público antenado com os novos anseios, e com artistas de mente livre, não sufocada por pensamentos lineares pré-estabelecidos: “Ela é um instrumento de educação geral através da qual o jovem moderno se despertaria para a atividade musical libertadora, bem como para a interdependência entre sentimento e racionalidade, tecnologia e estética”.⁴¹ Disse também que:

“O momento de humanidade da criação e execução musical onde a arte faceia ao mesmo que sobrepõe o momento histórico, mantendo assim seu fascínio permanente e seu papel de humanização do processo social”.⁴²

Por fim, os debates devem ser estendidos à comunidade, bem como nos currículos, a obrigatoriedade de apresentações fora da universidade, sempre com fins didáticos, sem dirigismos estéticos.

³⁹ Reparo no sentido de conserto, correção.

⁴⁰ Soares, Astréia, Conclusão in Kater, Carlos, Cadernos de Estudo #6

⁴¹ Koellreutter, H. J. Encontro com Koellreutter. In Kater, Carlos, Cadernos de Estudo #6

⁴² Idem.

VI - Conclusão

A partir destes pontos de vista é que compreendemos que os seminários são maneiras ideais de se provocar debates amplos e didáticos, a motivação necessária para o aprendizado e a ampliação de referências. Os seminários, democráticos de natureza, resultariam em um desejo maduro, de várias partes, não utópico, amparado na realidade, nas possibilidades de orçamento, onde a vontade de mudança e a crença na instituição como de todos, democrática, faria dividir as responsabilidades e despertaria a vontade de crescimento, evolução, pois todos sentiriam parte do todo. Eles desmistificariam certos estigmas oitocentistas, como diz Koellreutter, de que arte é para poucos artistas e pouco público. O encontro da arte com a funcionalidade traria a mesma para o nosso universo real, tangível, onde poderíamos nos apropriar dela com menos cerimônia. Assim, a socialização da arte, ampliaria o universo de público e artistas, e quem sabe fundir cada vez mais as duas figuras, integrando-as. Este caráter participativo fica bem claro em:

“Concluí que o professor não deve fazer da aula um monólogo, e sim partir sempre de um debate, partir das idéias dos alunos e aprender a aprender deles o que ensinar. Não deve ensinar o que aprendeu 50 anos em uma escola”⁴³

Enfim, configura-se um mundo novo, onde se dão novas demandas. O Brasil, também está mudando, e estas mudanças devem ser para todos. Temos em frente um grande desafio: Manter nossas características enquanto cultura única intactas, preservando nossa identidade, e ao mesmo tempo, inserirmos ao máximo na cultura global, para podermos ser competitivos no exterior, e pagar a grande dívida social, educacional, vergonhosa, que se configura assim e urge ser sanada. Não devemos

⁴³ Ibidem

separar doutrina da prática: Elas caminham juntas, de maneira não linear, onde uma se vale da outra e naturalmente elas se diluem no que deve ser de fato.

Vamos destruir o binômio escola Humanista X escola puramente técnica e vamos conviver com os dois, num continuum que Koellreutter incansavelmente professa. Assim cai a escola anacrônica e emerge uma escola que olha sem problemas para a realidade, ao contrário, a adora e não quer substituí-la, e sim acrescentar novos pontos de tensão, de discussão, contribuindo para torna-la cheia de debates e sempre democrática, e, acima de tudo, que não deixe de existir.

Bibliografia

KOELLREUTTER, H. J, Vários textos, In Kater, Carlos, *Cadernos de Estudo de Educação Musical #6*, São Paulo: ed. Atravez.

KATER, CARLOS. *Koellreutter: Música e Educação em Movimento*, in Cadernos de Estudo, e. m. #6, São Paulo: ed. Atravez, pág. 6-24.

NOGUEIRA, Sérgio. *Cláudio Santoro e a Expressão Musical Ideológica*. (Tese de Mestrado) Uni-Rio, 04/99

NETO, João Mendes. *Implicações Estéticas do Relativismo no Processo Composicional em Ácronon, de H. J. Koellreutter* (Tese de Mestrado) Uni-Rio, 06/99

TABORDA, Tato. *Música de Invenção*, (Tese de Mestrado) Uni-Rio, 1997.

NOGUEIRA, Ilza. *Grupo de Compositores da Bahia, Implicações Culturais e Educacionais*. Brasiliana. ABM. Rio de Janeiro, n1, pág. 28-35, 01/99

GROUT, D. J.& PALISCA, C. V. *História da Música Ocidental*, Ed. Godiva, Portugal, pág 576. 1988.

CAESAR, WESLEY. *O Processo Da Aprendizagem da Guitarra no Brasil e nos EUA (Questões Sociológicas ,Psicológicas e Históricas)*In

<http://www.aprendamusica.com.br/paginas/aprendizagemdaguitarrabrasileira.asp>
2000

REQUIÃO, LUCIANA. *A notação musical e o músico popular*. In

<http://trombeta.cafemusic.com.br/trombeta.cfm?CodigoMateria=702> 02/00.

PAGINA DA WEB SEM AUTORIA. *MIDI - Midis e Seqüenciadores*. In

http://www.nosachamos.com/musica/midis/midi_e_sequenciador.htm 03/03

ENTREVISTAS

Entrevistado: Bruno Agra, Aluno de Composição da UNI-RIO.

Como foi o início da sua história musical? —

O primeiro contato que tive com a música foi com 7 anos de idade quando fiz uma aula de musicalização infantil na Escola de Música Antônio Adolfo de teste, mas abandonei o curso pois meu objetivo era aprender bateria, e não havia nenhum trabalho específico para instrumentos nesta escola para crianças.

