

Método Parabolé: Criatividade e composição como ferramentas para a educação musical em contextos não-formais

Relato de Experiência

Rubson Pinto da Silva

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
rubnhosax@gmail.com

Resumo: Este trabalho é um recorte feito do meu trabalho de conclusão de curso, nele relatei a experiência da aplicação um método que elaborei, no qual utiliza a criatividade e a composição como ferramentas para a educação musical. O método consiste numa abordagem experimental para criação de materiais pré-composicionais, o intuito do método é estimular a capacidade criatividade do aluno por meio do ensino de criação musical. O método mostra o passo a passo de como o professor poderá aplicar na sala de aula. Batizei-o de método Parabolé (*Palavra* – em grego) pelo fato de ter o uso de palavras como ferramentas para a criação de ideias musicais que serão utilizadas na composição. O mesmo foi aplicado em uma turma de jovens e adolescentes da ONG Oficina de Sonhos no município de Natal-RN. Para a elaboração deste material foi feito um apanhado de referências de grandes professores e compositores. Dentre eles, predomina a figura do compositor Arnold Schoenberg notadamente quando menciona a utilização de formas motivicas e formas frasais. Outra referência é do educador musical e compositor Carl Orff, na utilização das escalas pentatônicas. Pensando numa metodologia simples, didática e divertida, apresento essa proposta para estimular a criação musical partindo de uma única palavra, outro importante objetivo é que os alunos despertem a sensibilidade para perceber o desenvolvimento de sua capacidade criativa a partir dos caminhos propostos pelo professor. Além disso, espera-se que este método deixe sua contribuição para a formação musical do aluno e para outros professores.

Palavras-chave: ONG; Composição musical; Criatividade;

Introdução

Desde o início da minha jornada como músico já existia o desejo de aprender a compor músicas e fazer arranjos. Meu primeiro contato com a criação musical aconteceu somente quando ingressei no curso Técnico e na Licenciatura em música, ambos em 2014. Esses contatos se deram através das disciplinas Arranjos I, II e Oficina de Composição, ambas pela estrutura curricular do Curso Técnico da Escola de música na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN). Na graduação, meu contato com a criação musical

aconteceu nas disciplinas Linguagem e estruturação musical IV, Oficina de composição I, e Tópicos especiais em Performance I (direcionado à composição). Foi exatamente na disciplina de Arranjos I que meu gosto e prazer pela criação musical se intensificaram ainda mais. Durante minha graduação nunca pensei em investir nessa área da composição. Quando fui chamado para ministrar aulas de saxofone na ONG Oficina de Sonhos, percebi a oportunidade de oferecer aos alunos de lá o que eu não tive nos meus estudos iniciais de música. Este trabalho me levou a pesquisar mais profundamente sobre composição e criação. Para este artigo, abordarei o terceiro capítulo de minha monografia, onde falo especificamente do passo a passo do método aplicado nas aulas e um pouco da vivência e experiência durante as oficinas. Nessas aulas coloquei em prática um método no qual elaborei para o ensino de criação musical instrumental. Explicarei neste artigo o passo a passo do método com exemplos gráficos e análises em partituras, fundamentando algumas abordagens de Arnold Schoenberg e Carl Orff, no qual foram utilizados no método. Este método torna-se uma contribuição para educação no que diz respeito ao estímulo à criatividade do aluno. A proposta é que através do método o professor trabalhe a capacidade criativa no aluno por meio de atividades de criação musical no qual proponho neste trabalho. Como resultado, os alunos compreenderam que eles têm capacidade criativa suficiente para fazer suas próprias composições instrumentais.

