

A aplicação de técnicas estendidas no ensino de violino e viola

*Tauan Gonzalez Sposito
Universidade Estadual de Maringá
tauan_gs@hotmail.com*

Resumo: O presente artigo parte do princípio de que, na aula de música, devemos conhecer aquilo que é produzido no mundo na atualidade. Dessa forma, procuramos discorrer sobre técnicas estendidas e materiais que podem ser utilizados no ensino da música contemporânea, discutindo questões como: quais as suas definições, como podem estar presentes no ensino de instrumentos, mais especificamente, do violino e da viola; apresentar autores que abordam sua utilização na iniciação instrumental, chamando a atenção dos educadores musicais de instrumentos ou não, para aspectos que venham de encontro a contribuir com o ensino e aprendizagem do aluno de forma ampla, abrindo seus ouvidos à percepção de um mundo sonoro extremamente colorido.

Palavras chave: técnica estendida; ensino de instrumento; música contemporânea.

Introdução

Através de observações feitas em situações cotidianas e pela leitura de autores como Tokeshi (2003), Daldegan (2009) e Salles (2014), pode-se perceber que o acesso à música contemporânea fica restrito, na maioria dos casos, aos ambientes acadêmicos. Alunos iniciantes de violino e viola geralmente não vivenciam o contato com a música (de caráter erudito) criada na atualidade.

A partir desses pontos, entendemos a rejeição que muitas pessoas apresentam ao ouvir pela primeira vez uma composição que foge dos padrões que geralmente circulam pelas salas de concerto e que são divulgados nos grandes meios de comunicação. Além de uma experiência limitada musicalmente, a falta de oportunidades de contato com a música de nosso tempo desde o início dos estudos musicais gera diversas dificuldades no futuro, dentre elas uma grande barreira entre o músico e a música de seu tempo, bem como uma de suas consequências: a falta de instrumentistas aptos e que apreciem a referida música a ponto de executar essas composições.

Sendo as técnicas estendidas uma ferramenta bastante apreciada pelos compositores atuais, tornam-se um excelente material de ensino para apresentar aos alunos esse “novo” fazer musical. Enquanto professor da área, foi pensando em como promover a experiência com a música contemporânea e de que forma as técnicas

estendidas podem contribuir na formação musical dos alunos de violino e viola que o presente artigo foi desenvolvido.

Objetivos

Fundamentada na leitura de Salles (2014), Tokeshi (2003), Nunes (2013), Schafer (2011), entre outros, a presente pesquisa tem por objetivos mostrar uma lacuna que existe no sistema de ensino de instrumentos de corda friccionada (violino e viola), e propor a incorporação de técnicas estendidas desde a iniciação nos estudos musicais. Com isso, visa-se possibilitar uma maior intimidade do aluno com seu instrumento, assim como, ao mesmo tempo, incentivar sua criatividade, seu interesse por descobertas, a improvisação e a composição. Prioriza-se a vivência de diversas formas de se tocar, e não apenas aquelas aceitas tradicionalmente pelos conservatórios e academias como sendo a “correta”, para assim, promover ao aluno o contato com sonoridades utilizadas na música contemporânea desde o início de seu estudo musical.

Dessa forma, pretende-se responder às perguntas: incentivar os alunos de música a ouvir e executar sonoridades distintas, proporcionadas pelo recurso das técnicas estendidas, pode contribuir para o processo de aprendizagem musical, criatividade e interesse pela música, bem como abrir caminhos para compreender, aceitar e realizar a composição contemporânea sem receios ou preconceitos? Para isso, é possível partir das técnicas estendidas?

Metodologia

O método de pesquisa utilizado foi o da pesquisa bibliográfica. Ao realizar o levantamento de dados para a realização do trabalho, percebeu-se que o tema é um assunto pouco abordado no âmbito da iniciação musical. A maior parte dos textos sobre técnicas estendidas parte de uma prática musical de nível avançado, utilizando-se de repertórios complexos. Entretanto, foram encontrados duas Dissertações de Mestrado diretamente relacionadas à aplicação de técnicas estendidas durante a iniciação ao instrumento: Daldegan (2009), voltada ao ensino da flauta, e Queiroz (2015), direcionada ao violoncelo.

