

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO

**"OFICINA DE MÚSICA:  
COMPLEMENTOS DO ENSINO DO VIOLINO"**

Monografia da cadeira:

Processos de Musicalização III

Profª.: Regina Mância Simão Santos

Aluna: Ana Cristina de Paula Gelape

Julho/1993

## SUMÁRIO

|  |    |
|--|----|
| I - INTRODUÇÃO .....   | 01 |
| II - A DEFINIÇÃO DE UM MARCO REFERENCIAL PARA A INCLUSÃO DA OFICINA DE MÚSICA NO ENSINO DO VIOLINO |    |
| ● Introdução .....   | 04 |
| ● Música Contemporânea .....   | 05 |
| ● A Questão da Grafia .....  | 12 |
| ● A Importância da Criação na Estética Contemporânea ..  | 14 |
| III - MÉTODOS ATUAIS DE VIOLINO  |    |
| ● Descrição e Análise do Método Tradicional .....  | 17 |
| ● Descrição e Análise do Método Suzuki .....   | 18 |
| IV - UMA CONCEPÇÃO DE OFICINA DE MÚSICA COMO COMPLEMENTO AO ENSINO DE VIOLINO .....                | 21 |
| V - DESCRIÇÃO DE UMA EXPERIÊNCIA DE OFICINA DE MÚSICA - (NO VIOLINO) .....                         | 23 |
| VI - CONCLUSÃO .....   | 24 |
| VII - BIBLIOGRAFIA .....   | 25 |



## I - INTRODUÇÃO

Quando se fala da música hoje depara-se com um problema: qual é a estética da música atual? Se realmente o homem parar para pensar no que ela representa como uma arte que faz questionar e, conseqüentemente, crescer, verifica-se a carência destas perspectivas e a frustração dos anseios, uma vez que, negando a música contemporânea, está-se negando a si mesmo e dando pouco valor à arte a qual se propôs fazer.

A música sempre fez parte integrante da humanidade. Ela estava relacionada com o saber, era um campo da arte da sabedoria. Além disso, o intérprete tocava a música de seu tempo, pois ela fazia parte de sua formação. Por isto ele conhecia bem sua linguagem, assim como o público que ia assisti-lo. A partir da Revolução Francesa, com a criação do Conservatório, implantou-se uma educação político-social, ou seja, a música começou então a ser usada como instrumento de doutrina política para o cidadão, havendo assim uma uniformização dos estilos musicais: a música deveria ser suficientemente simples para que todos pudessem compreendê-la, ou melhor dizendo, ela deveria apenas estimular o sentimento. Com estas novas propostas os valores começaram a mudar, deixando à música a simples função da estética do "Belo": passou-se a ir à concertos apenas para um encontro social, e seu valor como arte e conhecimento foi-se perdendo no tempo.

Como a música é reflexo da vida espiritual do seu tempo, depara-se hoje com uma música "inquietante", que trabalha com novos conceitos timbrísticos e formas, sendo uma mudança significativa para padrões estéticos que já estavam impregnados nos nossos ouvidos. Na verdade, toda manifestação artística inquietada, no sentido de trabalhar com a formação e a transformação do

---

ser. As músicas dos séculos passados transformaram os homens de seu tempo, porque eles a compreendiam.

Entender a música antiga tanto quanto a atual requer estudo e interesse, mas o velho "ranço" de se ouvir por prazer e tocar com "sentimento" acomoda os músicos "sensíveis" a este aprofundamento, no que se refere à interpretação. Além disso, os ouvidos estão fechados para a música de hoje ou pelo processo educacional que se teve na escola, como parte da formação geral, ou pelos próprios Conservatórios, com seu repertório tradicional. Toca-se e ouve-se uma música que já foi pensada. É preciso pesquisar sonoridades, é preciso aprender a ouvir o que o mundo de hoje está dizendo a todo momento.

#### **Situação Problema:**

As metodologias atuais de ensino do violino não estão abordando o repertório contemporâneo nem a sua linguagem estética e gráfica.

#### **Justificativa:**

Este trabalho tratará do ensino de violino propriamente dito como instrumento para se conhecer a música moderna, adaptando-se a Oficina de Música ao método tradicional e/ou Suzuki, para que as crianças e adolescentes que agora estejam começando seus estudos aproveitem seu potencial criativo para:

- 1º) continuarem criando sem bloqueios;
- 2º) não ficarem com preconceito em relação à música moderna;
- 3º) saberem compreender a música moderna.

#### **Objetivos:**

Fundamentar uma concepção de ensino do violino que leve o aluno a pensar e a entender a estética contemporânea; e descre

ver situações, analisando-as e exemplificando-as com o trabalho feito no Centro Suzuki de Petrópolis, onde as crianças pesquisaram efeitos diversos no violino, discutiram entre si, ensinando umas às outras, para no final comporem uma música baseada em suas descobertas e, depois da experiência, ouvirem o Quarteto de Cordas nº 2 de Ligheti, que usa timbres bem próximos aos que elas haviam criado.

## II - A DEFINIÇÃO DE UM MARCO REFERENCIAL PARA A INCLUSÃO DA OFICINA DE MÚSICA NO ENSINO DO VIOLINO

### • Introdução

"A excitação da descoberta e um senso de aventura são essenciais à aprendizagem". (Paynter, 1972, p.96)

Partindo desta afirmativa de Paynter e de sua concepção de Oficina de Música, que abrange a ampliação da capacidade auditiva; a investigação e experimentação livre de todo e qualquer fenômeno sonoro, utilizando-o como fonte potencial de criação musical; o despertamento da sensibilidade e da imaginação auditivas; do despertar da "mente do artista" e da integração da prática grupal, fundamenta-se uma Oficina de Música, cujo meio sonoro explorado seja o violino. Como a oficina trabalha com o objetivo de se chegar à música contemporânea, e notando-se a carência desta nas metodologias atuais de ensino do violino, o trabalho visa integrar a Oficina ao ensino como um meio de se elaborar a música moderna, que se faz necessária na medida em que vários movimentos musicais surgiram neste século e precisam ser estudados.