Método Parabolé

Passo a passo do método

Este método é apropriado para turmas com faixa etária a partir dos 12 anos de idade e que tenha um conhecimento básico de noções elementares da música, trata-se de um processo para o ensino de criação musical instrumental. Nele, procuro estimular o aluno a despertar a criatividade para compor melodias instrumentais, é através do uso das palavras que surge o estímulo inicial. É possível extrair várias possibilidades rítmicas de qualquer palavra, essas possibilidades contribuirão para criação de materiais pré-composicionais. O exemplo abaixo apresenta algumas das incontáveis possibilidades de determinação de estruturas rítmicas a partir da palavra “pentagrama”;

FIGURA 1 - Partitura com exemplos do primeiro passo.

Palavra Base = Pentagrama

The image shows a musical score for the word 'Pentagrama' in 4/4 time. The score is divided into 13 numbered possibilities, each showing a different rhythmic pattern for the syllables 'pen', 'ta', 'gra', and 'ma'. The possibilities are: 1. pen - ta - gra - ma (quarter notes); 2. pen - ta - gra - ma (quarter notes, eighth notes); 3. pen - ta - gra - ma (quarter notes, eighth notes, quarter notes); 4. pen - ta - gra - ma (quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes); 5. pen - ta - gra - ma (quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes); 6. pen - ta - gra - ma (quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes); 7. pen - ta - gra - ma (quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes); 8. pen - ta - gra - ma (quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes); 9. pen - ta - gra - ma (quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes); 10. pen - ta - gra - ma (quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes); 11. pen - ta - gra - ma (quarter notes, eighth notes, quarter notes); 12. pen - ta - gra - ma (quarter notes, eighth notes, quarter notes, eighth notes); 13. pen - ta - gra - ma (quarter notes, eighth notes, quarter notes).

Fonte: o autor (2017)

No exemplo podemos notar que a palavra escolhida, pentagrama, se divide em quatro sílabas. Para cada sílaba é escolhida uma figura musical de som, e não há problema em repetir figuras já escolhidas. No exemplo apresentei 13 possibilidades rítmicas diferentes. O segundo passo, o aluno irá selecionar os motivos rítmicos mais agradáveis de acordo com o seu gosto pessoal. É aconselhável que neste momento cada aluno toque seus motivos rítmicos para poder ouvir e selecionar os mais agradáveis. A partir daí o próximo passo é colocar as notas/alturas nos motivos rítmicos. Para isso, optei por utilizar somente a escala pentatônica “escala de cinco notas encontrável na música da China, Indonésia, África ou América” (WISNIK, José Miguel, 1999, p. 73), e também muito ouvida em gêneros musicais como o Blues e o Rock. O pianista, compositor e também professor da USP, José Miguel Winisk em seu livro *O som e o sentido*, também menciona que essa escala é gerada a partir de uma série intervalar de quintas sucessivas e colocadas em ordem lógica. Se tomarmos a nota dó como ponto de partida, teremos como sua quinta superior, a nota sol (dó-ré-mi-fá-sol), cuja quinta, por sua vez (seguindo o mesmo princípio), é ré, cuja quinta superior será lá, que tem sua quinta em mi.

FIGURA 2 - Série de quintas sucessivas.

The image shows a musical staff with five notes: D (Dó), A (Lá), E (Ré), B (Mi), and F# (Fá sustenido), illustrating a series of successive fifths.

Fonte: O autor (2017)

WISNIK esboça que o princípio de múltiplos intervalos por meio do ciclo de quintas pode ser apresentado com uma abordagem diferente e mais próxima do concreto, por um alinhamento em que se arquiteta uma quinta ascendente seguida de uma quarta descendente, que por sua vez é a inversão da quinta, mas quando é organizada por graus conjuntos, faz surgir a escala pentatônica (WISNIK, 1999).

Por ser uma escala que possui apenas cinco notas, é relativamente simples, logo, perfeita para trabalhar com alunos iniciantes. As escalas pentatônicas maiores ainda tem outra particularidade: por ser uma escala que não possui intervalos de semitom, pode facilmente ser reproduzida vocalmente e também facilitará a junção de outras vozes para formação de duos, trios, quartetos, etc. As atividades e exercícios melódicos do compositor e professor Carl Orff, a princípio eram fundamentados na escala pentatônica, pois o mesmo acreditava "serem as mais adequadas para a criança descobrir sua modalidade expressiva sem correr risco de cair na simples imitação dos exemplos da música "mais desenvolvida", em outros termos, da música culta dos adultos."(grifos originais, apud Penna, 1995, p.90).