Para Gil (2008, p. 50), a pesquisa bibliográfica permite um olhar mais amplo sobre o fenômeno do que se seria possível na realização de uma pesquisa direta. Sendo assim, procurou-se encontrar o máximo de materiais disponíveis que pudessem contribuir para a construção do trabalho. Foram selecionados textos que tratavam das técnicas estendidas e seu modo de execução no instrumento (STRANGE; STRANGE, 2001), outros que abordassem seu contexto histórico e suas definições (TOFFOLO, 2009; TOKESHI, 2003; FERRAZ; PADOVANI, 2011; NUNES, 2013), bem como trabalhos que pudessem acrescentar de algum modo informações relevantes ao estudo das técnicas estendidas.

Justificativa

Em geral, o ensino de instrumentos de corda (sendo o enfoque desse trabalho especialmente ao violino e à viola) prioriza um aprendizado bastante tradicional, selecionando, por exemplo, um repertório de obras e exercícios quase totalmente voltado à música tonal, abrangendo principalmente os períodos clássico, romântico e barroco (TOKESHI, 2003; SALLES, 2014; NUNES, 2013). Apenas uma pequena parcela de músicas folclóricas (por vezes modais) e músicas do século XX fazem parte dos estudos formais do instrumento. O interesse pela música contemporânea, geralmente, aparece por parte dos alunos que, por algum motivo, conheceram e se identificaram com ela através de pessoas de outras áreas da música, como da composição, ou de forma autodidata.

Além de certo saudosismo de grande parte dos instrumentistas e professores, outro fator que contribui para que a música mais próxima da atualidade não seja muito difundida no ensino de cordas é que o repertório dos últimos 70 anos apresenta um alto grau de dificuldade para alunos iniciantes, que provavelmente ainda não possuem maturidade técnica do instrumento.

Salles (2014, p. 297) ressalta que “a limitação estética prematura, aliada a um longo período de estudo do instrumento não parece ser eficaz quando olhada do prisma de formação de indivíduos pensantes conectados com um mundo globalizado”. Sendo assim, a autora aponta a importância de se inserir músicas de diversas vertentes no ensino do instrumento, e cita o exemplo dos métodos de Paul Rolland e de Erich e Elma Doflein, que apresentam, no primeiro caso, composições modernas especialmente escritas para o método e, no segundo, seleções de músicas não tonais

de compositores como Bartók, Hindemith e Orff, “além de outras da Renascença com métricas mais livres. Todas para iniciantes” (SALLES, 2014, p. 297).

Da mesma forma, Queiroz (2015, p. 35), que realizou uma pesquisa sobre técnicas estendidas aplicadas durante a iniciação ao violoncelo, constatou que uma aula “para iniciantes que utiliza apenas peças escritas há mais de cem anos não cria uma conexão com o universo musical e o contexto histórico em que o aluno está inserido”.

Seguindo esse pensamento, encontramos nos duos para violinos de Béla Bartók (44 Duos, Sz. 98, BB 104, 1931) e Luciano Berio (34 Duetti per Due Violini, 1979-83), um material de certo viés didático, com algumas composições que podem ser desenvolvidas com estudantes dos mais diversos níveis de técnica instrumental.

Comparativamente, o material didático voltado especialmente para a música contemporânea é escasso. Dessa forma, é necessário que o educador tenha a preocupação de apresentar a seus alunos, de forma interessante e que os incentive, maneiras de tocar que os preparem para conhecer e executar obras mais recentes, desde o início dos estudos. As técnicas estendidas podem, então, ser um excelente veículo para se realizar essa prática.

