



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA – LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA**

**INTRODUÇÃO DAS TÉCNICAS ESTENDIDAS NO ENSINO DO
INSTRUMENTO: REVISÃO BIBLIOGRÁFICA**

DENNIS MENEZES FREIRE

RIO DE JANEIRO

2017

INTRODUÇÃO DAS TÉCNICAS ESTENDIDAS NO ENSINO DO INSTRUMENTO:
REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

por

DENNIS MENEZES FREIRE

Monografia apresentada ao Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Música, sob a orientação do Prof^o Dr. Clayton Daunis Vetromilla.

RIO DE JANEIRO

2017

Dedico este trabalho a minha mãe, Gloria de Menezes, por todo apoio e suporte que me deu e continua dando nessa caminhada da vida. Ainda bem que tenho você.

AGRADECIMENTOS

Ao meu avô Domingos, que sempre de alguma forma procurou me apoiar no fazer musical.

Aos amigos de infância, de onde surgiram os primeiros *power* acordes que foram o fundo musical de nossas vidas por tanto tempo.

A todos os amigos na trajetória de estudos de música pela Escola de Música Villa-Lobos, Escola Municipal de Música em Nilópolis, Faetec de Marechal Hermes e do Intensivo de Música do grande professor e amigo Luiz Costa Netto.

Aos professores, alunos, guardas, todos os funcionários da UNIRIO, os amigos que fiz durante a graduação, por fazerem parte desse momento importante na minha vida.

Aqueles amigos que dividiram moradia comigo, especialmente Marcelo Koichi, com sua simplicidade e sabedoria, e Bruce Wayne e sua vontade e musicalidade, grandes momentos de aprendizado.

Aos amigos Gabriel, Maria, Bruna e Israel, sempre dando um jeito de estarmos reunidos, os ótimos momentos e conversas.

À minha amiga Lorena Mynssen por todo apoio, seja lá qual fosse o momento, sempre esteve por perto quando precisei.

À minha irmã Mary Ann, por todo o suporte que se fez necessário nesses últimos momentos da graduação, por estarmos juntos.

Ao meu orientador, professor Dr^o Clayton D. Vetromilla, pela orientação, apoio, conhecimento e sabedoria.

A todos aqueles que de alguma forma estiveram e estão próximos de mim, fazendo esta vida valer a pena.

“Eu não quero acreditar, eu quero saber”

Carl Sagan

FREIRE, Dennis Menezes. *Introdução das técnicas estendidas no ensino do instrumento: revisão bibliográfica*. 2017. Monografia (Licenciatura em Música). Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta monografia tratou de uma pesquisa sobre as *técnicas estendidas* e sua utilização no ensino do instrumento. Nesse sentido, através de uma revisão bibliográfica acerca do tema *técnicas estendidas* e a apresentação e análise de dois exemplos do uso das *técnicas estendidas* no ensino do instrumento, procurou entender como se deu o uso de *técnicas estendidas* no ensino do instrumento nos exemplos apresentados e quais foram os resultados de sua aplicação. Também procurou apontar possibilidades de repertório para o ensino de *técnicas estendidas* através de exemplos diversos. Por fim, foi possível concluir que o uso das *técnicas estendidas* no ensino do instrumento vem sendo relacionado à música contemporânea e com isso, sofre certa resistência dos alunos por conta do repertório utilizado.

Palavras-chave: Técnicas estendidas; Ensino; Instrumento

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I – TÉCNICAS ESTENDIDAS	9
1.1 Terminologia	9
1.2 Conceito	11
1.3 Contextualização	15
CAPÍTULO II – EXPERIÊNCIAS NO ENSINO-APRENDIZAGEM DO INSTRUMENTO COM O USO DE TÉCNICAS ESTENDIDAS	20
2.1 Técnicas estendidas no ensino de flauta transversal	20
2.2 Técnicas estendidas no ensino de contrabaixo acústico	22
CAPÍTULO III – ANÁLISE DAS EXPERIÊNCIAS E APONTAMENTOS PARA NOVOS REPERTÓRIOS	26
CONSIDERAÇÕES FINAIS	34
REFERÊNCIAS	35

INTRODUÇÃO

Com todas as mudanças que a internet vem provocando no meio musical, uma das mais interessantes é a possibilidade de um maior acesso a diversos artistas, gêneros musicais e diferentes abordagens técnicas no fazer musical. Diversas abordagens criativas de fazer musical vêm ganhando notoriedade por conta da internet, utilizando *técnicas estendidas* no instrumento em abordagens musicais criativas, ganhando um público diverso, entre eles, possivelmente, alunos de música. Com essas práticas musicais popularizando o uso não tradicional do instrumento, entendido como *técnicas estendidas*, torna-se interessante a pesquisa sobre o uso das *técnicas estendidas* como material no ensino do instrumento.

Nesse sentido, este trabalho buscou pesquisar o uso de *técnicas estendidas* no ensino do instrumento. Entende seu uso como uma ferramenta importante, e que seu entendimento é positivo para que os alunos possam “realizar uma aprendizagem significativa, onde eles participem da construção do conhecimento musical de uma maneira ativa e não somente como meros reprodutores mecânicos” (ROSA, 2012, p. 72). Compreende que o repertório que inclui a *técnica estendida* do instrumento “é uma alternativa para a aula de música, podendo torná-la mais prazerosa ao ampliar possibilidades experimentais de construção da linguagem musical de forma interativa com os alunos, como um laboratório de sons no qual poderão ser desenvolvidas atividades diversificadas” (CUERVO, 2008, p. 6).

Em virtude das informações até aqui apresentadas, o presente estudo buscou analisar os resultados na aplicação das *técnicas estendidas* no ensino do instrumento. Para tanto, foi feita uma pesquisa exploratória e descritiva, com abordagem qualitativa. Primeiramente foi feita uma revisão bibliográfica e documental que permitiu um maior aprofundamento acerca do tema *técnicas estendidas*, seguido de uma apresentação de dois exemplos do uso das *técnicas estendidas* no ensino do instrumento. E, por fim, realizou-se considerações sobre as experiências apresentadas e apontamentos para novos repertórios com o intuito de apresentar outras possibilidades para o uso de *técnicas estendidas* como ferramenta de ensino do instrumento.

CAPÍTULO I

TÉCNICAS ESTENDIDAS

Não caberá a este trabalho determinar um conceito definitivo daquilo que se entende por *técnicas estendidas*. As pesquisas feitas na busca de um entendimento da definição do termo revelaram que as discussões sobre o tema são muito recentes, com diversos pensamentos e opiniões acerca do que vem a ser e de como vem sendo empregado o termo *técnicas estendidas*. Portanto, não é intenção definir o que é ou esgotar o assunto, mas, colocar nas mãos do leitor propostas do que tem se pensado acerca do termo, conceitos que são pensados hoje e suas modificações, e também uma pequena contextualização sobre o tema.

1.1 Terminologia

O primeiro ponto que podemos abordar é com relação ao termo usado. O termo vem sendo visto “em pesquisas recentes como *extended techniques* (em inglês), *técnicas estendidas* (em espanhol), “*técnicas expandidas*” e “*técnicas estendidas*” (em português).” (SOUZA, 2013, p. 4, grifos do autor). Como Souza (2013) já havia apontado e com os trabalhos pesquisados acerca do tema, são encontradas duas traduções para a língua portuguesa do termo *extended techniques*: *técnicas estendidas* e *técnicas expandidas*, “o que possivelmente dificulta ou limita resultados na busca de informações por estudantes interessados no tema em questão” (SOUZA, 2013, p. 4). Alguns pesquisadores como Copetti e Tokeshi (2005), Silva Junior (2013), Souza (2013), Cuervo (2008) adotaram o termo *técnicas expandidas*. Já Carinci (2012), Daldegan (2009), Mello (2015), Nunes (2013), Padovani e Ferraz (2011), Romão (2012), Rosa (2012), Toffolo (2010) e Stefan (2012) adotaram, por sua vez, o termo *técnicas estendidas*.

O conflito na escolha do termo se dá no momento em que se busca definir se “[...] ‘estendidas’ são ‘técnicas inovadoras’ ou ‘técnicas tradicionais que evoluíram’ até se transformarem em uma nova técnica” (RAY, 2011 *apud* STEFAN, 2012, p. 16).