Depois, aos 8 anos, ganhei um violão, e comecei a ter aulas particulares com um professor que cursava Licenciatura em Música na UNI-RIO. Como o meu interesse pelo instrumento estava estritamente ligado ao *rock e heavy metal*, meu professor não consegui me estimular muito a estudar o instrumento pois ele possuía uma linguagem de choro e bossa-nova, estilos que na época eu mal sabia que existiam. Depois, aos treze anos, finalmente comprei minha bateria, e tive aulas com um professor bem jovem, que tinha uma linguagem bem prática do instrumento, na qual eu me adaptei mais.

Quais eram suas impressões acerca de uma faculdade de música?

Pensava que a faculdade de música era algo para poucos, já que não sabia ler partitura, apenas cifras. A faculdade de música sempre me soou algo extremamente distante e seletivo, sem brechas para estilos populares, como o *heavy metal*, o *rock* e o *jazz*, que é bem compreensível pelo fato de aqui no Brasil não possuir cursos universitários voltados para guitarra elétrica, bateria, baixo elétrico, canto popular, como existe na *Berklee College of Music* em Boston, nos Estados Unidos. Como tinha antes da faculdade de música ligação com estúdio de gravação, sabia da falha que existe nas faculdades de música no Brasil que estão totalmente por fora das tecnologias existentes no mundo para gravação e produção, devido a falta de investimentos e por extrema desinformação. Isto também era um fator desestimulante em relação à faculdade.

Você conhecia as disciplinas/matérias oferecidas antes do ingresso?

Não. Nenhuma delas.

O que você gostaria que a faculdade de música oferecesse além do que já oferece? Quais são as suas falhas?

Ela deveria oferecer cursos de guitarra elétrica, baixo elétrico, bateria, canto popular, além de cursos voltados para engenharia de som e tecnologia musical, com o intuito de formar produtores, engenheiros de som e profissionais de áudio.

As salas de estudo deveriam ter tratamento acústico e ar condicionado dando uma estrutura mínima para os alunos renderem seus estudos.

Os cursos deveriam ter maior integração, visando um ganho maior dos músicos e da faculdade, como por exemplo, a orquestra da UNI- RIO ser obrigada a ter em seu recital peças dos alunos de composição.

Os shows e recitais que acontecem na faculdade deveriam ser mais bem divulgados para terem maior participação e contato com a sociedade, no dever de formar platéia e fornecer acesso direto a música e a cultura.

Ao seu ver, ela conduz o aluno ao mercado de trabalho?

Não. A faculdade possui um currículo muito grande e idealizado, o que não corresponde a realidade dos alunos, o que gera um conflito: faculdade ou trabalho? Deveria ser implementado nesta o curso mínimo, ou seja, as matérias obrigatórias de cada curso corresponderiam 'as suas essenciais, reduzindo a carga horária, mas não sacrificando a formação básica de cada curso.

Aluna: Ana Maria Rigotto, aluna de canto.

1) Meu ingresso na faculdade de música deve-se à outra arte - o teatro. Na verdade, foi devido a um musical que estava ensaiando. Como peguei um papel que eu iria

solar, comecei a fazer aulas de canto, pois não tinha a menor idéia de como usar meu material vocal. A partir daí, fui me envolvendo cada vez mais. Quando entrei na Uni-Rio, eu fazia Interpretação Teatral e estava super dividida entre as duas artes. Mas depois acabei optando pela música e depois de me preparar para trocar o curso(fiz tepem, aulas de canto e piano) acabei me tranferindo.

2) Como já estava na Uni-Rio e já tinha inclusive puxado algumas matérias da música, já tinha certa intimidade com a faculdade. Minhas impressões eram as de que, mesmo tendo instalações precárias, a faculdade era um locar de muita seriedade e com um clima, um astral muito agradável.

3)Algumas diciplinas eu já tinha idéia. Conhecia muita gente da música e já havia puxado algumas matérias. Outras diciplinas eu não tinha a menor idéia de como eram.

4 e 5) Gosto muito da Uni-Rio. Já consigo, em relativo pouco tempo de curso, ver os avanços musicais que ela está me proporcionando. Quanto as falhas, acho só que os músicos deveriam tocar mais. Ter mais intercâmbios entre os alunos e por que não, entre professores e alunos na prática de tocar.

Outra falha que acho seríssima, pois aqui entra a preparação para o mercado de trabalho, é o fato da faculdade, tendo alunos de todos os instrumentos clássicos e que conta também com a presença de ótimos professores e de talentosos jovens artistas, é o fato da não existência de uma Orquestra. Para os alunos da área popular, poderia existir uma orquestra popular, com instrumentos e repertório popular. Seria de grande enriquecimento em vários aspectos e inclusive para a faculdade. Os músicos estariam sendo realmente preparados. Se o que realmente conta para o bom profissional da música é a execução em si, acho que a Uni-Rio está pecando. Todas as faculdades de música do mundo que se prezam têm uma Orquestra, tem um coro e até montagens de ópera, onde todos os alunos poderiam estar atuando e ao mesmo tempo se profissionalizando.

Imagine uma montagem de Ópera, onde vários músicos de diferentes funções estariam trabalhando e que os profissionais do teatro (que o prédio é ao lado...) também poderiam atuar(atores, cenógrafos, figurinistas, pessoal da teoria e pesquisa teatral). O teatro poderia simplesmente querer e poder se unir à músicos para uma execução ao vivo de uma trilha sonora, ou mesmo um músico da Uni-Rio criar a trilha de uma montagem dos alunos da Uni-Rio. Imagine quanto enriquecimento artístico nesse intercâmbio! Imagine como poderíamos chegar afiados ao mercado de trabalho...e imagine o quanto a gente está deixando de crescer, o quanto do nosso potencial fica adormecido por causa dessas falhas...