Queiroz conclui que é de extrema importância que os professores de instrumento:

[...] incentivem e trabalhem o repertório contemporâneo para que assim os alunos compreendam e busquem um caminho artístico que valoriza as novas ideias, encorajando-os a conhecer as obras dos compositores atuais podendo trabalhar em parceria com eles (QUEIROZ, 2015, p. 45).

Técnica estendida

De acordo com Nunes (2013, p. 14), o termo, tirado do inglês “*extended technique*”, pode ser traduzido de duas formas: técnica estendida ou técnica expandida. Assim como o autor, optamos por utilizar a tradução “técnica estendida”. Para Tokeshi (2003, p.52), através dessa expressão, denominamos recursos que não são explorados comumente na técnica tradicional do instrumento, que no caso do violino, entende-se por aquilo que foi estabelecido até finais do século XIX.

Podemos citar como técnicas estendidas sons percussivos realizados no instrumento ou a pressão excessiva exercida pelo arco na corda (*écrasé*), por

exemplo, mas “recursos considerados tradicionais, como harmônicos, *pizzicato* e vibrato, quando tratados de forma não convencional, também são objetos de estudo de técnica expandida” (TOKESHI, 2003, p. 52).

Esses recursos não comuns à técnica tradicional encontram-se em evidência cada vez maior na música contemporânea. Os acontecimentos ocorridos a partir do início do século XX causaram mudanças em todos os segmentos da atividade humana, desde a produção científica ao comportamento social. Não poderia ser diferente na área da música. Nunes (2013, p. 14) atesta que com essas transformações estético-culturais, a música passa por um processo de distanciamento com a tradição clássico-romântica. Observam-se diferenciações tanto no contexto composicional quanto interpretativo (instrumental e vocal).

Entretanto não foi apenas no século XX que as ditas técnicas estendidas tiveram a sua origem. Como mencionado anteriormente, toda vez que uma nova técnica é desenvolvida, uma nova sonoridade é apresentada, passa por um período em que não é “comum”, ou “usual”: de acordo com Ferraz e Padovani (2011, p.12), a prática musical implica experimentações sonoras com os instrumentos e com a voz. A partitura de *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), de Claudio Monteverdi, traz inscrita a indicação: “aqui se deixa o arco e puxam-se as cordas” (FERRAZ; PADOVANI, 2011, p. 12). Sugerem os autores que, a palavra *strappare*, traduzida como puxar ou arrancar, indica não o que conhecemos como *pizzicato*, mas algo mais próximo do *pizzicato Bartók*, onde as cordas são puxadas de modo em que rebatam no espelho do instrumento, gerando um ruído, em uma espécie de “chicotada”.

Tokeshi (2003, p.52), assim como Nunes (2013, p.13), indicam problemas na preparação de instrumentistas aptos para a execução do repertório atual. Segundo eles, as “novas” técnicas são geralmente colocadas de lado no âmbito acadêmico, calcado na técnica tradicional, evidenciando o motivo pelo qual os instrumentistas de cordas sentem certo desconforto em relação ao novo repertório e do mesmo modo, apresentam dificuldades para a sua execução.

Strange e Strange (2001, p.xi) discorrem sobre outro aspecto. Em sua concepção, acreditam que a “timbrefobia” é normal, tendo em vista a existência de certa dificuldade em conceber um som nunca ouvido antes (por parte do compositor), e tocar esse som (intérprete). “Não são apenas novos sons e novos métodos de produção frequentemente não ortodoxos para muitos performers; o contexto estético

pode ser totalmente estranho. É uma estrada bastante sinuosa que esse novo mundo de sons deve percorrer” (STRANGE; STRANGE, 2001, p. xi), tradução minha¹. Além disso, é evidente que a falta de um repertório não tonal - mesmo em se tratando de exercícios preparatórios - nos métodos mais utilizados (SALLES, 2014, p. 296) contribui para o afastamento do instrumentista com a música contemporânea.