Alguns autores defendem e apresentam boas propostas para o debate. Souza (2013) afirma que:

Pode-se concluir que “técnica expandida” é a expressão que melhor se adequa, neste trabalho, ao que vem sendo considerado por *extended technique*, pois tanto traduz o aumento das possibilidades técnicas em um instrumento musical com “técnicas inovadoras” em busca de timbres não explorados na execução do instrumento de forma tradicional, perceptível nos significados “dar mais superfície a, alongar, espalhar” (presentes nos dois termos “estender” e “expandir”); quanto traduz o conceito em que às “técnicas tradicionais” vêm se desenvolvendo e se transformam em uma nova técnica, perceptível nos significados “para fazer crescer, desenvolver” (estes notados apenas no termo “expandir”, baseado nas fontes supracitadas) (SOUZA, 2013, p. 7).

Outros trabalhos propõem o uso do termo *técnicas estendidas*, acreditando haver diferenças entre as duas traduções:

O verbo estender, que vem do latim *extendere*, e nos leva a intuir a grafia de estendida com ‘x’. Entretanto, como tantas outras palavras com origem no latim, não se manteve o prefixo original na ortografia brasileira. Ainda assim, não significa que expandir seja o substituto natural de estender. O verbo ‘expandir’ seria bem mais próximo da idéia de uma técnica tradicional em processo de expansão, mas não engloba, a meu ver, todas as visões sobre o tema [...] (RAY, 2011, *apud* STEFAN, 2012, p. 16).

Neste trabalho, buscamos apenas registrar alguns dos diferentes pontos de vista da atual produção acadêmica em relação ao assunto, sem a pretensão de trabalhar o conceito exato do termo, uma vez que critérios de definição deste e o que se entende por ele estão em constante evolução atualmente. Mas, sua categorização torna-se importante, como entende Romão (2012):

(...) sob o prisma da ciência cartesiana, a categorização proporciona uma espécie de conhecimento bastante direto, específico e organizado. (...) Não é nossa intenção, portanto, promover um debate meramente etimológico sobre o termo, mas sim encontrar seu lugar nas pesquisas em música, e contribuir para o claro entendimento do que seja ‘técnica estendida’ (ROMÃO, 2012, p. 1297).

Durante este trabalho, usaremos o termo *técnica estendida*, concordando com

autores como Carinci (2012), Daldegan (2009), Mello (2015), Nunes (2013), Padovani e Ferraz (2011), Romão (2012), Rosa (2012), Toffolo (2010), Stefan (2012).

1.2 Conceito

Mesmo com as divergências no interessante debate acerca do termo a ser usado, os autores convergem no ponto em que dizem que as *técnicas estendidas* se referem aos modos de tocar um instrumento que fogem aos padrões tradicionais estabelecidos, principalmente no período clássico-romântico. Mas, com a evolução dos instrumentos e das experimentações dos instrumentistas e compositores, o que é usual e o que é ortodoxo na técnica dos instrumentos pode mudar dependendo do contexto histórico, como aponta Silva Junior (2013):

Técnicas expandidas são aquelas usadas na área interpretativa da música para descrever técnicas não-convencionais, não-ortodoxas e não tradicionais do canto, ou da execução de um instrumento, no sentido de obter sons não-usuais ou timbres instrumentais diferenciados. Este conceito é passível de subjetividade e variáveis na sua definição. Se pensarmos, por exemplo, que esta técnica também possibilita sons no universo da música tradicional ou programática, a questão fica um pouco mais indefinida. Alguns procedimentos no passado eram considerados técnica expandida e hoje são técnicas tradicionais. Execução de harmônicos em instrumentos de corda ou metais não são técnicas expandidas mas no piano e instrumentos de madeira são. Dedilhar a corda de um violino não é técnica expandida, porém bater no tampo sim. Tocar um instrumento de cordas com *mute* (deixar mudo com a mão esquerda) não seria, porém tocar atrás do cavalete é. Portanto, a fronteira entre técnica expandida e técnica tradicional é muito volátil (SILVA JUNIOR, 2013, p. 123) (grifos do autor).

O termo “não usual” na maneira de se tocar um instrumento mudou sensivelmente ao longo da história, Toffolo (2010) também exemplifica essa subjetividade e variação quando diz que “o uso do pizzicato que hoje é uma forma de tocar totalmente usual para instrumentos de cordas arcadas, foi considerado incomum

no início do período Barroco” (p. 1280). Padovani e Ferraz (2001) também fazem relação com o contexto histórico em sua definição, onde dizem que a *técnica estendida* “explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural” (p. 11).

Então, podemos pensar que “o que é considerado uma expansão da técnica hoje pode vir a ser incorporado com o passar do tempo como técnica convencional no cânone dos instrumentistas” (CARINCI, 2012, p. 23) por conta da “inconstante limiar entre técnicas tradicionais e estendidas coincidentes com a própria evolução dos instrumentos”. (ROSA, 2012, p. 11). Daldegan (2009) explica o processo:

[...] novos sons são criados de acordo com as ideias do compositor e novas idéias podem necessitar de novos caminhos de execução, resultando em novas técnicas. Porém, em função de seu uso bastante difundido, algumas técnicas estendidas já são “tradicionais” (se é que cabe aqui a palavra) e fazem parte de manuais e catálogos que podem ser utilizados tanto por compositores quanto por intérpretes (p. 21).

Podemos notar então que a definição do termo como a utilização não usual do instrumento é um ponto em comum entre os autores já citados, além de outros como: Spitzer e Zaslav (*apud* TOFFOLO, 2010), Ferraz (2007 *apud* ROMÃO, 2012), Mello (2015), Murray (2014 *apud* MELLO, 2015), Copetti e Tokeshi (2005), Cherry; Hill (2009; 1983 *apud* CARINCI, 2012). A expressão *técnicas estendidas* se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, sendo tradicionalmente associada às técnicas de performance instrumental. Padovani e Ferraz (2011) explicam a atenção dada ao tema:

Na primeira metade do século XX ocorrem importantes transformações culturais, sociais e tecnológicas que levarão ao surgimento de atitudes composicionais inovadoras. É a partir de tais transformações que, na segunda metade do século, surge a pesquisa em torno das *técnicas estendidas* – tal como se entende pelo uso do termo hoje em dia (p. 22) (grifos do autor).

Silva Junior (2013) também exemplifica tal processo no violão:

Compositores e violonistas foram persuadidos a reavaliar o papel do instrumento musical como entidade geradora do som a partir das

pesquisas musicais do começo do século XX sobre o timbre inserido nas novas tendências estéticas. O timbre poderia ser um elemento primordial para a estrutura musical. Isso fez com que a técnica e o vocabulário desse instrumento ultrapassassem a fronteira do tradicional expandindo-se consideravelmente ao campo do experimental (p. 9).

Atenção essa que obteve como resultado algumas sistematizações de possibilidades sonoras por parte de alguns autores, e tais obras servem como auxílio na conversa entre compositores e instrumentistas para a criação de um novo repertório. Padovani e Ferraz (2011) relatam que:

Posteriormente, tanto Bartolozzi quanto autores como Pierre-Yves Artaud, Robert Dick, Peter Veale, Phillip Rehfeldt, entre outros, acabaram levando o assunto das técnicas estendidas instrumentais a uma sistematização ainda mais minuciosa, dirigindo sua atenção a instrumentos específicos e descrevendo as possibilidades técnicas de maneira cada vez mais bem documentada (p. 30).

Rosa (2012) relata um exemplo de resultado destas sistematizações de possibilidades sonoras no trabalho do contrabaixista, compositor e pedagogo americano Bertram Turetzky (1933-), no livro *The Contemporary Contrabass* (1974), que mostra as possibilidades sonoras do contrabaixo. Aponta o número de mais de 300 composições para o instrumento a partir desta obra.

Apesar da associação com técnicas de performance instrumental, o conceito das *técnicas estendidas* é colocado em um contexto mais amplo por alguns autores, e a diversidade de interações que podem vir a caracterizar uma extensão técnica podem dificultar sua definição, se pensarmos que as *técnicas estendidas* “podem ser derivadas da tradição instrumental ou do empréstimo de meios externos à tradição instrumental.” (NUNES, 2013, p. 74). A incorporação de gestos cênicos ou processos de deslocamento de contextos musicais são alguns dos exemplos:

Se consideramos a técnica estendida como aquilo que compreende aspectos não explorados na técnica tradicional, podemos conjecturar que a atuação cênica, movimentos corporais que se diferenciam daqueles necessários à execução dos movimentos instrumentais

tradicionais, podem ser considerados como técnica estendida (TOFFOLO, 2010, p. 1282).