O próximo passo é escolher notas da escala pentatônica, que por sua vez podem ser inseridas de forma aleatória a partir de alguma premissa lógica ou por gosto pessoal, a depender somente da criatividade do aluno. No exemplo a seguir, selecionei oito possibilidades rítmicas e coloquei notas aleatórias da escala pentatônica de Dó maior, para cada possibilidade rítmica criei quatro possibilidades melódicas diferentes. Observe a figura abaixo.

FIGURA 3 – Exemplos do terceiro passo; inserindo a melodia nas possibilidades rítmicas.

The figure displays four musical staves, each representing a different rhythmic possibility for a pentatonic melody. The notes used are from the D major pentatonic scale (D, E, F#, G, A). The staves are labeled as follows:

- Possibilidade 3ª:** Shows a sequence of notes with a dotted quarter note, followed by two eighth notes, a quarter note, and another dotted quarter note.
- Possibilidade 7ª:** Shows a sequence of notes with a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note.
- Possibilidade 10ª:** Shows a sequence of notes with a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note, with some notes being beamed together.
- Possibilidade 15ª:** Shows a sequence of notes with a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note, with some notes being beamed together.

Fonte: O autor (2017)

Isso dá uma abertura para um imenso leque de ideias melódicas para uma composição musical. Na figura acima fiz apenas essas possibilidades para ilustração, contudo, é possível criar diversas possibilidades partindo deste princípio, basta usar a criatividade. A partir daí irei escolher as possibilidades preferidas para dar início a organização dos motivos (pequenas células que servem de base para a construção das estruturas musicais) e das frases (estruturas básicas do discurso).

Sobre o motivo, o compositor austríaco de música erudita Arnold Schoenberg, fala em seu livro *fundamentos da composição musical*, que o motivo de modo geral, surge de forma significativa e com propriedade no início de uma peça. Os elementos indispensáveis de um motivo são rítmicos e intervalares, que quando são ajustados, habitualmente geram um contorno que possui uma harmonia característica. Schoenberg ainda afirma que o motivo produz “unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso” (SCHOENBERG, 2012) quando se é usado de forma consciente do que está fazendo. Schoenberg destaca alguns aspectos inerentes que ocorrem na formação de um motivo, são eles; Ritmo simples, repetição de elementos, sucessão rítmica de notas, variações em alguns elementos e não necessita de diversidades intervalares.

Sobre a frase musical, Schoenberg (2012) afirma que pode ser uma variedade de moléculas musicais, que podem ser adequadas à combinações com outras unidades semelhantes e que também são formadas por algumas presenças musicais unificadas, compostos de algumas particularidades.

O termo *frase* significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego. Seu final sugere uma forma de pontuação, tal como uma vírgula. Alguns elementos frequentemente aparecem mais de uma vez no âmbito de uma frase. (SCHOENBERG, Arnold, ed. 2012, p. 29).

Ainda de acordo com Schoenberg (ed. 2012), ao criar uma música, certamente o autor não sairá unindo pedacinhos uns aos outros, assim como brinca uma criança juntando seus bloquinhos de madeira, mas cria a composição em sua integralidade com a espontaneidade. O iniciante deve prosseguir aos poucos, do básico e simples ao mais complexo e sofisticado, pois nenhum iniciante é capaz de planejar e estruturar uma

composição em sua perfeita totalidade. Por isso a importância de iniciar a prática com a construção de blocos musicais, unindo-os de forma inteligente.