Entretanto, para se fundamentar esta concepção, é importante expor os movimentos musicais criados desde o começo do século XX, mostrando-se assim uma lógica na evolução e na mudança dos conceitos estéticos que já estavam impregnados a pelo menos duzentos anos, com o surgimento do tonalismo.

## • Música Contemporânea

A música é uma linguagem, sendo assim, seria natural que todos a entendessem. Entretanto, a música de hoje trabalha com recursos (estética), que parecem não fazer parte da vida das pessoas, perdendo seu potencial como arte (no melhor sentido da palavra: como meio de crescimento humano).

Para se entender o processo evolutivo, que desecadeou as diversas tendências da música nos dias atuais, é importante colocar o aparecimento do tonalismo, o sistema temperado e a falência do tonalismo já com Wagner.

A música ocidental é baseada na escala de sete sons, com intervalos de tons e semitons, mas a referência da escala dos hindus, chineses e outros é bem diferente.

A música clássica, apoiando-se nas experiências de Pitágoras, que trabalhou as diversas divisões de uma corda vibrante, segundo princípios aritméticos, levou aos princípios de escala e ao modo de dō, formado por cinco tons e dois semitons, escolhido como base para a formação da escala maior.

Um som fundamental, possui harmônicos naturais que determinam o timbre ou a "cor do som". Para que o sistema tonal pudesse chegar ao extremo de suas possibilidades, dividiu-se arbitrariamente a oitava em doze segmentos rigorosamente iguais, obtendo-se assim o chamado sistema temperado, cujos sons correspondem apenas de maneira aproximada aos que derivam das experiências de Pitágoras.

No sistema tonal, os sete sons, com seus intervalos de tons e semitons, são chamados de gama "diatônica". No século XX ele perecerá por ter-se deixado invadir pelo cromatismo.

A música do período Clássico trabalhará com o amplo recurso que o sistema tonal possibilitou, criando músicas de diversas tonalidades e utilizando dos recursos de "cor" que as

modulações proporcionaram.

Além de tudo, o sistema tonal possui hierarquia, valorizando o 1º, 4º e 5º graus, por serem os únicos a fornecerem, dentro da escala, acordes perfeitos maiores, já que na série harmônica, o som ouvido depois de uma fundamental e sua oitava, é a 5ª justa e a 3ª maior e não a 3ª menor.

Com o surgimento do Romantismo, a música cada vez mais foi sofrendo alterações, seja pela superposição harmônica ou agregações, que geram texturas mais ricas do que as que a música clássica trabalhava, perdendo-se também, com isto, o ponto de referência tonal.

É com "Tristão e Isolde" que Richard Wagner (1813-1883)- que utiliza por exemplo, várias tonalidades em um espaço de trinta compassos do "Prelúdio", passando de uma a outra, encadeando-as magnificamente, que introduz na música um cromatismo orgânico, levando o germe do que cinquenta anos mais tarde se chamará Dodecafonismo.

Debussy (1862-1918) entretanto, utilizará os modos medievais, antigos e até mesmo orientais, pondo em questão a própria escala sobre a qual o sistema tonal foi edificado. Ele indicará na armadura a tonalidade, mas, no decorrer da peça, o ouvinte se identificará com o sistema modal pela alteração da nota na partitura. Ele utilizará também, a gama pentatônica do Extremo Oriente e a gama hexafônica, que consiste em seis sons com intervalos de um tom inteiro umas das outras, retirando assim a sétima nota da escala, a sensível, com intervalo de meio tom. Com este procedimento, Debussy arrasa com a tonalidade, pois o acorde formado será o de dó-mi-sol sustenido, originando a 5ª aumentada, justamente o intervalo de quinta justa é que servia de alicerce para o sistema tonal. Este fato contribuiu muito para fazer perder a sensibilidade tonal dos músicos e mesmo no público.



Stravinsky (1882-1971), apesar de ser um defensor do sistema tonal, utilizará melodias diatônicas, mas as harmonizações são um pouco dissonantes do que as usadas comumente na época. Ele afirma uma tonalidade mas cria em seu interior uma ambiguidade entre o maior e o menor. Entretanto, é no predomínio do ritmo que Stravinsky inova sua linguagem, passando, por exemplo, de um compasso de três tempos para um de dois, e também na sua orquestração, usando bastante os timbres da percussão.

A politonalidade, sugerida por outros músicos, trata várias tonalidades dentro de uma polifonia rítmica, onde seriam ouvidas simultaneamente, confundindo o ouvinte.

Béla Bartók (1881-1945) vai aproveitar o cromatismo e o diatonismo modal encontrados na música folclórica húngara. Bartók dizia: "O início do século XX marca um momento decisivo na história da música contemporânea. Os excessos do pós-Romantismo tornaram-se intoleráveis. Para certos compositores conscientes da impossibilidade de seguir este caminho, a única solução era fazer uma reviravolta".

Sobre a música camponesa, ele dizia: "Ela oferece as formas mais perfeitas e mais variadas. Dispõe de um poder de expressão admirável. É isenta de todo sentimentalismo, de toda a floritura inútil. Simples e às vezes primitiva, ela jamais é simplista. Não se pode imaginar melhor ponto de partida para um renascimento musical". Quanto à linguagem: "Se examinarmos as próprias melodias, encontramos na música da Europa Ocidental uma variedade inacreditável de linhas melódicas e de gamas. As mais diversas gamas (dórica, frígia, mixolídea, eólea) têm aí uma vida intensa".

Entretanto, o primordial para se compreender a linguagem musical de Bartók é que, nos modos, a quinta não tem a importância de uma dominante, o que é essencial para os métodos de harmonização, perdendo assim, sua soberania. Mesmo assim, ele

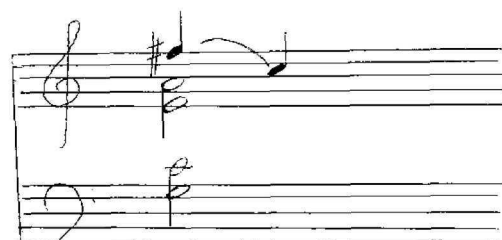
declara que a música folclórica é tonal, apesar de não utilizar a tonalidade pura dos maiores e menores.

A segunda escola de Viena, formada por Schoenberg (1874-1951) e seus dois discípulos Alban Berg (1885-1935) e Webern (1883-1945), viram que o sistema tonal havia caducado e voltaram seus esforços para uma linguagem musical nova, inteiramente liberta do tonalismo.