Outro exemplo a ser citado que dificulta termos uma noção precisa sobre o que de fato caracteriza as *técnicas estendidas*, é o uso da tecnologia e o que seu desenvolvimento tem proporcionado em possibilidades de “conversas” com os instrumentos. Com a disseminação dos computadores, surgiram novas experimentações sonoras que podem vir a ser consideradas na significância do termo:

[...] torna-se necessário reconhecer que principalmente a partir das décadas de 1980 e 1990 os computadores passam a intermediar cada vez mais as práticas musicais, estabelecendo-se como recursos que, ao ampliar e diversificar tanto as técnicas e possibilidades de performance do instrumentista quanto a paleta criativa do compositor, podem ser incluídos numa acepção mais ampla do termo “técnicas estendidas” (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 12).

Padovani e Ferraz (2011) ainda complementam o pensamento:

Tal quadro, nos permite reconsiderar a expressão *técnica estendida* a partir de um contexto em que o computador e as tecnologias computacionais vêm a ampliar as possibilidades técnicas e expressivas dos instrumentos musicais tradicionais e, conseqüentemente, a transformar a paleta criativa da composição musical contemporânea (p. 31, grifo do autor).

Toffolo (2010) traz um exemplo de como a tecnologia já afeta a performance do instrumentista:

Dentro desse panorama, o processamento de sinal de áudio em tempo real, ampliou as possibilidades composicionais para um tipo de obra comumente chamado de *live-electronics*. [...] Diversas técnicas de processamento de sinal em tempo real, propiciam modificações timbrísticas que podem ou não considerar aspectos da ação do instrumentista. Parâmetros sonoros ou gestuais podem ser manipulados no intuito de modificar o timbre de um instrumento acoplado à um sistema de processamento de sinal em tempo real. Pode-se utilizar a velocidade do gesto corporal do instrumentista, a

força de seu gesto, posição espacial, a dinâmica do que está tocando, o reconhecimento de notas ou eventos sonoros produzidos pelo instrumentista, para controlar a forma como o timbre será manipulado ou re-sintetizado pelo aparato computacional (p. 1283).

Com todas estas possibilidades que podem ser consideradas na definição do que vem a ser *técnicas estendidas*, Stefan (2012) propõe que a classificação seja feita a partir de duas situações:

[...] deslocamento de contextos (composição e performance) e extensões de ordem mecânica (execução instrumental). No campo das *extensões de ordem mecânica*, a técnica estendida surge pela busca de novos timbres, por exemplo, pela incorporação de objetos na execução instrumental; ou ainda, através de colaborações entre compositores e performers, no intuito de ampliação de repertório. No campo *extensão por deslocamento de contexto*, identificaram-se diversas situações em que as técnicas estendidas surgem: através da intervenção vocal na música de caráter puramente instrumental; da incorporação de recursos cênicos no ato performático *instrumental*; da imbricação de gêneros musicais ou de estéticas pertencentes a períodos históricos divergentes; da tentativa de superar a morfologia acabada/fechada dos instrumentos e da incorporação de aparatos tecnológicos computacionais na execução de instrumentos acústicos (*live-electronics*) (p. 22, grifos do autor).

Neste contexto, cito aqui um exemplo interessante do trabalho da violonista Kaki King (2015), que é um misto das situações de extensões por deslocamento de contextos e extensões de ordem mecânica. Ela utiliza um violão branco, que fica preso em dois pedestais nas extremidades do corpo. Em um ambiente escuro, projeta imagens por todo o instrumento e também em uma tela colocada no fundo do cenário. Também utiliza pedais de efeito, além de técnicas de percussão e outras, no instrumento.

Como já foi dito, não caberá a este trabalho determinar um conceito definitivo daquilo que se entende por *técnicas estendidas*, pois a discussão sobre o tema, além de recente, dá a entender que ainda será tema de muitos trabalhos, conseqüente dos diversos pensamentos e opiniões acerca do que vem a ser, de como se modifica em cada contexto apresentado, e das possibilidades futuras, dependentes da evolução tecnológica e da criatividade de compositores/instrumentistas. Entretanto, temos para este trabalho as abordagens em situações de extensões por deslocamento de contextos e extensões de ordem mecânica, explicadas em Stefan (2012), sendo consideradas *técnicas estendidas*.

1.3 Contextualização

Se pensarmos que “toda prática instrumental sempre implicou em *técnicas estendidas*, resultantes da própria experimentação musical com recursos instrumentais e vocais” (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 12), seria difícil traçar, com exatidão, um panorama histórico do seu uso.

Nunes (2013) indica que os interesses pelas técnicas não usuais tiveram início por volta de 1580, quando:

[...] as experiências em recriar o drama grego, inventando assim a ópera, criaram a autonomia instrumental, ou seja, certos sons só podem ser produzidos por certos instrumentos. Inicia-se, assim, o interesse pelo desenvolvimento dos recursos sonoros instrumentais. Antes desse período, na Renascença, os instrumentos tinham a função de dobrar ou acompanhar a voz. No período barroco, compositores como Claudio Monteverdi (1567-1643) e Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704) utilizavam técnicas estendidas com a intenção, sobretudo, de enfatizar o conteúdo dramático do texto, criando o ambiente sonoro que é sugerido pela obra. São o caso, por exemplo, dos sons de guerra, usado por Monteverdi em *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), ou o uso da *scordatura* nas *Sonatas do Rosário*, por Heinrich Biber (p. 15).

Anterior as obras de Claudio Monteverdi (1567-1643) e Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704), Padovani e Ferraz (2011) citam em sua pesquisa um registro escrito de peças de 1605 de Tobias Hume (1579-1645), onde, na intenção de imitar outros instrumentos (no caso, um tambor militar), há indicações para usar o lado de traz do arco de uma viola da gamba para percutir e produzir tal sonoridade. Já nestes primeiros exemplos, pode-se observar dois pontos interessantes, de como a *técnica estendida* surge dessa ideia de tentar criar um ambiente sonoro sugerido pela obra, e da ideia de imitar outros instrumentos.

Carinci (2012) diz que “a ocorrência de técnicas estendidas, em geral, é muito frequente na música erudita, desde o final do Romantismo até os dias de hoje” (p. 38), tal ocorrência pode ser vista na música clássico-romântica, no caso do piano, onde temos os experimentos de modificação do instrumento, como relatado por Banowetz (1992, *apud* PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 17-18):

Um grande número de aparatos primitivos de pedal com vistas a modificar o som entraram e saíram de voga, muitos deles desenhados para imitar outros instrumentos. [...] A música turca estava na moda no fim do século dezoito, e compositores tentavam imitar os sons musicais exóticos dos Janízaros, a escolta militar dos governantes turcos. O pedal janízaro, um dos mais bem conhecidos tipos de pedais primitivos, adicionava todo tipo de ruído à performance normal do piano. Podia fazer com que uma baqueta percutisse na parte inferior da tábua harmônica, acionava sinos, sacudia chocalhos e até podia criar o efeito de pratos de choque ao golpear várias cordas graves com uma tira de folha de metal. [...] Outro dispositivo comum nesses dias era o assim chamado pedal fagote. Tal mecanismo deitava um rolo de papel e seda sobre as cordas graves, criando assim um zumbido que os ouvintes da época ouviam como semelhante ao do fagote. [...] Mesmo pedais de *crescendo* e *decrescendo*, que alteravam o tom ao levantar ou abaixar o tampo do piano ou ao abrir ou fechar aberturas laterais à caixa do instrumento foram construídos para modificar o som de maneira semelhante ao que ocorre no órgão. Outro dispositivo efêmero e igualmente bizarro forçava ar contra as cordas em uma tentativa de amplificar as notas após os martelos as terem acionado (BANOWETZ, 1992, *apud* PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 17-18).

Apesar das ideias experimentadas no período barroco e dos experimentos e inovações nos instrumentos na música clássico-romântica, Nunes (2013) diz que tais ideias foram pouco utilizadas, tendo seu retorno no período romântico, ainda sim de forma contida:

No século XVIII as experiências sonoras desenvolvidas no barroco entraram em desuso. No período clássico, imperou um rigor racional que não aceitou as ornamentações barrocas, iniciando aí uma longa fase de desuso das técnicas estendidas. [...] No período romântico e pós-romântico, raramente aparece o uso de técnicas estendidas: somente alguns *collegnoe sul ponticello* em algumas orquestrações de Hector Berlioz (1803-1869) e Gustav Mahler (1860-1911) (p. 16).