Técnica estendida e iniciação musical

No início do aprendizado da flauta transversal os alunos produzem sons que não fazem parte da sonoridade tradicional do instrumento. Ao tentar produzir notas graves ouvem-se *whisper-tones*, que são harmônicos superiores, quase inaudíveis, que soam quando o ar entra no tubo da flauta, sem produzir uma nota fundamental perceptível [...]. Estes “equivocos” são, de modo geral, prontamente corrigidos pelos professores de instrumento (DALDEGAN, 2009, p. 3).

A situação relatada pela autora é uma realidade no ensino e estudo de violino e viola. O arco muito próximo ao cavalete (*sul ponticello*), acima do espelho (*sul tasto*), quase sem pressão (*flautato*) ou com pressão excessiva, distorcendo o som (*écrasé*), são sonoridades muito comuns no fazer musical de um aluno iniciante. A correção feita pela maioria dos educadores mostra aos alunos que esse modo de tocar é “errado”. Enfrentamos então, um problema. É comum encontrarmos em grupos instrumentais músicos que desconhecem essa gama de sonoridades possíveis de se fazer em seu próprio instrumento musical - o qual passam por vezes horas e horas estudando - e quando solicitados a realizar tal sonoridade, o resultado não é dos mais eficazes. É um fato interessante se analisarmos que é praticamente improvável que, em sua iniciação, o instrumentista em questão não tenha produzido inconscientemente esses sons que agora precisa executar de maneira consciente.

Alunos adiantados têm maior dificuldade em começar a produzir sons “estendidos” do que os iniciantes, que geralmente conseguem fazê-lo brincando, literalmente. Portanto o incentivo e o trabalho com estas técnicas desde o início, inclusive com crianças, pode ser de grande valia para o seu desenvolvimento (DALDEGAN, 2009, p. 3).

Talvez a maneira com que nós, professores de música, mostramos aos nossos alunos que determinada sonoridade não é a adequada para certa lição ou música

¹ “Not only are the sounds new and the methods of production often unorthodox-for many performers, the aesthetic context can be totally foreign. It is rather a winding road that this new world of sound must travel” (STRANGE; STRANGE, 2001, p. xi).

possa estar sendo prejudicial à formação musical dos mesmos. É importante ressaltar que, da mesma forma que um som “sujo” é alheio ao estilo interpretativo de músicas do período clássico, temos uma grande exploração timbrística em composições como *Partiels* (1976), de Gérard Grisey, para viola solo, utilizando-se de sons que são “podados” em nosso aprendizado instrumental tradicional. Percebe-se que “a falta de abertura para que alunos possam experimentar o instrumento, compondo e transpondo melodias para outras tonalidades, por exemplo” (SALLES, 2014, p.297), acarreta em muitas dificuldades no futuro.

Para Schafer (2011, p.56), o indivíduo só aprende uma sonoridade produzindo-a. Sendo assim, se uma pessoa nunca experimentou e “descobriu” certas sonoridades, ditas não convencionais, de seu instrumento, é normal a dificuldade em se entregar a esse universo mais tarde. A vivência com as técnicas estendidas, muito utilizadas pela música do século XX em diante, deve ser proporcionada pelos professores a seus alunos não apenas nas aulas de instrumento ou canto, mas também nas aulas de música que ocorrem no ambiente escolar, por exemplo. O conhecimento dos diferentes sons nos prepara melhor para ouvir, apreciar e respeitar a música produzida pelo homem, seja ela de qualquer período ou cultura, inserida nos mais diversos contextos sociais.

Partindo de uma situação de crianças que iniciam seus estudos musicais, temos a grande oportunidade de promover o contato desses alunos com a técnica estendida. Segundo Daldegan (2009, p.3), as crianças geralmente estão dispostas a participar de vivências musicais que promovam a exploração de sons diferentes.

Nota-se também que, ao iniciar-se no instrumento, as crianças se interessam principalmente [sic] 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).