Schoenberg, partiu então da antítese do sistema tonal, ou seja, as notas não terão valor hierárquico. Como a oitava, que contém os doze sons, é o material com que se trabalha a música, passou-se a ser utilizado a escala cromática. Nenhum dos doze sons poderá elevar a voz acima dos onze restantes, o que significa que, cada som aparecerá o mesmo número de vezes, e numa mesma ordem, o que caracteriza a série.

O estilo é polifônico, o que aumenta as possibilidades de escrita. Além disso, o retrógrado da série também é utilizado e o inverso, que começaria com a última nota da série mais o seu retrógrado. Pode-se também fazer uma transposição, reproduzindo a partir deste grau a sucessão dos intervalos que a constituem. Uma determinada série pode ser transportada onze vezes. E isto não é tudo; cada um desses exemplares da série chegará-nos, como a série inicial, acompanhado por sua inversão, por seu retrógrado e pela inversão de seu retrógrado.

As pesquisas de Olivier Messien (1908-1992); às vésperas da Segunda Guerra Mundial, e à crise em que a desintegração do sistema tonal a tinham colocado, vão levá-lo a utilizar os intervalos proibidos outrora como o *Diabulus in musica*, ou a quarta aumentada, onde o trítono exerce uma forte atração, que leva à sua resolução desta maneira:



Messien utiliza como matéria prima, escalas bastante originais que se chamam modos de transposições limitadas, ou seja, a escala cromática, feita com intervalos de um semiton entre si, produzindo doze sons. Partindo dos recursos que Debussy utilizou com a escala hexafônica, de seis notas com intervalos de um tom, a escala de Messien, uma vez começada em *dô* e outra em *dô* sustenido, já elimina os doze sons, limitando-se assim, as transposições.

Messien descobriu que havia sete sucessões de intervalos ou seja, sete modos, cujas transposições eram possíveis apenas para um certo número de graus da escala. Ele trabalha então com o fascínio das impossibilidades matemáticas dos domínios modal e rítmico. Além do que estes modos estão na atmosfera de várias tonalidades, o que deixa a critério do compositor dar um realce a uma das tonalidades ou deixar a impressão tonal flutuante.

Edgar Varèse (1885-1965) parte da sequência de fenômenos sonoros, analisando as interferências provocadas por tais aproximações de timbres, aglomerações de sons, calculando as frequências elevadas que a interveção deste ou daquele instrumento acrescentava ao conjunto.

Para Varèse, a volúpia sonora é a qualidade primordial da música, mas não no sentido do desfalecimento elegante, ao contrário, seria uma violação aos ouvidos, o que faz da agressão o mais poderoso impulso de satisfação. Para isto, ele utilizará dos instrumentos de metal com madeiras e percussão declarando: "Tornei-me uma espécie de Parsifal diabólico na procura, não do Santo-Graal, mas da bomba que faria explodir o que na época eram chamados ruídos". É completa: "A riqueza dos sons industriais, os ruídos de nossas ruas, de nossas portas, os ruídos no ar certamente transformaram e desenvolveram nossas percepções auditivas".

A música serial surge de um movimento pós-Weberniano, on

de generaliza o emprego da sêrie às quatro propriedades do fenômeno sonoro: a altura do som, sua duração ( a sucessão das durações gerando o ritmo ), sua intensidade e seu timbre. A música serial vai ter em Pierre Boulez (1925) um seguidor reconhecido. Boulez diz: "Recusa constante em adaptar-se é indispensável a toda criação nova". Com isto, ele parte por introduzir um elemento de indeterminação numa música fortemente estruturada. Desta idéia deu-se o nome de música Aleatória.

A música Aleatória, não substitui uma sequência de acontecimentos musicais, fixados em seus menores detalhes e fechados em si mesmos, por um campo aberto de possibilidades diferentes entre as quais uma escolha deve ser feita, escolha que transformará mais ou menos profundamente a fisionomia da obra, não a sua linguagem, mas a sua construção.

Stockhausen (1928), procurou romper com o "Serialismo". Ele parte do princípio de desapropriar o compositor de seu próprio pensamento criador em benefício de um acaso cego que surge como uma visão do espírito. Boulez, já coloca o intérprete em diversos momentos da execução, diante de bifurcações em que sua livre escolha determinarã a seguir entre vários outros igualmente legítimos. O intérprete é convidado a, a inserir sua pequena parte de criação pessoal.

A música Estocástica, de origem matemática, trabalha com a lei dos grandes números, base do cálculo das probabilidades. Esta maneira de fazer música é trabalhada no computador, e suas experiências surgiram do compositor, matemático e arquiteto Lannes Xenakes (1922). O cálculo das probabliidades intervêm neste caso para organizar um conjunto de perturbações aleatórias engendradas no espaço por fenômenos sonoros provenientes de certo número de instrumentos e abandonados apenas às leis do acaso.

A Escola Polonesa não utilizarã dos recursos ocidentais e cada compositor tem sua individualidade própria. Lutoslavsky

formulou uma técnica de doze sons que não tem nada a ver com o dodecafonismo schoenbergiano.

Penderecki (1933), o mais conhecido dos poloneses aqui no ocidente, explorou em seu proveito as pesquisas e os achados de Xenakes. Quando ele escreve a "Elegia às Vítimas de Hiroshima", liberta sua música de qualquer lembrança de uma harmonia tonal. Aí o som é tratado sobretudo como um ruído organizado, suas agragações de notas já não têm funções nem relações de finidas entre si. Muitas notas nem ao menos são escritas, às vezes não se encontra nenhuma pauta na partitura. Aí surge um novo tipo de grafia, onde o compositor utiliza recursos completamente diferentes, não sō visuais, como sonoros.

A música Concreta trata de uma exploração empírica de fenômenos sonoros, captados na fonte pela gravação e manipulados por meios eletroacústicos extraindo-se deles o que possam conter de música em estado latente.