Mesmo as *técnicas estendidas* sendo pouco utilizadas no período clássico e romântico, como relata Nunes (2013), o avanço na construção de instrumentos continuou possibilitando maiores experimentações sonoras. Goubault (2009 *apud* PADOVANI; FERRAZ, 2011) cita diversos exemplos de *técnicas estendidas*, desde o classicismo, passando pelo repertório do romantismo, até o início do século XX:

A variedade de maneiras de tocar os instrumentos contribui

largamente a suscitar combinações sonoras engenhosas e a enriquecer a orquestração. Para as cordas: *arco*, *pizz.*, *pizz. alla Bartók* [...], *collegno* (isto é, com a madeira do arco; cf o 2º movimento da Sinfonia 67 de Haydn), *sul tasto* ou *Griffbrett* (sobre o espelho) ou *flautando*, *sul ponticello* ou *amSteg* (cavalete; cf. *Adagio* da Sinfonia 97 de Haydn), sobre a madeira do tampo, *scordatura* (novas afinações dos instrumentos), em harmônicos naturais ou artificiais, *glissandi*, *gliss.* de acordes (cf. Debussy, “Ibéria”) ou em harmônicos que surgem ao se tocar abaixo do cavalete (Ravel, “Féria” de *La Rapsodie espagnole*, Stravinsky, *L’Oiseau de feu*), compressão da corda no registro superagudo (contrabaixo *solo* em *Salomé* de Strauss, no momento em que Herodes acorda e prevê a desventura). Para os metais e as madeiras: o *flutterzunge* (golpes de língua “enrolando” [rouléé]), efeito introduzido na orquestra por Richard Strauss, ao que parece; se encontra em numerosos exemplos em Schönberg, Berg e Webern; Ravel o denomina tremolo dental (*L’Enfant et les sortilèges*). Schönberg utiliza o *flutterzunge* em todos os instrumentos de sopro em *Erwartung* (partitura Universal, num. 425, p. 63-64)... (GOUBAULT, 2009 *apud* PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 22).

Com isso, a intenção de imitar outros instrumentos, iniciada no período barroco, foi retomada com mais força na música do século XX. Tal processo fica exemplificado nas técnicas de piano e outros instrumentos preparados, que não se limitaram apenas a imitar instrumentos, mas também a buscarem novas sonoridades. E estas experimentações têm diversos impactos, pois:

[...] a evolução de instrumentos como o piano ou os instrumentos de sopro permitirá uma escritura que cada vez menos se prende aos parâmetros nota e ritmo e cada vez mais inclui a mecânica do instrumento e suas particularidades gestuais e idiomáticas no processo composicional [...] (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 19).

No século XX, como foi dito, os músicos não se limitaram apenas a imitação de instrumentos ou criação de ambientes sonoros que servissem as obras musicais, foram além, assim aponta Silva Junior (2013) quando diz que “a diferença que encontramos no tratamento tímbrico do século XX é predominantemente de ordem estética, mais ainda por uma busca de novas linguagens” (p. 14).

Nessa busca de novas linguagens, compositores empregaram novas ideias com o intuito de trazer um maior valor ao timbre, produzindo novas sonoridades, como relata Souza (2013):

No início do século XX, compositores como Edgar Varèse (1883-

1965), Henry Cowell (1897-1965), John Cage (1912-1992), Iannis Xenakis (1922-2001), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Krzysztof Penderecki (1933-), Luigi Nono (1924-1990), entre outros, começaram a considerar a importância do timbre e procurar formas de produzir novas cores sonoras com instrumentos tradicionais, reduzindo assim, consideravelmente, a centralização de alguns elementos convencionais de música, como melodia e harmonia. (ISHII, 2005; PRADA 2010 *apud* SOUZA, 2013, p. 3).

Com o crescente interesse pelas novas formas de composição, Nunes (2013) relata que por volta da segunda metade do século XX, após a Segunda Guerra Mundial, havia um bom número de obras que se utilizavam de *técnicas estendidas*. Com a “intensa transformação tecnológica ocorrida no início do século, com a utilização cada vez maior da eletricidade em contextos musicais” (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 25) as experimentações continuaram, além do início da música eletroacústica, como aponta Nunes (2013):

[...] a utilização de objetos sonoros como, por exemplo, a máquina de escrever, composições como *Ballet Mechanique*, de George Antheil's (1900-1959), e *Parade*, de Erik Satie's (1866-1925), além da criação dos modelos de Música Eletroacústica, formaram a base para o desenvolvimento de uma revolução timbrística na música no início do século XX (p. 16).

A ação de compositores ou intérpretes-compositores na evolução do fazer musical e o desenvolvimento do que vem a ser *técnica estendida* é importante e segue pelo século XXI, como aponta Stefan (2012):

[...] as colaborações entre compositores e performers na ampliação de repertório, a busca por novos timbres, a transformação de instrumentos musicais e a prática da composição musical comprometida com a ruptura ou reformulação de padrões pré-estabelecidos (exercida por compositores ou intérpretes-compositores) são importantes agentes de desenvolvimento de técnicas estendidas (p. 22).

E o desenvolvimento aparece “tanto na música de compositores eruditos, quanto na prática dos bateristas de jazz do início no século XX, como parte do discurso musical daquele período” (CARINCI, 2012, p. 37), e segue nos diversos exemplos atuais no campo das extensões de ordem mecânica e por deslocamento de contexto, como foi citado no trabalho da violonista Kaki King (2015), no repertório de música contemporânea e diversos outros.

CAPÍTULO II

EXPERIÊNCIAS NO ENSINO-APRENDIZAGEM DO INSTRUMENTO COM O USO DE TÉCNICAS ESTENDIDAS

Neste capítulo serão apresentadas duas iniciativas de procedimentos pedagógicos que incluem o uso de *técnicas estendidas* em seu processo de ensino. Os trabalhos apresentados são duas dissertações de mestrado que relatam planos de ensino com alunos de níveis iniciantes, médio e avançado, assim classificados pelos autores. Os trabalhos analisados foram o de Valentina Daldegan (2009): *Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de flauta transversal para crianças iniciantes* e o de Alexandre Silva Rosa (2012): *Técnicas estendidas na Performance e no ensino do Contrabaixo Acústico no Brasil*. A intenção na apresentação e análise destes trabalhos é de entender de que forma foram apresentadas as *técnicas estendidas*, quais contextos foram utilizados nos planos de ensino nos procedimentos pedagógicos, de que forma os alunos lidam com estas propostas e os resultados de seu uso.

2.1 Técnicas estendidas no ensino de flauta transversal

Em seu trabalho: *Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de flauta transversal para crianças iniciantes*, Daldegan (2009) produz meios para o aprendizado da flauta transversal que possibilita ao iniciante no instrumento a ampliação de seus horizontes estéticos através da apreciação e prática de repertório contemporâneo, utilizando-se de *técnicas estendidas*.

A autora realizou o trabalho com quatro alunos iniciantes, de oito a treze anos de idade. O processo se deu por audição de CDs com gravações de música contemporânea para flauta transversal, e com a prática do instrumento, usando um repertório de pequenos estudos musicais com uso de *técnicas estendidas* dentro das possibilidades técnicas de alunos iniciantes. Para tal, contou com a ajuda de compositores na criação dos estudos musicais para o trabalho.

No capítulo três da sua dissertação, Daldegan (2009) discute ideias e coloca

pontos importantes relacionados à apreciação musical. Aponta que:

[...] o meio é fator fundamental na formação do indivíduo, Suzuki afirma que a música que se ouve no ambiente familiar é determinante no desenvolvimento musical da criança, pois assim ocorre a sua familiarização com a música. (SUZUKI, 1982 *apud* DALDEGAN, 2009, p. 37).

Outros autores apontam que além da audição do repertório, a análise do que se ouve é importante na formação do gosto do indivíduo, pois “um programa envolvendo escuta analítica além da repetição poderia acarretar mudanças ainda maiores nas preferências” (BRADLEY, 1972 *apud* DALDEGAN, 2009, p. 38). Porém, assim como na prática instrumental, é necessário olhar para a complexidade do repertório e características pessoais do ouvinte:

[...] se há uma discrepância grande entre o nível de experiência musical do ouvinte e a complexidade da peça, não se atinge o pico – nível ótimo – do gostar. Para o autor, seria o caso, por exemplo, de alguém muito experiente ouvindo uma peça simplória demais ou uma pessoa ingênua ouvindo uma obra muito complexa (HARGREAVES, 1984 *apud* DALDEGAN, 2009, p. 38).

Com isso, Daldegan (2009) incentivou os alunos a ouvirem CDs com gravações de música contemporânea para flauta que envolvesse novas sonoridades, com o intuito de desenvolver familiaridade com o tipo de repertório. O retorno que a autora obteve foi que metade dos alunos tiveram pouca aceitação das músicas ouvidas, não gostando de parte do repertório. A autora relata que “as peças [...] mais convencionais do ponto de vista da sonoridade e da harmonia, foram as peças com avaliações positivas mais altas [...]. As peças que envolviam sons eletroacústicos foram as que tiveram as avaliações mais baixas” (DALDEGAN, 2009, p. 43).