Barba e o Núcleo Educacional Barbatuques (2013, p.40) acreditam que “desde muito cedo, a criança explora curiosamente os sons de seu corpo por meio de palmas, de vocalizações, de movimentos da língua e dos lábios e até pelo sapateado”. É plausível transportar esse interesse da criança pelo corpo para objetos que produzem som; no nosso caso, o violino e a viola. Cabe a nós, educadores, sempre possibilitar essas descobertas e explorações, que estimulam a criatividade dos alunos,

contribuindo para a resolução de situações ou problemas musicais futuros. Atividades que deem liberdade à criatividade possibilitam um aprendizado muito prático em música (SCHAFER, 2009, p.56).

Música contemporânea

Tendo em vista o mundo globalizado em que vivemos, é de extrema importância que as pessoas tenham um conhecimento sobre as tendências da atualidade. É essencial que os alunos de música não apenas conheçam as obras de períodos como o classicismo ou o barroco, mas também de compositores ainda vivos e, sobretudo, a música de outros povos e culturas.

Para Jourdan (2015, p. 22), a música contemporânea - de âmbito erudito - não é muito difundida nas práticas culturais mais comuns; menos ainda dentro da escola. Pode-se transpor também para o círculo de projetos sociais em música, por exemplo. Surpresa, incômodo e dúvidas são categoricamente expressados de uma maneira bem simples: isso é música? Para a maioria dos ouvintes, “é ‘musical’ o que comporta uma melodia e um ritmo mesurado, ou o que é produzido a partir de sons instrumentais conhecidos ou através da voz humana utilizada de modo reconhecido pela maioria das pessoas” (JOURDAN, 2015, p.22), tradução minha². A música erudita de matiz contemporânea não se apoia mais sobre esses pilares. Toffolo (2009, p. 1281) e Jourdan (2015, p. 22) destacam o papel do “timbre” como elemento composicional estrutural a partir do século XX. Assim, a “cor” de cada sonoridade se torna cada vez mais importante.

Conclusão

Através dessa pesquisa, concluímos que a formação musical de pessoas criativas e interessadas em descobrir diferentes sons, sem receio de enveredar-se por novos caminhos, tem muito a contribuir para a música como um todo. Com um leque ampliado de conhecimento, podemos oportunizar aos alunos se tornarem cidadãos mais críticos, compreender melhor o mundo a nossa volta e perceber que podemos fazer a diferença naquilo em que nos envolvemos. Ao educador consciente cabe abrir-

² “[...] pour une majorité d’auditeurs, est ‘musical’ ce qui comporte une mélodie et un rythme mesuré ou ce qui est produit à partir de sons instrumentaux connus ou à partir de la voix humaine utilisée de façon reconnue par une majorité de gens” (JOURDAN, 2015, p. 22).

se para aprender e ensinar o novo. Tendo em vista que as técnicas estendidas compreendem um material cada vez mais utilizado na música, chegará um momento em que poderão ser consideradas tradicionais, assim como auxiliar no ensino de música, contribuindo para a ampliação do interesse e da linguagem musical do aluno. O preconceito com atividades diferentes das que nos são mais comuns dificulta a interação entre as pessoas e a música; lembrando que estamos em um período em que as distâncias espaço-temporais estão cada vez menores, a aversão pelo “novo” ou “diferente” pode ser destrutiva.

“Em todas as épocas o ouvido do público teve necessidade de se ‘moldar’ a uma nova música. É uma evolução natural e necessária de modificar os códigos para explorar a novidade. É próprio do artista” (JOURDAN, 2015, p. 23), tradução minha³. O ensino de violino e viola deve ser mais do que uma transmissão de repertórios e exercícios técnicos tradicionais. Ele deve ser um ensino de música capaz de estimular e incentivar um fazer musical criativo, fugindo de preconceitos.