A música Eletrônica fabrica sons sintéticos que inscreve diretamente em fita. Utiliza de preferência o som sinusoidal, isto é, um som em estado puro, sem nenhum harmônico, que transforma à vontade, conduzindo-o desde o extremo grave até os limites do audível no super-agudo, e associando-o às suas próprias metamorfoses em combinações de uma complexidade, de uma maleabilidade, de uma velocidade surpreendente.

Cabe acrescentar a utilização de um resultado eletroacústico nos instrumentos tradicionais, usando recursos tímbricos não usuais na música tradicional.

Por último deve-se constar ainda as manifestações do tipo neodadaístas praticada por John Cage, onde o executante remexe dentro do piano à procura de sonoridades inéditas, dando puxões ou golpes repetidos sobre as cordas (com os dedos ou com os punhos, em glissandos, com a palma da mão ou com objetos de metal), ou ainda, gritos emitidos dentro da caixa acústica do

instrumento utilizando da interferência frequente do aleatório. A este recurso criado pelo compositor, dá-se o nome de Atitudes Insólitas.

Deu-se aqui uma noção dos movimentos musicais surgidos neste século, onde houve uma espécie de lei natural que levou muito progressivamente à desagregação de uma linguagem e, a partir de certo momento, à tentativas diversas (seja de enriquecê-la com elementos novos, seja de substituí-la por sistemas suficientemente coerentes para se acreditarem aptos a visar à sua sucessão), sendo importante o movimento contínuo das concepções musicais para que novas idéias possam surgir.

#### • A Questão da Grafia

Com os novos procedimentos compositoriais, fica imprescindível um sistema de escrita conveniente, que abarque todos os meios de utilização sonora e rítmica para a execução de uma obra.

O compositor da música atual pode servir-se de 4 tipos de notação musical: a precisa, a aproximada, a roteiro e a gráfica.

Notação precisa - tem por objetivo atingir um grau máximo de precisão;

Notação aproximada - não se preocupa com a exatidão da correspondência dos símbolos com o som pretendido.

Notação roteiro - somente delinea a sequência dos signos musicais;

Notação gráfica - tem por objetivo estimular a criatividade do executante; apenas sugere. (Koellreutter, 1985, p. 36).

As músicas Concreta e Eletrônica, possuem seu próprio grafismo, que obviamente nada têm a ver com o tradicional, utilizando

cores e desenhos bem interessantes. Já a música serial, que conserva a grafia usual, poderia ser julgada como verdadeira obra de arquitetos.

Seria preciso a unificação dos signos, ou seja, uma uniformização deles para um melhor entendimento da partitura. Isto é muito complicado porque cada compositor cria uma linguagem diferente, e o que para alguns serve pode não servir para outros. Entretanto, aqui cabe destacar alguns conceitos dados pelo professor e compositor Koellreutter:

*Signo é um sinal que se refere a alguma coisa fora de si mesmo, ou melhor, à própria função de se referir a alguma coisa.*

*Sinal é um meio de transição à distância, portador de informação e de signos, que, por sua vez, não devem ser confundidos com símbolos.*

*Símbolo é um signo que "coincide" com o objetivo a ser simbolizado (do grupo Symballein; syn = com, juntamente e ballein = atingir, lançar, colocar). Um símbolo, é portanto, mais que um signo, já que nele estão latentes as duas possibilidades fundamentais, que racionalmente vistas, formam um todo. O autêntico símbolo é sempre o conjunto de dois pólos que se completam mutuamente.*

*Sinal é um objeto qualquer que se transforma em signo quando se refere a alguma coisa que está fora deste sinal. O símbolo coincide com o objeto ou a coisa simbolizada. Todos os elementos musicais na partitura são símbolos, pois cada signo com o som correspondente. Porém, quando os mesmos signos são apenas ouvidos (sem utilização intermediária da partitura) deixam de ser símbolos. (Koellreutter, 1985, p. 33).*

A conclusão a que se chega é que, estando a grafia tradicional insuficiente ou mesmo obsoleta para a maioria das músicas atuais, faz-se necessário uma unificação dos símbolos, para facilitar a decifração das obras com notação precisa e aproxima

da. No caso da notação roteiro e gráfica, que leva à questão da criatividade do intérprete, que a Oficina de Música visa trabalhar.

### • A Importância da Criação na Estética Contemporânea

A linguagem musical contemporânea ampliou os recursos sonoros (extra-musicais e instrumentais) como uma maneira de buscar um tipo de som que se identifique mais com os dias atuais, partindo do seguinte contexto:

*A música consiste basicamente em som e silêncio, representado por signos.*

*Som é tudo que soa. Assim, ruído também é som. O compositor italiano Russolo, por exemplo, organizou no ano de 1912, uma orquestra de ruídos, a Intona Rumore, onde os classificou da seguinte maneira:*

*1º grupo: estalos, estampidos, estouros;*

*2º grupo: assobios, sibilos;*

*3º grupo: murmúrios, sussurros;*

*4º grupo: chiados, guinchos;*

*5º grupo: percussão;*

*6º grupo: vozes de seres vivos (animais e humanos).*

*Assim, a composição dos tempos atuais serve-se de todos os tipos de som, como por exemplo:*

*Tom: som com altura determinada*

*Ruído: som sem altura determinada*

*Mescla: som que contém, ao mesmo tempo, elementos sonoros com altura determinada e frações de ruidosidade.*

*Cluster: (do inglês = cacho) complexo sonoro formado por segundas maiores e menores, ou ainda por intervalos menores (microtons), sobrepostos e emitidos simultaneamente. Etc. (Koellreutter, 1985, p. 33/34).*



Partindo deste princípio, a linguagem musical se modifica, mesmo usando os recursos sonoros dos instrumentos tradicionais. Para os recursos extra-musicais, que a música Eletroacústica trabalha, a matéria-prima é um som qualquer que, depois de gravado vai ser modificado fazendo-se uma montagem com a fita, entretanto, para os recursos sonoros instrumentais, é preciso haver uma exploração das possibilidades timbrísticas dos instrumentos. Alguns já são bastante conhecidos, como é o caso do "piano preparado" que se utiliza de materiais como papel, régua de metal, etc, para transformar o efeito produzido quando toda a tecla do piano, ou mesmo explorando-se os efeitos produzidos pelas cordas, utilizando-se as mãos. No caso do violino já existem também vários efeitos como é o caso do pontcello ( produzido passando-se o arco bem rente ao cavalete, gerando um som metálico ), ou tocando-se atrás do cavalete, gerando um harmônico não muito preciso. Há ainda uma gama enorme a ser explorada nos instrumentos, mas o que é importante ressaltar, é justamente a questão da grafia para cada um desses sons.