Mesmo com uma relativa aceitação de metade dos alunos, Daldegan (2009) conclui que “um programa que se restringisse à “escuta informal” de CDs não traria resultados realmente positivos quanto à expansão das preferências” (p. 45), um dos motivos pode vir a ser o entendimento de que “a música contemporânea parece ser mais interessante de ser feita do que de ser ouvida” (REIBEL, 1984 *apud* ZAGONEL, 1999, p. 8).

Para a prática instrumental, Daldegan (2009) contou com a ajuda de alguns compositores para a criação de um repertório simples, adequado aos iniciantes nos seus primeiros anos de estudo do instrumento. Além do repertório, a autora compôs alguns estudos preparatórios para servir de introdução às técnicas mais comuns às composições, com o intuito de familiarizar os alunos com a notação e a linguagem usada pelo repertório. Daldegan (2009) preferiu o uso de criações próprias e de colegas compositores, e afirma que:

[...] muito da dificuldade de execução das obras contemporâneas vem do virtuosismo técnico exigido, mais do que das técnicas estendidas em si. Por outro lado, mesmo instrumentistas bastante ágeis tecnicamente muitas vezes afastam-se da música contemporânea em consequência da aparência complicada decorrente da escrita que envolve técnicas estendidas (p. 50).

Como resultado do fazer musical com os alunos, a autora diz que a utilização do material composto mostrou-se efetiva, não havendo dificuldades maiores do que as que tem com o repertório tradicional, diz que não observou rejeição com as novas sonoridades características da música contemporânea por uma parte dos alunos. Diz que a ideia de rejeição está:

[...] presente na prática corrente no estudo de instrumento que muitas vezes nega a exploração de novas sonoridades e exige que o aluno elimine qualquer som não desejado, concentrando-se unicamente no vocabulário musical tradicional (DALDEGAN, 2009, p. 98-99).

Pelos relatos de Daldegan (2009), nota-se uma relativa aceitação dos alunos iniciantes, principalmente pela prática instrumental. A autora comenta que as crianças menores estão mais abertas para novas sonoridades, diz que, dos jovens alunos que experimentaram a proposta de ensino, os “alunos adiantados têm maior dificuldade em começar a produzir sons “estendidos” do que os iniciantes, que geralmente conseguem fazê-lo brincando, literalmente.” (DALDEGAN, 2009, p. 3).

As dificuldades notadas foram na apreciação do repertório, onde apenas metade se propôs a escutar, e com alguns comentários negativos para com o material ouvido, e a falta de vontade e contribuição por parte de alguns alunos no aprendizado e execução das técnicas. Ainda sim, como ponto positivo, os que se propuseram e

seguiram as indicações da autora e professora, tiveram um bom desempenho e uma boa aceitação do material proposto.

2.2 Técnicas estendidas no ensino de contrabaixo acústico

Rosa (2012), no capítulo 3 de sua dissertação de mestrado: *Técnicas estendidas na performance e no ensino do contrabaixo acústico no Brasil*, relata um plano de ensino com o uso de *técnicas estendidas* no contrabaixo acústico para alunos iniciantes, de nível médio e alunos avançados, no Instituto Baccarelli (SP), de 2008 até 2011.

Com os alunos iniciantes, o processo de ensino combinou técnica de execução do instrumento e alfabetização musical, partindo do ensino de partes do instrumento, noções básicas de manuseio, postura para o instrumentista e técnicas com e sem o arco. Com pouco entendimento e afinação das notas, foram inseridas as *técnicas estendidas*, transmitidas de forma oral. Rosa (2012) explica que, com essa exploração inicial junto à técnica tradicional “pode-se trabalhar a audição, a pulsação, posturas corporais, explorar sonoridades, dinâmicas, texturas e abrir o leque de possibilidades de aprendizado para o iniciante” (p. 70). Também defende que “a imediata manipulação e exploração musical do instrumento, que o uso das TE¹ proporciona, aperfeiçoa a coordenação motora e auxilia a aquisição dos conhecimentos musicais básicos.” (p. 70).

Outro ponto interessante que Rosa (2012) aponta é que, com a exploração do uso das *técnicas estendidas*, ele faz “com que os alunos possam realizar uma aprendizagem significativa, onde eles participem da construção do conhecimento musical de uma maneira ativa e não somente como meros reprodutores mecânicos” (p. 72). Rosa (2012) também traz em sua experiência outra significância para o erro, explica que “justamente no espaço do erro ou do risco corrido ao lidar com uma regra que os elementos da arte surgem e se desenvolvem” (SCHNITTKE, 2002 *apud* ROSA, 2012, p. 72), ou seja, qualquer som inesperado não é visto como erro, mas sim como novo material.

Tal exploração de sonoridades foi usada na criação de composições e arranjos

¹ O autor usou “TE” como abreviação de *técnicas estendidas*.

dos próprios dos alunos, com notação musical própria, na intenção de proporcionar a vivência do fazer musical desde o início. Como embasamento de suas experimentações, Rosa (2012) diz que “prioriza e enfatiza a livre experimentação em materiais sonoros, sejam eles instrumentos, objetos ou corpo” (ROSA, 2012, p. 71). O autor relata que houve um bom engajamento e aceitação por parte dos alunos iniciantes para com suas propostas.

Observa-se que os resultados das experiências foram proveitosos, pois Rosa (2012) relata que os alunos conseguiram, em suas próprias composições, expressarem suas vivências musicais, e, as *técnicas estendidas* aprendidas e descobertas, foram incorporadas em suas próprias composições. O autor exemplifica com a composição dos alunos, *Samba de Deus*, e diz que a:

[...] própria descrição cênica dos alunos ao interpretarem esta obra, com o contrabaixo maior no meio sendo tocado por três estudantes ao mesmo tempo e os outros dois cada um na lateral, já demonstra uma consciência performática que tem um papel considerável na prática musical (ROSA, 2012, p. 81-82).

Além disso, como outro resultado da exploração e uso das *técnicas estendidas* dos alunos, Rosa (2012) diz que “no momento em que foram introduzidos os estudos tradicionais de escalas e arpejos, os alunos se lançaram a estes com a mesma vontade que criavam livremente suas composições.” (p. 82). O ambiente coletivo e criativo também continuou na hora da resolução dos problemas no aprendizado das técnicas tradicionais, criando um ambiente mais interativo, resultado da cooperação nas composições e descobertas sonoras.

Para os estudantes de nível médio e avançado, ele usou obras contemporâneas, foram elas: *Kinderspiel* (2000) de Bertram Turetzky (1933-) e *Adagio* (2001) de João Pedro Oliveira (1959-). Houve também apreciação de outras obras musicais e formas artísticas da atualidade. Um problema notado pelo autor foi que as bagagens musicais dos alunos, sendo maiores, interferiram na aceitação e na liberdade de exploração sonora. Tentou, com as peças citadas, reduzir a estranheza que o repertório causaria para este nível de alunos. Aponta para o fato positivo do aprendizado coletivo, já que são peças para quartetos de contrabaixo. Conclui que:

Depois deles terem vivenciado e aprendido estas obras, um aumento significativo na segurança de performance do repertório deste período. Esta segurança se estende ao repertório tradicional de várias formas. Uma delas é a percepção dos alunos que, se podem realizar uma música considerada por eles enigmática e assustadora, onde sequer imaginavam o resultado sonoro, podem realizar uma onde os parâmetros musicais são mais conhecidos (ROSA, 2012, p. 71).

Por fim, o autor traz relatos dos alunos sobre as experiências vivenciadas com o uso das *técnicas estendidas* no aprendizado do contrabaixo acústico. Os relatos dos alunos iniciantes giram em torno do fazer musical e do que o ambiente coletivo e criativo proporcionou a eles, e como se sentiram com relação a isso. Nos depoimentos dos alunos do ensino médio, um deles se diz se diz impressionado com o uso das *técnicas estendidas* e as possibilidades musicais, já outro aluno, fala apenas da dificuldade da escrita da música contemporânea, sem grande entusiasmo, mas com relativa aceitação. Os alunos mais avançados se restringem às técnicas e suas dificuldades e à estranheza do repertório.