O educador musical deve proporcionar apreciações musicais e atividades que permitam a livre exploração de sonoridades (como as produzidas através de técnicas estendidas) que possam ser utilizadas na execução da música contemporânea ou mesmo trabalhar com processos de composição, seja em aulas individuais, coletivas de instrumento ou no âmbito escolar. John Paynter e Peter Aston, educadores musicais ingleses, consideravam importante estimular a criatividade com a participação ativa de professores e alunos (MATEIRO, 2011, p. 261). Paynter destaca “a composição e a introdução da música contemporânea nas escolas como aspectos essenciais à educação musical” (MATEIRO, 2011, p. 262).

Além disso, Paynter (MATEIRO, 2011) e Schafer (2011), em suas obras, discorrem sobre o “escutar” de forma consciente e criativa. Dessa forma, se o aluno entra em contato desde o início de seus estudos com a sonoridade das técnicas estendidas, pode-se abrir um caminho para seu entendimento acerca da música contemporânea. Suzuki teve uma alegria profunda quando “descobriu” que as crianças podem aprender a falar o seu idioma materno, seja ele qual for, de maneira

³ “[...] qu'à toute époque l'oreille du public a dû être ‘formée’ à une nouvelle musique. C'est une évolution naturelle et nécessaire que de bousculer les codes pour explorer la nouveauté. C'est le propre de l'artiste” (JOURDAN, 2015, p. 23).

razoavelmente fácil simplesmente ouvindo e imitando (SALLES, 2014, p. 295). Não seria parecido em relação ao aprendizado e assimilação de novas técnicas musicais?

Referências

BARBA, Fernando; Núcleo Educacional Barbatuques. O corpo do som: experiências do Barbatuques. *Música na Educação Básica*, Londrina, v.5, n.5, p. 38-49, 2013.

DALDEGAN, Valentina. *Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de flauta transversal para crianças iniciantes*. 2009. 152 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

FERRAZ, Silvio; PADOVANI, José Henrique. 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, 2011.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6ª edição. São Paulo: Ed. Atlas S.A. 2008.

JOURDAN, Laetitia. *La musique contemporaine à l'école*. Education. 2015. Disponível em <<http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01162536>>. Acesso em 21 jul. 2016.

MATEIRO, Teresa. John Paynter: a música criativa nas escolas. In: ILARI, Beatriz; MATEIRO, Teresa (Org.). *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: Ibpx, 2011, p. 243-273.

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. 101 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

QUEIROZ, Dora Utermohl de. *Técnicas estendidas na obra Traçado Íntimo e Hesitante para violoncelo solo de Bruno Angelo e sua utilização na iniciação ao violoncelo*. 2015. 48 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

SALLES, Mariana Isdebski. Proposta de ensino para professores Suzuki - com inclusão de princípios dos métodos de Paul Rolland, Kató Havas e da pedagogia Waldorf. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL (ABRAPEM). *Anais...* Vitória, v.1, n. 1, 2014. Disponível em <<http://periodicos.ufes.br/abrapem/article/view/7541>>. Acesso em 23 jul. 2016.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. Tradução: FONTERRADA, Marisa Trench de O.; PASCOAL, Maria Lúcia ; SILVA, Magda R. Gomes da. 2ª edição. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

STRANGE, Allen; STRANGE, Patricia. *The contemporary violin: extended performance techniques*. Berkeley: University of California Press, 2001.

TOFFOLO, Rael Bertarelli Gimenes. Considerações sobre a técnica estendida na performance e composição musical. In: XX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 2010, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010, p. 1280-1285. Disponível em <www.dmu.uem.br/lappso/images/a/ac/Toffolo_anppom_2010.pdf>. Acesso em 23 jul. 2016.

TOKESHI, Eliane. Técnica Expandida para violino e as variações opcionais de Guerra Peixe: reflexão sobre parâmetros para interpretação musical. *Música Hodie*, Goiânia, v. 3, n.1/2, p. 52-58, 2003.