Voltando-se à questão da notação Roteiro e Gráfica, fica-se mais a critério do intérprete reproduzir aquilo, ou seja, ele precisará criar um som que para ele se identifique com o desenho do gráfico. Se este intérprete nunca explorou os recursos sonoros de seu instrumento, talvez ele nem consiga realizar a peça, ou caso consiga, ela será desprovida de variedades, tornando-se uma execução pobre.

*O Instrumentista, que no último século tinha sido restrito a executar rigidamente as instruções do compositor, é novamente convidado a improvisar e participar quase composicionalmente do resultado final das peças. (Cseko - A linguagem Musical Contemporânea como Instrumento de Educação, p.2).*

A conscientização do universo sonoro e o processo de percepção-expressão, estão diretamente ligados à consciência do próprio ser. Esta reflexão sobre o mundo, leva o homem a se questionar, gerando uma inquietação, e, pelo próprio fato do conhecimento tê-lo feito questionar, leva-o também a criar, como expansão do seu processo de crescimento.

A criação torna-se um fator primordial para o instrumentista na medida em que ele vai expressar o seu pensamento musical numa re-leitura do que o compositor criou. Daí a importância de se trabalhar com a criatividade do violinista (no caso específico deste trabalho) desde o início de seus estudos técnicos propriamente ditos, pois vivenciando-se apenas o tradicional, o que já está pronto e solidificado, o aluno não amplia a sua capacidade de cognição, de questionamento, porque para ele já existe uma forma, o que é um erro, dificultando a compreensão do próprio ensino tradicional, uma vez que ele não mexerá diretamente com o material sonoro, distanciando-se da música que escuta.

Quando a área de abrangência do instrumento aumenta, ou seja, quando os recursos sonoros são ampliados, as possibilidades de se formular uma nova linguagem são maiores.

### III - MÉTODOS ATUAIS DE VIOLINO

#### • Descrição e Análise do Método Tradicional

O método tradicional visa à formação do violinista que diz respeito à sua habilidade técnica e conseqüentemente, na sua performance.

Ele utiliza como recurso, os métodos criados por compositores e violinistas do século XIX, que desenvolveram de uma maneira progressiva, as dificuldades técnicas que o aluno precisa superar para atingir um estágio de alto nível em questão de afinação, sonoridade, concepções estilísticas e desenvoltura com situações parecidas, no caso de, por exemplo, precisar ler à primeira vista numa orquestra ou conjunto.

Segundo o Professor e Violinista Paulo Bosísio, em entrevista realizada no dia 4 de julho de 1993, a dificuldade maior no aprendizado está na questão da afinação, sendo importante se trabalhar bem, dentro do sistema temperado (2ªs maiores e menores, 3ªs maiores e menores e a 4ª justa, que estão dentro de uma posição fixa) para o reconhecimento do "teclado" que o instrumento não tem, partindo-se para a música contemporânea, com seus intervalos mais dissonantes, só mais tarde.

A primeira coisa que se deve trabalhar é a técnica pura, cordas dobradas, os intervalos de 8ª, 7ª, 6ª e 5ª e a inversão, não dos intervalos, mas da forma de mão, que são os intervalos de 2ª, 3ª e 4ª. Posteriormente suas extensões para cima ou para baixo. Segue-se a isto as escalas, sendo o arpejo o mais difícil de se afinar porque possuem os mesmos sons repetidos em alturas diferentes.

A técnica de arco abrange vários recursos de articulação que deve ser trabalhada sempre associada à mão esquerda.

A abordagem da música contemporânea no método tradicional, acaba ficando a critério de uns poucos professores ou, o que ocorre mais frequentemente, do próprio aluno, por um interesse pessoal. O professor Paulo Bosísio acha importante o estudo da música moderna, mas o que o preocupa é justamente a dificuldade técnica e o amadurecimento do aluno para se tocar esse repertório. Entretanto ele concorda que os métodos de violino utilizados não visam a música de hoje, por isto ele trabalha muitas vezes o estudo nº 2 de Kreutzer nos modos ciganos, onde se usa os intervalos de 2ªs e 4ªs aumentadas. Segundo ele, há uma grande dificuldade em se afinar estes intervalos, e este tipo de estudo ajuda muito.

Outro fator que ele acha que pode ajudar a introduzir o aluno de violino na música moderna, são as músicas para orquestra, onde se encontra um grande repertório variado, com peças mais simples, que tornam prazeroso a abordagem deste tipo de música, porém, é importante a dosagem, ou seja, é importante que se trabalhe conjuntamente o repertório tradicional.

O método tradicional tem sua base bastante solidificada, e cumpre bem a sua proposta, ou seja, a de formar instrumentistas, mas cabe a cada um, seja aluno ou profissional, pesquisar sobre estilos e épocas, repertório (seja tradicional ou contemporâneo) e estar atento para o que há de novo. A Oficina de Música é um meio para se aguçar a curiosidade do aluno. É preciso, pelo menos, que ele saiba que existem outras possibilidades sonoras, e que ele, criando, estará aprendendo.

### ● Descrição e Análise do Método Suzuki

*Talento não é um acaso do nascimento. Na sociedade de hoje muitas pessoas, crendo-se nascidas sem ta-*

*lento, nada fazem para transformar sua realidade e se conformam com o que consideram seu destino. Em consequência, atravessam a vida sem vivê-la integralmente, sem conhecer suas verdadeiras alegrias. Esta é a maior tragédia dos seres humanos (Suzuki, 1983, p. 9)*

Suzuki parte da "educação do talento" para desenvolver não só um método para se aprender violino, mas um método para se aprender a viver a vida. Ele afirma que uma educação voltada para um crescimento pessoal, deve começar desde o dia de seu nascimento. Entretanto, as pessoas são fruto de seu meio, o que prova que a força da vida se adapta de acordo com o ambiente.