Percebe-se uma fácil aceitação e certo encantamento por parte dos alunos iniciantes com o ambiente proporcionado pelas experimentações sonoras e liberdade criativa no seu uso. Com o pouco que se sabiam das técnicas usuais e do que estava descobrindo de técnicas não usuais, puderam colaborar entre si e produzir algo próprio, que, segundo Rosa (2012) serviu como motivação para sua continuação no aprendizado do instrumento. Tal modelo de ensino, centrado no aluno, é apoiado por outros autores, pois dizem que:

As aulas de instrumento a partir desse modelo obtiveram uma maior participação verbal dos alunos e um nível maior de comunicação entre o aluno e o professor. Essa modalidade de aulas, de acordo com a autora, gerou nos alunos um aumento de interesse e gosto pelas aulas, atitudes mais positivas por parte dos mesmos e um conseqüente aumento na motivação, bem como um aumento no tempo dispensado pelos alunos na prática de seus instrumentos. A aula centrada no aluno melhorou consideravelmente a relação professor-aluno e levou os alunos a obterem um maior progresso em seus estudos (HALLAM, 1998 *apud* HARDER, 2008, p. 130).

Com os alunos mais avançados, Rosa (2012) relata um avanço técnico e um avanço com relação à segurança de performance de outras peças mais tradicionais. Mas, apesar da aceitação, houve um misto de encantamento por parte de um aluno e de estranheza por parte de outro, além do foco maior apenas nas dificuldades técnicas das peças.

CAPÍTULO III

ANÁLISE DAS EXPERIÊNCIAS E APONTAMENTOS PARA NOVOS REPERTÓRIOS

Nos trabalhos de Daldegan (2009) e Rosa (2012), não houve problemas na incorporação das *técnicas estendidas* na prática instrumental dos alunos. Seu uso foi mais bem aceito pelos alunos iniciantes e mais jovens. Alguns pontos importantes como a exploração sonora, a criação musical e o ensino coletivo serviram como motivação nas práticas relatadas.

O repertório de música contemporânea usado nas experiências musicais relatadas pelos autores foi problema em ambos os trabalhos. Os alunos mais jovens e iniciantes tiveram uma relativa aceitação do repertório, como aponta Daldegan (2009):

[...] reações mais positivas são obtidas com crianças mais novas (até dez anos) quanto à abertura a repertório não tradicional, confirmando resultados de estudos anteriores. Os alunos mais velhos (treze anos) demonstraram certo estranhamento na apreciação de gravação de obras contemporâneas para flauta que envolvessem novas sonoridades (p. 45).

A autora ainda afirma que “a familiaridade aumentou as respostas positivas de crianças em idade de ensino fundamental com relação a composições contemporâneas, mas não fez diferença nas respostas de crianças mais velhas” (DALDEGAN, 2009, p. 38). Entendemos que as crianças parecem ser mais abertas à músicas que envolvem sonoridades diferentes, como relata Souza (2013) quando diz que “crianças postas em contato com este repertório demonstram-se entusiasmadas” (p. 19), pois acham divertido explorar novas possibilidades sonoras. Daldegan (2009) complementa a análise apontando para a ideia das crianças serem mais ligadas ao instrumento, não a um gênero ou repertório, por isso um maior entusiasmo e aceitação por parte dos mais jovens:

Nota-se também que, ao iniciar-se no instrumento, as crianças se interessam principalmente pelo próprio instrumento, e não por um gênero ou repertório em especial o que pode facilitar o trabalho com

gêneros que lhes sejam pouco ou nada familiares, como a música contemporânea. (DALDEGAN, 2009, p. 3).

Com isso, um ponto importante a ser destacado é a necessidade da criação de um repertório específico de obras didáticas com uso de *técnicas estendidas*, principalmente para os alunos iniciantes, como visto em Daldegan (2009), ou a possibilidade de criação própria por parte dos alunos, como visto em Rosa (2012), podendo assim atrair os alunos para a escuta do novo repertório, como defende Delalande (1984 *apud* ZAGONEL, 1999) quando diz que “a melhor maneira de motivar a audição, é fundamentando-a na experiência da produção” (DELALANDE, 1984, p. 16 *apud* ZAGONEL, 1999, p. 3).

Se pensarmos no repertório de música contemporânea, as obras não são tão acessíveis a alunos iniciantes, pois “existem outros problemas de performance inerentes à Música Contemporânea, como a complexidade rítmica ou o conteúdo musical” (ZUKOFISKY, 1993 *apud* NUNES, 2013, p. 22). Cuervo (2008) concorda com as mesmas propostas aplicadas por Daldegan (2009) e Rosa (2012):

Proponho que o repertório de Música Contemporânea inicie ainda na educação musical infantil, por meio de duas iniciativas. A primeira, a partir da pesquisa e incentivo permanente para a criação de peças didáticas de nível fácil e médio de execução musical, a fim de oferecer esse novo repertório desde os primeiros encontros com o estudante de flauta doce. A segunda iniciativa é despertar o interesse do aluno como incentivo de criações próprias e apreciação musical (CUERVO, 2008, p. 3-4).

Com isso, o repertório contemporâneo se mostra como um caminho possível, e importante, para crianças, alunos jovens, iniciantes no instrumento e com pouca bagagem musical, já que ao fecharmos esse universo de possibilidades ainda na infância, o aluno se desenvolvendo técnico-musicalmente, pode vir a estar mais inclinado a limitar sua execução ao repertório tradicional.

Para os alunos com mais tempo de instrumento e/ou com maior bagagem musical, como observamos no trabalho de Rosa (2012), e até mesmo entre os alunos iniciantes no trabalho de Daldegan (2009), principalmente os mais velhos entre eles, onde, na atividade de apreciação musical, os que se propuseram a ouvir, descartaram algumas músicas do repertório por acharem estranha/ruim/etc., a utilização do repertório

de música contemporânea no ensino de *técnicas estendidas* não parece ser o mais atrativo. “É um fato que a música moderna ainda não conquistou realmente o mundo.” (KRIEGER *apud* SOUZA, 2013, p. 15), sendo assim, torna-se necessário repensarmos as propostas de repertório para o ensino das *técnicas estendidas*, principalmente para os alunos já iniciados no instrumento e com maior bagagem musical, pois, como observamos na análise dos trabalhos apresentados, a aceitação por parte destes alunos, com relação à música contemporânea, não é satisfatória. Neste contexto, algumas práticas musicais atuais, que abarcam alguns gêneros populares, com o uso de *técnicas estendidas*, podem vir a ser uma interessante possibilidade de repertório.

3.1 Apontamentos para novos repertórios

Como observamos anteriormente, um problema para a aplicação das *técnicas estendidas* no ensino do instrumento é o repertório utilizado para tal fim. Nas experiências relatadas, a música contemporânea foi de difícil aceitação por alunos com certa bagagem musical, e de relativa aceitação por parte dos alunos mais jovens, iniciantes, que preferiram a criação do repertório à reprodução de parte do mesmo, com alguma rejeição na apreciação do repertório. Com isso, as *técnicas estendidas* precisam se aproximar de um repertório que faça parte da identidade musical dos alunos e que esteja presente em diversos meios que se comuniquem com eles. Cristal (2015) diz que “os aparelhos eletrônicos como televisão, rádio, computador (internet), mp3, mp4, DVD, aparelho de som, entre outros se tornaram um fator determinante para a formação de identidades musicais dos alunos” (p. 2), e sabemos que a música contemporânea não está presente em todos estes meios com a mesma frequência e nem causando o mesmo impacto que outros gêneros, portanto, devemos levar em conta que:

[...] alunos, desde muito cedo, passam a ter familiaridade com a música popular, e esta não é uma força insignificante na formação da visão que o adolescente tem de si mesmo e de suas relações com diversas formas de pedagogia e de aprendizagem [...] (SANTOS, 2007, p. 24 *apud* RIBEIRO, 2015, p. 20).

Como vimos no primeiro capítulo, principalmente no século XX, cada vez mais “compositores e instrumentistas têm experimentado e desenvolvido novas

possibilidades técnicas, aumentando, assim, o leque de recursos sonoros associados ao instrumento” (COPETTI; TOKESHI, 2005, p. 319), e isso se estende a diversos gêneros musicais populares, de diversas maneiras, gerando diversas formas de composições e arranjos de músicas, como pensa Pieslak (2005) quando diz que “uma característica distintiva do mundo do início do séc. XXI é que nenhum momento na história tem experimentado tal diversidade de estilos composicionais” (PIESLAK, 2005, *apud* CUERVO, 2008, p. 2).

Atualmente, há diversos exemplos espalhados por diversos gêneros musicais outros que não a música contemporânea de concerto, que se aproximam do gosto popular, utilizando-se de *técnicas estendidas*, e em diversos instrumentos.

Cito aqui alguns artistas, como o trio de músicos *Project Trio*. O grupo é composto pelos instrumentos: baixo acústico, violoncelo e flauta transversal. Os instrumentistas usam de diversas *técnicas estendidas*, de percussão no corpo do instrumento até o uso de “*beatbox*”² na flauta transversal. Em seu site³ são descritos como um grupo que vai do barroco ao *nu-Metal*, e todos os estilos entre estes.