Esses blocos musicais (*frases, motivos* etc.) fornecerão material para construir unidades maiores de vários tipos, de acordo com as necessidades da estrutura. Assim sendo, os requisitos da lógica, coerência e compreensibilidade devem ser preenchidos de acordo com a necessidade de contraste, variação e fluência de apresentação. (SCHOENBERG, Arnold, 3ª ed. 2ª reimpr. 2012, p. 28).

Portanto, da frase podemos destacar de forma mais objetiva algumas características segundo Schoenberg; menor unidade estrutural, importância do ritmo para moldar a frase, seu comprimento pode variar, alguns elementos motivicos aparecem mais de uma vez em seu âmbito, finais de frase com redução rítmica, intervalos menores e poucas notas.

Seguindo este princípio e pensando numa forma de trabalhar a construção de motivos e frases melódicas, optei por definir cada motivo como sendo o material para um compasso e cada frase seria a junção de quatro compassos (quatro motivos, portanto). Vale salientar que pensei em aplicar este método da maneira mais prática possível, sem aprofundamentos teóricos, já que meu objetivo na sala de aula é fazer com que os alunos consigam compreender os caminhos a serem percorridos da maneira mais direta possível. Observe a figura abaixo:

FIGURA 4 - Exemplos do quarto passo, a construção de frases.

1 abab
a b a b

5 2 aaba
a a b a

9 3 aabc
a a b c

13 4 aabb
a a b b

Fonte: o autor (2017)

Na figura acima mostro quatro exemplos de frases, cada frase formada por quatro compassos ou motivos. Da mesma forma que a estrutura de uma peça musical é dividida por partes classificadas com as letras do alfabeto (A, B, C, D etc.), podemos fazer o mesmo com

os motivos para organizarmos as frases com coerência. Como podemos ver no exemplo 1, nomeei cada motivo com uma letra, e formei a frase com o a forma (a – b – a – b). Essa categorização formal deve ser considerada apenas para os motivos rítmicos. Observem que o meu segundo motivo “a” tem o mesmo motivo rítmico que o primeiro, apenas com as notas e alturas diferentes. Com isso, o leque de ideias melódicas aumenta mais ainda.

O próximo passo será montar a primeira seção, nesta etapa a seção tem como função juntar a frases, para isso proponho que seja composto de quatro frases. Observe o exemplo a seguir:

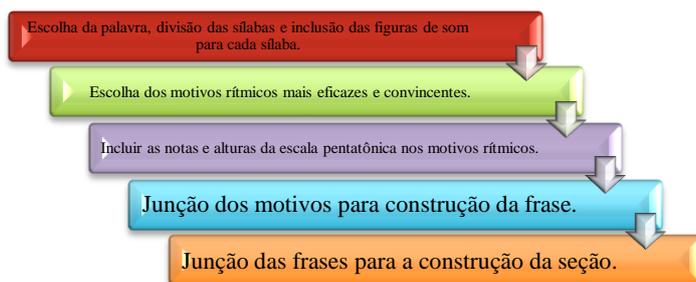
FIGURA 5 – Exemplo do quinto passo, construção da seção.



Fonte: o autor (2017)

No exemplo acima apresento a primeira seção, da mesma maneira que utilizo as formas motivicas para construir a frase, utilizo também para construir a seção. Observe que minha primeira frase, na qual nomeei de frase “A”, utilizei a forma (a – b – a – b), do mesmo modo fiz com a segunda frase, já na terceira utilizei a forma (a – a – b – b) e na quarta (a – b – a – b). Entretanto, a forma que adotei para a seção foi (a – a – b – c). Observe que a quarta frase tem a mesma forma que a primeira e a segunda, porém, a quarta frase tem elementos rítmicos e melódicos diferentes, por isso não a nomeei também de frase “A”, e sim de frase “C”. Nas duas frases “A” percebam que os motivos rítmicos são iguais com as notas e alturas diferentes. Na frase “B” apresento outra ideia totalmente diferente das anteriores, do mesmo modo a frase “C” com outra ideia diferenciada das demais. No gráfico abaixo, apresento o passo a passo de forma objetiva;

Gráfico 1 – Passo a passo do método de forma objetiva.