Outra questão que ele aborda, é que o talento não é hereditário, ele se desenvolve, ele precisa ser trabalhado. "O que não existe no ambiente não se desenvolve na criança" (Suzuki, - 1983, p. 20).

A língua materna é apreendida pela criança de um modo natural, mesmo que para os adultos de outras regiões, falar aquela língua seja difícilimo. Se as crianças têm esta capacidade, por que também não introduzi-las no estudo de violino? Suzuki pensou que, se a criança imita os adultos, se ele consegue reproduzir a língua materna seja lá qual língua for, ela também seria capaz de imitar os adultos tocando violino, e o melhor de tudo, é que isto seria muito natural para elas.

No Método Suzuki é importante que os pais aprendam o instrumento juntamente com os filhos, porque o estudo se fará na medida em que os filhos, vendo os pais tocarem (e aí entende-se ou só o pai, ou só a mãe, ou ambos), ele os imitará. Este recurso incentiva a criança e desbloqueia sua relação com o instrumento, que não é visto como um "bicho de sete cabeças".

O método trabalha também coletivamente, o que ajuda as crianças a não terem medo do público. Ele não tem como fim a

formação de instrumentistas profissionais (os que realmente qui serem continuar, vão para o Método Tradicional), mas sim, a formação pessoal.

No Método Suzuki se aprende ouvindo , repetindo e memorizando as peças, que são do repertório tradicional: Bach, Mozart e Vivaldi, etc.). É importante ressaltar que ele é um método sōcio-recreativo, onde se aprende "brincando" (no sentido justamente, de se aprender com naturalidade).

O Método Suzuki é muito importante porque ele consegue reunir crianças das mais diversas idades, e trabalha com a so-cialização delas. Aqui no Brasil, onde se começa a estudar violino mais tarde, acaba-se sempre voltando para o Método Tradicional, onde as cobranças são muito grandes, gerando até um certo medo em relação ao público. A Oficina de Música integrada ao Método Suzuki, seria interessantíssima, justamente por se poder abarcar um número grande de crianças de uma vez sō. A criação no Suzuki (com recursos timbrísticos diversos) enriqueceria ainda mais a proposta deste grande pedagogo.

## VI - UMA CONCEPÇÃO DE OFICINA DE MÚSICA COMO COMPLEMENTO DO ENSINO DE VIOLINO

A Oficina de Música proposta neste trabalho, baseia-se nas teorias de Paynter e Conrado Silva, utilizando de seus objetivos para trabalhar a música contemporânea dentro dos métodos atuais de violino, visto a carência desta abordagem durante o processo de aprendizagem.

A Oficina de Música procura, em seus objetivos básicos, trabalhar com os novos contextos que a música contemporânea utiliza como matéria-prima (o ruído, sons extra-musicais, etc.) para suas composições. Os novos conceitos estéticos da música do século XX ampliou os recursos sonoros, ampliando as possibilidades de linguagem.

A Oficina de Música que utiliza o violino como meio de produção sonora, trabalha justamente com a ampliação da capacidade auditiva, uma vez que, vivenciando-se uma experiência, o indivíduo, ao se deparar com algo parecido, acaba prestando mais atenção, e aprendendo.

Esta Oficina no violino (no caso deste trabalho), é um laboratório de som, onde vai-se buscar algum timbre que não faça parte do conhecimento racional do instrumentista. A partir de suas experiências individuais, parte-se para a discussão em grupo, ou seja, a socialização, a troca de experiências e das descobertas. É necessário para isto que haja um estímulo inicial, e é importante que o grupo se sinta estimulado a criar.

*A Oficina de Música é uma proposta pedagógica comprometida com as correntes de vanguarda da música erudita, onde os recursos técnicos são essenciais, e que se originou em um contexto onde, de certo modo, se*

*havia esgotado as possibilidades no campo musical, de acordo com os códigos tradicionais. (Conrado Silva, 1983, p.14).*

Depois da experimentação livre dos recursos sonoros, seleção e discussão com o grupo, a grafia é um meio usado para se expressar o que foi criado. Esta grafia pode utilizar cores, pode ser um desenho que corresponda ao som, ou mesmo algum objeto que o som faz lembrar, mas o importante é conseguir esta interligação entre o que se vê e o que se ouve.

O estímulo inicial é importante na medida em que parteda realidade do aluno, do que ele gosta de ler, por exemplo, ou assistir, ou mesmo ouvir.

A improvisação livre do material, conjuntamente, leva a uma integração ainda maior do grupo, resgatando a incomunicabilidade hoje existente.

*A re-descoberta pela linguagem musical contemporânea do uso das propriedades básicas do som, estimula uma atividade criadora, mesmo nos mais elementares estágios da técnica instrumental, sem detrimento da qualidade. Ao nos defrontarmos com a visão privilegiada do desenrolar da criação e elaboração de uma nova linguagem, imediatamente revemos o tradicional sob uma perspectiva bem mais criativa e revitalizante. (Cseko - A linguagem Musical Contemporânea como Instrumento de Educação, p.5).*

A Oficina no violino, pretende apenas servir como um complemento das metodologias hoje existentes, pois ela em si, não cumpriria o papel da técnica básica, mas como complemento, ela serve para se dar uma base mais sólida aos violinistas.



## V - DESCRIÇÃO DE UMA EXPERIÊNCIA DE OFICINA DE MÚSICA ( NO VIOLINO )

A experiência foi feita no Centro de Pais, Professores e Alunos Suzuki de Petrópolis. A Oficina foi feita no dia 9 de novembro de 1992.

O Objetivo era o de "permitir ao aluno uma atitude despreconceituosa na sua relação com o instrumento".

A justificativa visava preparar o aluno de violino para a música do século XX, numa atitude despreconceituosa.

O processo teve sete etapas baseadas em Paynter:

1. Motivo estimulador: literatura;
2. Exploração do instrumento;
3. Seleção dos sons;
4. Grafia destes sons;
5. Leitura de uma obra empírica a partir dos sons propostos;
6. Partituração da obra;
7. Audição de obras de compositores do século XX, estabelecendo parâmetros entre a obra dos alunos e a dos compositores.

O projeto da Oficina foi seguido à risca e seu resultado superou as expectativas, uma vez que todos participaram e se sentiram estimulados a criar. Cada criança descobriu vinte sons ou mais, com recursos conhecidos da música contemporânea e outros completamente diferentes.