O *Project Trio* é um ótimo exemplo a ser citado, pois não é apenas um grupo de performance, é também um grupo engajado no ensino do instrumento, através de workshops em escolas e cursos de verão. No ensino do instrumento, se utilizam de um repertório de música instrumental, onde aplicam *técnicas estendidas*, misturando ‘*hip-hop*, *rock* e *pop*, na intenção de fazer uma ponte entre cultura popular e música clássica’⁴.

O uso da voz também tem sido explorado por alguns músicos em direções diversas. Uma dessas direções é o uso do “*beatbox*”, e um exemplo a ser citado é o australiano Tom Thum. Além da voz, se utiliza diversos aparatos tecnológicos que o ajudam na construção de sua performance. Percorre por alguns gêneros como *hip-hop*, *funk* (americano), *soul* e vertentes da música eletrônica.

Os exemplos se mostram diversos, quando se trata do uso das *técnicas estendidas* em um repertório outro que não a música contemporânea. O problema de repertório no uso de *técnicas estendidas*, observado na análise das experiências com seu

² Performance rítmica desenvolvida a partir de sons vocais, bocais e nasais, utilizando o tórax e as cavidades nasais como caixa de ressonância.

³ <http://www.projecttrio.com>.

⁴ <http://www.projecttrio.com/education/>

uso no ensino do instrumento, não se mostra distante de uma solução, tendo em vista as possibilidades musicais diversas presentes na música de hoje, a não ser também pela falta de materiais didáticos próprios que tratam das *técnicas estendidas* utilizando-se de um repertório próximo ao dos alunos. Stefan (2012) faz este apontamento sobre a falta de materiais didáticos se referindo ao violão, mas que pode ser direcionado a outros instrumentos: “a elaboração de manuais didáticos que tratam de técnicas estendidas ao violão é incipiente e uma tarefa ainda a ser ampliada” (p. 52).

O uso de *técnicas estendidas* se mostrou como uma boa alternativa no ensino do instrumento nos trabalhos apresentados, assim também pensa Cuervo (2008) quando diz que:

[...] o repertório que inclui a técnica expandida do instrumento é uma alternativa para a aula de música, podendo torná-la mais prazerosa ao ampliar possibilidades experimentais de construção da linguagem musical de forma interativa com os alunos, como um laboratório de sons no qual poderão ser desenvolvidas atividades diversificadas (p. 6).

Entende-se então que pesquisas e a elaboração de materiais pedagógicos para o uso das *técnicas estendidas* no instrumento, usando de um repertório atraente para os alunos, é um assunto pertinente na pesquisa pedagógica no ensino do instrumento.

3.2 O *fingerstyle*

Neste trecho, cito mais um exemplo de prática musical que se utiliza de *técnicas estendidas* em sua performance, associada ao violão, seja ele solo ou de acompanhamento.

Jiménez (2017) diz que o tema *fingerstyle* é recente, conseqüentemente, são poucos os materiais disponíveis para pesquisa. Em seu trabalho, é apresentado um contexto histórico do termo *fingerstyle* e suas origens, relatando aproximações técnicas e influências mútuas composicionais com o violão clássico. No trabalho de Raitt (2010), o *fingerstyle* é apresentado através da análise do compositor e violonista Michael Hedges (1953-1997), que, juntamente com Preston Reed (1955-), também compositor e violonista, são conhecidos como precursores do violão *fingerstyle*.

Jiménez (2017) explica que a definição do termo *fingerstyle* é um pouco confusa e imprecisa, está mais associada a uma maneira de tocar, e não a um gênero ou estilo musical:

O uso independente de cada um dos dedos da mão direita, com a finalidade de tocar múltiplas partes de uma peça musical que normalmente seriam tocadas por diferentes membros de um grupo. Baixo, acompanhamento harmônico, melodia e percussão, podem ser tocados simultaneamente quando se toca *fingerstyle*⁵ (STANG; PURSE, 2014, *apud* JIMÉNEZ, 2017, p. 3). (tradução nossa)

Jiménez (2017) aponta em seu trabalho que o termo *fingerstyle* tem suas origens no "*fingerpicking*" ou "*thumbpicking Kentucky*⁶", desenvolvido juntamente ao estilo de "*blues Piedmont*⁷", surgido na década de 1920, através de duas figuras importantes: Alice DeArmond Jones (1863-1945) e Arnold Shultz (1886-1931).

O "*fingerpicking*" ou "*thumbpicking Kentucky*" é descrito como uma maneira de tocar o violão, utilizando um baixo alternado junto de uma melodia sobre as cordas agudas, tendo um resultado similar ao *ragtime*⁸ no piano.

A forma de tocar foi aperfeiçoada por nomes como Merle Travis (1917-1983) e popularizada através de Chet Atkins (1924-2001). Daí em diante se fundiu com vários gêneros musicais criando novas propostas de formas de composição e utilização das técnicas.

O termo *fingerstyle* aparece em novas propostas de composições apresentadas por nomes como Michael Hedges (1953-1997) e Preston Reed (1955-), "Michael Hedges [...] se tornou uma força matriz por trás de um novo método de performance no violão durante a década de 80 e o início da década de 90⁹" (RAITT, 2010, p. 1). (tradução nossa)

⁵ "el uso independiente de cada uno de los dedos de la mano derecha con el fin de tocar múltiples partes de una pieza musical que normalmente tocarían los distintos miembros de un grupo. Bajo, acompañamiento armónico, melodía y percusión, pueden ser tocados simultáneamente cuando se toca *fingerstyle*."

⁶ Os termos "fingerpicking" ou "thumbpicking" se referem à forma de tocar, pinçando cordas alternadamente com os dedos, utilizando uma dedeira no polegar. *Finger* (dedo); *thumb* (polegar); *picking* (pinçando). *Kentucky* é um estado dos Estados Unidos da América.

⁷ *Blues* rural característico da região de *Piedmont*

⁸ Gênero musical norte americano. "*The Entertainer*", peça instrumental de Scott Joplin (1868-1917) retrata bem as características do gênero.

⁹ "Michael Hedges, a brilliant and innovative guitarist in the "fingerstyle" tradition, became the driving force behind a new method of guitar performance during the 1980s and early 1990s."

Nessa nova proposta de performance no violão, a ideia inicial do “*fingerpicking*” de tocar o baixo e a melodia no violão junta-se a outras *técnicas estendidas* como o uso de percussão no corpo do instrumento (muitas vezes tentando imitar um acompanhamento de um baterista), afinações diversas, entre outras. O disco *Aerial Boundaries* (1984), de Michael Hedges (1953-1997), exemplifica bem essa nova proposta.

Raitt (2010) aponta influências diversas na música de Michael Hedges (1953-1997). Alguns compositores do século XX como Schoenberg, Webern e Steve Reich, guitarristas de jazz como Pat Metheny e Pat Martino, e até mesmo a cantora Joni Mitchell. Preston Reed (1955-) usou das mesmas técnicas de Michael Hedges (1953-1997) paralelamente, porém Preston Reed (1955-) adaptou a outras influências musicais como o rock e o blues. A música *Ladies Night* de Preston Reed (1955-) retrata bem as diferentes influências.

O estilo único de Michael Hedges (1953-1997) “[...] influenciou uma geração inteira de violonistas *fingerstyle*¹⁰” (RAITT, 2010, p. 31) (tradução nossa). Muitos violonistas agora aplicam as técnicas usadas por Michael Hedges (1953-1997) em sua forma de tocar em seu próprio estilo, seja criando novas formas composicionais, aplicando em arranjos de músicas de repertório popular, ou até modificando o instrumento para um melhor aproveitamento das técnicas propostas no *fingerstyle*.

Alguns exemplos são músicos como Jon Gomm (1977-), de influências das mais diversas, e que utiliza diversas *técnicas estendidas* em composições puramente instrumentais ou com letras cantadas, fazendo arranjos de músicas conhecidas de alguns gêneros populares e composições próprias. Além disso, usa de algumas modificações no violão, como tarraxas de afinação de banjo. Um ótimo exemplo é sua música *Passionflower*, que se popularizou na internet. Nela, o músico se utiliza de diversas *técnicas estendidas*, desde percussão no instrumento, diferente afinação, até o uso das tarraxas na construção da melodia.