Fonte: o autor (2017)

A proposta desse método é que os alunos consigam chegar até esta etapa. A partir daí fica por conta do professor preparar arranjos, montar grupos entre os alunos, etc. É justamente nessa etapa que a escala pentatônica entra como solução de problemas, por ser uma escala que não tem intervalos de semitons, fica bem mais fácil, por exemplo, combinar a peça de um aluno que toca violino com outro aluno que toca violoncelo, todavia, é necessário que o professor tenha conhecimentos mais aprofundados de composição musical, levando em consideração que ele irá preparar os arranjos. Em um dos capítulos de sua tese, Viviane Beineke discutiu assuntos sobre as ações dos professores com relação às concepções sobre composição e criatividade nas práticas em sala de aula. Suas investigações levaram a conclusão que a inclusão permanente para uma melhor compreensão no ensino de composição na educação básica, deriva da afinidade com a experiência artística enquanto indivíduo, músico e professor criativo. (BEINEKE, 2009, p. 65) a autora ainda menciona em sua tese a Doutora em Educação musical Rebecca Berkley a importância do contato do professor com a composição.

A composição exige que o professor tenha alguma proficiência como compositor e que compreenda tanto o seu processo de aprendizagem como o dos seus alunos. Ela requer que o professor administre um complexo sistema multiestágios de processos de aprendizagem. (BERKLEY, Rebecca, apud Viviane Beineke 2009 p. 65).

Outra proposta para a prática final é que a música do aluno também pode ser tocada individualmente ou com próprio professor o acompanhando com um instrumento harmônico.

Oficina de composição

A oficina teve início no dia dez de março de 2017, com um encontro semanal e cada encontro durava 1h e 30 minutos. Foram necessários quinze encontros até alcançarmos o objetivo de fazer com que todos os alunos conseguissem chegar ao quinto passo do método proposto. Aconteceram mais encontros para os ensaios entre as duplas e também com a pianista correpetidora. Na elaboração da oficina, fiz um plano de curso apenas como guia sequencial, não foi seguido à risca, pois nem sempre conseguimos executar em aula tudo aquilo que planejamos. Relatarei de forma resumida como se deu a aplicação do método e as experiências vivenciadas. Os alunos aqui serão tratados por nomes fictícios para preservar sua identidade.

Para a aplicação do primeiro passo, primeiramente apresentei a ideia e o objetivo da oficina, em seguida mostrei os exemplos aqui apresentados do primeiro até o último passo. Ambos ficaram surpresos com o resultado final, foi notório perceber os olhares de ansiedade para colocar a mão na massa. Para essa experiência, evitei o máximo possível aprofundar em assuntos teóricos tentando ser o mais prático, claro e objetivo. Apresentei a ideia de usar qualquer nome ou palavra, e a partir dela criar possibilidades rítmicas, propus para que alguém falasse alguma palavra e um dos alunos falou;

– *Computador.*

Em seguida separamos as sílabas, (com-pu-ta-dor) total de quatro sílabas. Em seguida falei que podemos substituir as quatro sílabas por quatro figuras musicais, então perguntei a eles;

– *Que figuras poderiam ser?*

Um deles respondeu;

– *Quatro semínimas.*

Estabeleci para os outros alunos falarem mais possibilidades preenchendo um compasso simples e quaternário, chegamos então a conclusão de quatro compassos com

diferentes possibilidades rítmicas extraídas da palavra computador. A figura a seguir apresenta algumas dessas possibilidades:

FIGURA 6 – Exemplos dos motivos Rítmicos que os alunos sugeriram coletivamente a partir da palavra computador.