Todos ouviram com muita atenção o Quarteto nº 2 de Ligeti e descobriram nele, sons parecidos com os criados por eles.

A satisfação que dá vindo a sensação da descoberta, do novo, é a recompensa que se tem ao trabalhar com a Oficina de Música.

## VI - CONCLUSÃO

A conclusão a que se chega é que a Oficina de Música cumpre muito bem o seu papel por ter sido muito bem elaborada por Paynter, Conrado Silva, Jorge Antunes e outros. Ela é um meio, atualmente, muito importante para se chegar de uma maneira agradável ao conhecimento da música contemporânea. Além do mais, trabalhando-se com a criatividade, o músico consegue apreender melhor os conceitos tradicionais.

A música contemporânea cumpre um papel muito importante na sociedade de hoje. Não se pode mais continuar fechando os ouvidos para ela. É preciso cada vez mais integrar a sociedade no mundo atual e a arte que cumpre este papel.

Os métodos hoje utilizados não preenchem todos os recursos violinísticos e a Oficina leva a um repensar desta questão, mesmo que seja para se chegar à conclusão de que isso realmente não pode mudar. Entretanto, nada fica parado, nada é imutável. A Oficina pode vir a transformar muitos conceitos.

## VII - BIBLIOGRAFIA

1. ADORNO, L.W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1974.
2. BARRAUD, Henry. *Para Compreender as Músicas de Hoje*. São Paulo. Ed. Universidade de São Paulo, 1968.
3. BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje 2*. São Paulo. Ed. Debates, 1992.
4. HARNONCOURT, Nicolaus. *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1984.
5. SUZUKI, Shinechi. *Educação é Amor*. Rio Grande do Sul, Ed. UFSM, 1983.
6. KOELLREUTTER, H.J. *Estética*. Porto Alegre, Ed. Movimento - 1985.
7. KOELLREUTTER, H.J. *Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea*. São Paulo. Ed. Novas Metas, 1983.
8. PAZ, Juan Carlos. *Introdução à Música do Nosso Tempo*. São Paulo. Ed. Duas Cidades, 1976.
9. SCHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo. Ed. UNESP 1991.

ERRATA

1993

- 1) Citação de Paynter na página 4 - ( Santos cita Paynter, 1986, p. 140);
- 2) Citação de Bartók na página 7 - ( Barraud cita Bartók, 1975, p. 66 ).
- 3) Citação de Varèse na página 9 - ( Barraud cita Varèse, 1975, p. 115 ).
- 4) Citação de Boulez na página 10 - ( Barraud cita Boulez, 1975, p. 129 ).

## ACRESCENTAR À BIBLIOGRAFIA:

- 1) BOSÍLIO, Paulo, - Comunicação Pessoal - Rio de Janeiro. 4 de julho de 1993.
- 2) CSEKO, L. C; - A Linguagem Musical Contemporânea como Instrumento de Educação - Material não publicado/Banco de Pesquisas da UNI-RIO : Apostila utilizada em junho de 1993.
- 3) PENNA, Maura Lúcia Fernandes, - A Proposta Pedagógica da Oficina de Música - In: Coordenadoria de Educação Musical - INM ( editor ) - Educação Musical - Textos de Apoio. Fundação Nacional de Arte Nº1. Rio de Janeiro, 1988.
- 4) SANTOS, Regina Márcia Simão, - A Natureza da Aprendizagem Musical e suas Implicações Curriculares ( Tese de Mestrado ) - Rio de Janeiro: Faculdade de Educação - UFRJ, 1986.

IV- UMA CONCEPÇÃO DE OFICINA DE MÚSICA COMO  
COMPLEMENTO DO ENSINO DE VIOLINO

Há dois tipos de Oficina que se propõe a autara des--  
te trabalho:

1º: A Oficina que trabalha recursos sonoros (timbrísti-  
cos e de efeitos);

2º: A Oficina que trabalha a improvisação intervalar,  
com recursos de dinâmica.

A primeira proposta, trabalharia com iniciantes ou  
mesmo com alunos mais adiantadas ( a nível de Kreutzer), uma  
vez que a abordagem livre do material sonoro do violino, é  
possível em qualquer nível de aprendizado, sendo as crianças  
e adolescentes, naturalmente curiosos, aproveitando-se assim  
esta espontaneidade dos iniciantes e mesmo a consciência dos  
mais adiantados.

Cabe ressaltar que mesmo dentro da exploração timbrís-  
tica, há o uso de cordas duplas com intervalos dissonantes,  
neste caso, pode-se aproveitar para se trabalhar certos in-  
tervalos.

PROCEDIMENTOS:

- 1- Exploração livre do instrumento: seria pedido aos  
alunos que explorassem ao máximo as possibilidades so-  
noras do violino;
- 2- Seleção dos sons: seria pedido que os alunos esco-  
lhessem alguns sons dentro do que cada um houver cri-  
ado;
- 3- Grafia dos sons: seria pedido que cada um grafasse  
seus sons da maneira que para ele fosse o mais próximo  
possível;
- 4- Troca de informações: os alunos mostrariam a grafi

- a de seus sons para que cada colega interpretasse;
- 5- Discussão da grafia e seu resultado sonoro: pediria-se ao grupo então, que discutisse sobre o resultado da experiência ( se os colegas conseguiram interpretar a grafia do outro, etc. );
  - 6- Composição baseada no material apresentado: o grupo seria estimulado a compôr uma música com os recursos sonoros obtidos e grafá-la;
  - 7- Gravação e audição: após execução e gravação da música dos alunos, todos ouviriam a gravação seguindo a partitura;
  - 8- Audição de compositores contemporâneos: logo depois, mostraria-se ao grupo, com a partitura, uma gravação de uma música de compositor contemporâneo que trabalhasse recursos timbrísticos;
  - 9- Discussão: seria proposto uma discussão da grafia do compositor e de suas soluções sonoras, como parâmetro para os alunos.

O objetivo desta Oficina, seria o de aguçar a criatividade de interpretação dos alunos, uma vez que, além de criarem soluções gráficas para seus próprios sons, teriam que produzir sons segundo a grafia de outros. A audição e análise da grafia de um compositor moderno, os encaminhariam aos poucos, aos símbolos e sinais universais da escrita contemporânea e às suas possíveis resoluções.