A nova geração de violonistas *fingerstyle* pós Michael Hedges (1953-1997), utiliza de *técnicas estendidas* em um repertório que, quando não em arranjos de músicas conhecidas do público, é autoral e de crescente popularidade nos meios de comunicação como a internet. Daldegan (2009) diz que “o trabalho com técnicas estendidas [...] vem

¹⁰ “[...] has influenced an entire generation of fingerstyle guitarists”.

contribuir para ampliar o universo estético dos instrumentistas” (p. 4), com isso, o *fingerstyle* também se apresenta como uma fonte a mais para o uso de *técnicas estendidas* e ampliação do repertório, podendo vir a servir para promover o uso das *técnicas estendidas* no ensino do instrumento em outros repertórios existentes ou permitir novos meios de expressão, do contrário, “tais mecanismos ficam reduzidos a um número pequeno de compositores que dominam o instrumento” (SILVA JUNIOR, 2013, p. 123).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho permitiu entender alguns conceitos atuais em debate acerca do tema *técnicas estendidas*. Pôde também analisar e compreender como se deram duas experiências de práticas pedagógicas com o uso das *técnicas estendidas* como ferramenta no ensino do instrumento. Buscou também relatar novas propostas musicais e formas de tocar que se utilizam de *técnicas estendidas* em seu fazer musical, e que podem vir a ser uma possibilidade de repertório para o ensino das *técnicas estendidas*.

Na busca pelo seu conceito e as discussões acerca de *técnicas estendidas*, entende-se que a delimitação e conceituação do tema são complexas, é um assunto de difícil definição de conceito por estar em constante evolução daquilo que possa defini-lo.

Na análise das práticas pedagógicas dos trabalhos apresentados, observamos que o uso das *técnicas estendidas* no ensino do instrumento é significativo. A exploração de novas possibilidades sonoras serve como motivação no aprendizado do instrumento. Foram observadas as necessidades de pesquisa e criação de um repertório específico de obras didáticas com uso de *técnicas estendidas* e uma escolha diferente de repertório para a aplicação das *técnicas estendidas* no ensino do instrumento que esteja mais próxima dos alunos e de suas identidades musicais.

Por fim, as novas formas de fazer musical que se popularizam nos meios de comunicação se utilizando de *técnicas estendidas*, se apresentam como possibilidades de repertório para o ensino do instrumento, podendo vir a promover o uso das *técnicas estendidas* em outros repertórios existentes. Com isso, apresentam-se possibilidades de pesquisas e categorização dessas novas possibilidades musicais, podendo extrair daí novas ferramentas no ensino de música.

REFERÊNCIAS

ARÔXA, Ricardo Alexandre de Melo. *O ensino de violão: Do modelo à mudança. a tempo* - Revista de pesquisa em música, N. 4, p. 113-127, 2013. Disponível em: <[http://www.fames.es.gov.br/revista/15_A-Tempo---Revista-de-Pesquisa-em-Musica--n%C2%B04-\(jul/dez-2013\).html#book5/page1](http://www.fames.es.gov.br/revista/15_A-Tempo---Revista-de-Pesquisa-em-Musica--n%C2%B04-(jul/dez-2013).html#book5/page1)>. Acesso em: 21/06/17.

BORGES, Alvaro Henrique. *Abordagens Criativas: Possibilidades para o Ensino/Aprendizagem da Música Contemporânea*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Instituto de Artes, São Paulo.

CARDOSO, João Henrique Corrêa. *A técnica violonística: Um estudo das convergências e divergências nos métodos de ensino no decorrer da história do violão*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Goiás - Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Goiânia.

CARINCI, Enrico Joseph. *Técnica estendida na performance de bateristas brasileiros*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Goiás - Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Goiânia.

COPETTI, Rafaela; TOKESHI, Eliane. Técnica expandida para violino: classificação e avaliação de seu emprego na música brasileira. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XV, 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, 2005, p. 318-323.

CRISTAL, Quedma Rocha. O repertório do cotidiano no projeto casulo musical. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, XXII, 2015, Natal. *Anais...* Natal: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 2015. Disponível em: <<http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/xxiicongresso/xxiicongresso/paper/viewFile/1436/643>>. Acesso em: 27/06/17.

CUERVO, Luciane. Música contemporânea para flauta doce: um diálogo entre educação musical, composição e performance. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 18., 2008,

Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, p. 227-230. Disponível em: <<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/flauta/Luciane.pdf>>. Acesso em: 27/06/17.

DALDEGAN, Valentina. *Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de flauta transversal para crianças iniciantes*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música). Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

HARDER, Rejane. Algumas considerações a respeito do ensino de instrumento Trajetória e realidade. *Opus: Revista Eletrônica da ANPPOM*, Goiânia, v. 14, n. 1, 127-142, 2008.

JIMÉNEZ, Ana Reig. Aproximación del fingerstyle a la guitarra clásica. *Notas de paso - revista digital del csmv*, n.4, 2017. Disponível em: <<http://revistadigital2.csmvalencia.es/wp-content/uploads/2017/03/Aproximación-del-fingerstyle-a-la-guitarra-clasica.pdf>>. Acesso em 28/06/17.

KAKI KING. The Surface Changes by Kaki King, 2015. Vídeo disponível online, em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ziPD16xCBBg>> . Acesso em: 18/06/17.

MARIANI, Silvana. *O equilibrista das seis cordas: método de violão para crianças*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2002.

MELLO, Felipe Marques de. *Preparação para performance de música de câmara com violão: o uso do corpo no repertório com técnicas estendidas*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Instituto de Artes, São Paulo.

MESQUITA, Tayro Louzeiro. *Violão para criança: opinião de professores sobre métodos e materiais didáticos*. 2016. Monografia (Licenciatura em Música). Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília.

MORAES, Renato Segati de. Vivenciando música contemporânea: promovendo a prática e escuta dirigida do repertório musical contemporâneo no Ensino Fundamental. 2012. p. 1-7. Disponível em <<http://www.dmu.uem.br/pesquisa/index.php?conference=forumed&schedConf=forumedmus01&page=paper&op=viewFile&path%5B%5D=63&path%5B%5D=37>> Acesso em 20 de junho de 2017.

NUNES, Martinêz Galimberti. *A performance de técnicas estendidas a partir dos estudos Viola spaces de Garth Knox e sua aplicabilidade na Sequenza VI de Luciano Berio*. 2013. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

OLIVEIRA, Valmir Antônio de. *Violão e a educação musical: Por uma metodologia de musicalização com o violão*. 2013. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. *Música Hodie*, Goiânia, v.11, n. 2, p. 11-35, UFG, 2011.

RAITT, Donovan E. *The music of Michael Hedges and the re-invention of acoustic fingerstyle guitar*. 2010. Project Report (Master in Music). Bob Cole Conservatory of Music, California State University, Long Beach, California.

REED, Preston. The guitar of Preston Reed. Direção: Happy Traum. Vídeo disponível online em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GvI9UsUO6I8&t>>. Acesso em 28/06/17.

RIBEIRO, Carlos Alberto. *Relação entre o repertório das aulas de música e as preferências dos alunos sob a ótica do professor*. 2015. Monografia (Licenciatura em Música). Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Anápolis.

ROMÃO, Paulo César Veríssimo. Técnicas estendidas: Reflexões e aplicações ao violão. In: II SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, XVII COLÓQUIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UNIRIO. 2012, Rio de Janeiro, Anais... Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012. p. 1293-1302.

ROSA, Alexandre Silva. *Técnicas estendidas na Performance e no ensino do Contrabaixo Acústico no Brasil*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Instituto de Artes, São Paulo.

SANTOS, Gabriel Bertuol. Violão criativo: Ideias para fazer música na sala de aula. *Música na Educação Básica*, Londrina, v.6, n.6, p.51-63, 2014.

SILVA, Priscilla Hygino Rodrigues da. *Os métodos brasileiros de violão para público infante-juvenil e o ensino coletivo de violão na infância*. 2013. Monografia (Licenciatura em Música). Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SILVA JUNIOR, Mário da. *Violão expandido: Panorama, conceito e estudos de caso nas obras de Edino Krieger, Arthur Kampela e Chico Mello*. 2013. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SOUZA, Ruan Santos de. *Técnicas expandidas e processos de aprendizagem no repertório contemporâneo para violão solo: estudo multicaso no Bacharelado em Instrumento da UFBA*. 2013. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

STEFAN, Gilberto de Souza. *O ensino do trêmolo e da scordatura na contemporaneidade: aproximações entre técnica tradicional e estendida no repertório para violão erudito*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

TOFFOLO, Rael Bertarelli Gimenes. Considerações sobre a técnica estendida na performance e composição musical. In: CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓSGRADUAÇÃO E PESQUISA EM MÚSICA (ANPPOM), 20., 2010, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: ANPPOM, 2010. p. 1280-1285.

ZAGONEL, Bernadete. Em direção a um ensino contemporâneo de música. *Revista Ictus - Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia*, v. 1, Salvador: UFBA, 1999.