Figure 6 displays five musical staves, each representing a different rhythmic motif for the word "computador". The motifs are numbered 1 through 5, with the fifth motif labeled "Frase A". Above the staves, the notes of the D major pentatonic scale are listed: Dó - Ré - Mi - Fá - Sol - Lá - Si, with 'x' marks under Fá and Si. The lyrics "com - pu - ta - dor" are written below the notes on each staff. The motifs show various rhythmic patterns using quarter, eighth, and sixteenth notes.

Fonte: o autor (2017)

Apresentei então aos alunos a escala pentatônica de dó maior, dizendo:

– *Como vocês podem ver no canto direito superior do gráfico, escrevi os nomes das notas da escala diatônica de dó maior e destaquei as notas fá e si, quarto e sétimo graus, respectivamente...*

Dessa forma, expliquei aos alunos que a escala pentatônica é muito simples de formar, basta excluir o quarto e sétimo grau de qualquer escala diatônica maior. Todos conseguiram compreender. Dando continuidade, propus que utilizássemos somente a escala pentatônica para construir nossas futuras composições. Portanto, tínhamos em mãos quatro compassos rítmicos. Então solicitei que eles falassem qualquer nota da escala pentatônica de dó maior à escolha deles. Assim, completamos nossa frase melódica e os alunos gostaram do resultado que ouviram.

Falei um pouco sobre a forma estrutural “AABA”, apenas para podermos concluir essa composição colaborativa. Mostrei alguns videocliques musicais para apreciarmos e analisarmos sua estrutura musical. Procurei reproduzir músicas que fizessem parte do cotidiano deles. Para exemplo, mostrei a conhecida música *Paradise*, da banda britânica de *Rock* alternativo *Coldplay*, que foi o ponto de referência para a conclusão da nossa estruturação. Na apresentação que fiz, o grupo toca uma introdução, em seguida executa uma frase “A” de quatro compassos, repetida duas vezes. Logo após o grupo produz uma outra ideia, a frase “B”, e finaliza o que chamamos de primeira seção com o retorno da frase “A”. Sendo assim, temos a estrutura “AABA”. Observe a figura a seguir:

FIGURA 7 – Trecho melódico da música *Paradise* da banda *Coldplay*:



Fonte: o autor (2017)

Chegamos à conclusão da forma estrutural dessa música juntos. Fui apenas intermediando e provocando-os com perguntas para que eles chegassem a essa conclusão. A partir de então, propus construirmos nossa primeira seção seguindo o modelo da forma “AABA”. Já tínhamos em mãos a frase “A”, então perguntei aos alunos como poderíamos criar nossa frase “B”? Eu esperava alguém falar, “vamos construir mais possibilidades rítmicas da palavra computador”, mas para minha surpresa a aluna Carine disse;

– *pega a frase A e faz tudo ao contrário,*

Assim o fiz e acrescentamos novamente a frase “A” para finalizar a seção.

FIGURA 8 – Primeira seção finalizada, composta coletivamente.



Fonte: O autor (2017)

Tomei a liberdade para harmonizar e então chegamos à conclusão da nossa pequena composição musical coletiva no segundo dia de aula. Os alunos concordaram em nomeá-la de “computador”.

FIGURA 9 – Composição produzida coletivamente.

Flauta

Violão acústico

Fl.

Viol.

Fl.

Viol.

Fl.

Viol.

Fonte: o autor (2017)

Por fim sugeri que cada um trouxesse na próxima aula, uma frase de quatro compassos com possibilidades rítmicas extraídas de alguma palavra.

Percebi que eles não conheciam, nem nunca tinham tido intimidade com as escalas pentatônicas, propus alguns exercícios para internalizar a estrutura e a sonoridade dessa escala. Utilizando apenas as notas da escala pentatônica de dó maior, solicitei que eles fizessem um círculo e numa pulsação quaternária cada um tocava uma nota e em seguida passariam a vez para outra pessoa com um gesto facial. Fiz outras variações estipulando as figuras de som a serem tocadas, cada um tocava um compasso utilizando somente semibreves, somente mínimas, somente semínimas etc. Essa proposta foi elaborada com base numa atividade de percussão corporal que aprendi numa oficina com o músico paulistano Fernando Barba, criador do Grupo Barbatuques.