Asegunda proposta, trabalharia mais com iniciantes que já conhecessem a primeira posição em todas as cordas.

PROCEDIMENTOS:

1- Proposta de uma música: seria proposto uma música aos alunos ( ex. DUO PARA VIOLINO DE Béla Bartók-Dance );

2- Execução da peça: dois alunos executariam a peça para todos ouvirem;

3- Recorte: logo depois, a partitura seria recortada compasso por compasso;

4- Improvisação rítmica: cada dois alunos ficariam com um ou dois compassos da música e fariam aí, improvisações rítmicas e dinâmicas, usando as notas do compasso;

5- Improvisação grupal: colocaria-se então os compassos em uma sequência desordenada e pediria que cada dupla de alunos tocassem, fazendo improvisações rítmicas em cima deles. Podendo-se tocar o ritmo que está escrito acelerando-se ou retardando-se, ou mesmo, inventando-se outros ritmos, mas o importante é usar a relação intervalar existente;

6- Reelaboração : Cada dupla faria uma colagem livre dos compassos da música e executariam com improvisações rítmicas e dinâmicas que quisessem;

7 - Execução da peça: cada dupla tocaria a música da maneira proposta pelo compositor e discutiriam as alternativas de ritmos e dinâmicas que cada grupo usou.

A proposta desta Oficina é possibilitar um contato com intervalos usados no seu estudo diário, sendo trabalhado de uma maneira livre que estimularia os alunos, favorecendo a fixação destes intervalos.

No caso desta peça, se trabalharia a afinação inter-  
valar entre os dois violinos e a relação intervalar obtida  
individualmente.

## 2.

## REIGEN / DANCE / KALAMAJKÓ

Béla Bartók

Andante,  $\text{♩} = 80$

*p*

*f*

*p*



V- DESCRIÇÃO DE UMA EXPERIÊNCIA DE OFICINA  
DE MÚSICA ( NO VIOLINO )

A experiência foi feita no Centro de Pais, Professores e Alunos Suzuki de Petrópolis, realizada no dia 9 de novembro de 1992, com alunos de 11 a 16 anos de idade.

O objetivo era o de "permitir ao aluno uma atitude despreconceituosa na sua relação com o instrumento".

A justificativa visava preparar o aluno de violino para a música do século XX, numa atitude despreconceituosa, uma vez que a atual leitura estética do violino requer novos recursos sonoros não convencionais ( sonoridades ).

O processo teve sete etapas baseadas em Paynter:

1. Motivo estimulador: foi perguntado aos alunos o que eles mais gostavam de ler, e a resposta foi unânime: "SUSPENSE".
2. Exploração do instrumento: A partir do tema "suspense", foi pedido aos alunos que pesquisassem, no violino, sons que os fizessem lembrar a sensação que o suspense lhes produziam.
3. Seleção dos sons: depois de pesquisado os sons e ouvidos um por um, pediu-se que os alunos escolhessem cinco sons que eles mais gostassem ( dentro de sua pesquisa ) ;
4. Grafia detes sons: pediu-se então que cada um grafasse os sons escolhidos.
5. Feitura de uma obra empírica a partir dos sons propostos: juntaram-se todos os alunos, pedindo a eles que compusessem uma música com aqueles sons selecionado por eles.

6. Partituração da obra: depois de elaborada a música pediu-se a partituração da obra, para que eles a executassem em seguida, tendo sido gravada.
7. Audição de obras de compositores do século XX, estabelecendo parâmetros entre a obra dos alunos e a dos compositores: no caso, foi ouvido o Quarteto de Cordas Nº 2 de Ligeti. onde, apesar da escrita ser tradicional, ele consegue produzir efeitos diversos em cada instrumento, fazendo com que pareça recursos eletroacústicos.

O projeto da Oficina foi seguido á risca e seu resultado superou as expectativas, uma vez que todos participaram e se sentiram estimulados a criar. Cada criança descobriu vinte ou mais sons, com recursos conhecidos da música contemporânea e outros diferentes. A seleção dos sons foi feita a partir dos critérios dos próprios alunos e sua grafia também. Como muitas vezes, eles escolheram nomes para os sons produzidos tipo "BUSINA DE CAMINHÃO", a grafia, a princípio, ficou sujeita ao desenho do objeto, mas, logo depois, foi sugerido que eles mudassem um pouco, saindo do desenho específico, para um símbolo que representasse o som.

A composição de uma obra empírica a partir dos sons propostos, partiu de uma história de suspense criada pelos alunos, onde os sons iam sendo reproduzidos à medida que alguém narrava. Foi explicado então, que não seria uma narrativa com sons, mas só a música. Na hora de gravar, os alunos reproduziram os sons sem a história e funcionou muito bem.

A audição do Quarteto de Cordas Nº 2 de Ligeti apresentada no final da aula, foi de muita concentração. Os alunos estavam curiosos para saber do que se tratava e descobriram, aqui e ali, sons parecidos com os criados por eles como glissandos, harmônicos, cordas dobradas, etc. .

Os alunos eram iniciantes e trabalhavam dentro do método Suzuki. A Oficina lhes proporcionou uma oportunidade de envolvimento com o violino (material sonoro), conhecendo-o melhor, deixando sua criatividade e espontaneidade trabalharem, e, mesmo com pouca técnica violinística, conseguiram um resultado muito bom com a utilização de harmônicos e mão direita, ou seja, com o arco, que é uma das coisas mais difíceis de se trabalhar no violino. Entretanto, pelo menos metade dos sons criados eram percutidos no instrumento, ou com as mãos, ou com o próprio arco. Estes recursos são menos interessantes? se assim se pode dizer, porque, nos instrumentos de cordas, os recursos com o arco são muito ricos, dando-se ao instrumentista uma série de variedades. Entretanto, esta Oficina foi feita como uma primeira experiência, seriam precisas outras aulas deste tipo.

Chega-se à conclusão que, para se alcançar com satisfação os resultados que a prática da Oficina pode conseguir, é preciso haver um amadurecimento de cada experiência no sentido de transformá-la a cada oportunidade.