Agora que eles já estavam familiarizados com a escala pentatônica, passei para o próximo passo que era inserir as notas/alturas nas possibilidades rítmicas que eles haviam elaborado em casa. Deixei-os à vontade para escolherem outras tonalidades. Para dar mais possibilidades e ideias para os alunos, trabalhei a noção de ideia musical e de como ela pode se transformar em outras ideias através de técnicas de variação. Schoenberg tem uma explicação bastante pertinente quanto ao que chama de variação:

Variação significa mudança: mas mudar cada elemento produz algo estranho, incoerente e ilógico, destruindo a forma básica do motivo. Consequentemente, a variação exigirá a mudança de alguns fatores menos importantes e a conservação de outros mais importantes[...] Cada

elemento ou traço de um motivo, ou frase, deve ser considerado como sendo um motivo se é tratado como tal, isto é, se é repetido com ou sem variação[...] O motivo se vale da repetição, que pode ser literal, modificada ou desenvolvida. As repetições literais preservam todos os elementos e relações internas. Transposições a diferentes graus, inversões, retrógrados, diminuições e aumentações são repetições exatas se elas preservam rigorosamente os traços e as relações intervalares. (SCHOENBERG, ed. 2012, p. 36-37).

No livro *Fundamentos da Composição*, Schoenberg apresenta várias técnicas de variação. Entretanto, optei por utilizar as que julguei serem mais fáceis de trabalhar: aumento, diminuição e retrogradação. Para a aplicação, preparei partituras com a versão original e a versão modificada para que eles tocassem em seus instrumentos.

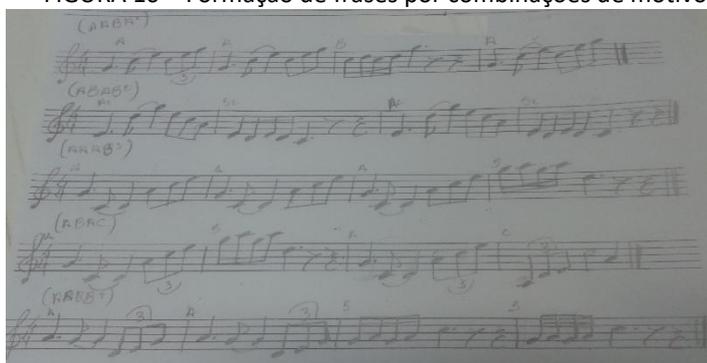
- **AUMENTAÇÃO** - Apresentação de uma ideia em notas proporcionalmente mais longas, (exemplo: dobrar os valores de cada figura; o que era uma semínima agora será uma mínima).
- **DIMINUIÇÃO** - Apresentação de uma ideia em notas proporcionalmente mais curtas, (exemplo: diminuir os valores de cada figura pela metade; o que era semínima, se tornará uma colcheia).
- **RETROGRADAÇÃO**: a ideia é apresentada de trás para frente, podemos achar três formas de Retrogradação, são elas;
 - Retrogradação de notas: a forma rítmica permanece, modifica-se apenas as notas/alturas de trás para frente.
 - Retrogradação de figuras: as notas/alturas permanecem, modifica-se apenas as figuras de trás para frente.
 - Retrogradação completa: modifica tudo, (nota/alturas e figura) de trás para frente.

Essa atividade foi feita apenas para mostrar a variedade de uso das ideias e que as ideias originais não são fixas, estanques ou presas, mas podem se modificar de diversas maneiras. Usei alguns termos técnicos para categorizar bem cada tipo de variação e mostrar para eles que essas variações são muito utilizadas. Eu sabia que elas seriam fundamentais para as nossas experiências. O aspecto prático dessas transformações não foi explorado, apenas foi dada a noção de como as variações afetam uma ideia musical por mais simples

que ela seja. Feito isso, solicitei aos alunos que escolhessem os motivos rítmicos que mais lhes agradaram e inserissem notas/alturas da escala pentatônica para a formação de motivos melódicos, para que a partir daí começássemos a montar as frases através das combinações de motivos usando formas.

Para isso propus algumas formas frasais: (aaba, abab, aaab, abac, aabb) os alunos escolheram uma ideia para ser o seu “motivo a” outra ideia para ser o seu “motivo b” e assim por diante. Observe abaixo o exemplo da aluna Felicity:

FIGURA 10 – Formação de frases por combinações de motivo: Anotações da aluna FELICITY.



Fonte: O autor (2017)

Após terem organizados suas frases, sugeri que escolhessem suas duplas para a formação dos duetos. A partir daqui o próximo passo seria montar cada seção do trabalho completo. Também os deixei livres para modificar e ajustar suas frases ou motivos. Entretanto, como eles formariam duetos, sugeri que eles escolhessem as frases que mais lhes agradassem e então tomei a liberdade de montar os arranjos. Foi feito mais de uma versão para que eles pudessem tocar e escolher a preferida. Vale salientar que não modifiquei nada na melodia criadas por eles, apenas organizei a estrutura e fiz um arranjo para que eles tocassem acompanhados de um piano.

O compositor Murray Schafer, em sua obra *O ouvido pensante*, conta no primeiro capítulo *O compositor na sala de aula*, que após um longo diálogo com os alunos a respeito da definição de uma música útil e viva, eles chegaram a conclusão de que “música é uma organização de sons (ritmo, melodia, etc.) com a intenção de ser ouvida”. (SCHAFER, 2011, p. 23). Com base nisso posso sim, dizer que os meus alunos fizeram música, pois é impossível negar a presença desses elementos nas composições dele.

Considerações finais

Para aplicação deste método é necessário que o professor tenha um aprofundamento teórico de composição musical, estruturas musicais e harmonia, para isso aconselho a leitura do livro *fundamentos da composição musical* de Arnold Schoenberg. Para mostrar o resultado de suas ações, a ONG Oficina de Sonhos realiza uma mostra musical no final de cada semestre para que as famílias dos alunos, a comunidade e os colaboradores do projeto vejam e apreciem o que foi trabalhado com os alunos na instituição. O último recital realizado no dia 8 de julho de 2017 teve como novidade a apresentação das composições dos alunos participantes da oficina de composição. Os resultados alcançados até aqui foi o que se esperava, todos os alunos conseguiram chegar ao quinto passo do método. Através desta atividade pude perceber e compreender vários aspectos enriquecedores para minha formação. O contato mais afetivo com o aluno é um fator primordial para o sucesso de uma atividade, isso fez despertar a motivação no aluno. Por fim, concluo afirmando que é importante perceber e compreender que todos têm capacidade criativa e que ela deve ser desenvolvida, pois a chave para a qualidade da evolução da humanidade está na criatividade humana.

Referências

BEINEKE, Viviane. *Processos intersubjetivos na composição musical de crianças: um estudo sobre a aprendizagem criativa* / Porto Alegre, 2009. 289f. Tese (Doutorado em Música) universidade federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes.

PENNA, Maura. *Reverendo Orff: Por uma Reapropriação de suas Contribuições*. In: PIMENTEL, Lúcia (coord.) *Som, Gesto e Forma: Dimensões da Arte e seu Ensino*. Belo Horizonte, Belo Horizonte com Arte, 1995.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*, tradução Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal; revisão técnica de Aguinaldo José Gonçalves. 2ª ed. – São Paulo: Unesp, 2011.

SCHOENBERG, Arnold, 1874-1951. *Fundamentos da composição musical* / tradução de Eduardo Seicman. 3 ed. 2 reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

WISNIK, José Miguel, *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.