Estudos criativos para o instrumentista melódico – sopros e cordas friccionadas

Antonio Carlos Carrasqueira
USP – antoniocarrasqueira@yahoo.com.br

Resumo: Nesse artigo serão apresentados e contextualizados estudos inéditos (para flauta ou outros instrumentos melódicos) criados com a finalidade de propiciar aos alunos a compreensão e a apropriação de determinados elementos da linguagem musical, no caso, acordes e suas escalas correspondentes. Frutos de meu projeto de pesquisa, esses estudos têm como eixos fundamentais o estímulo à criatividade**,** a proposta de um amplo entendimento da linguagem musical**,** um maior contato com a música brasileira e o desenvolvimento da consciência harmônica. Seu principal diferencial aos estudos tradicionais é propor uma prática mais lúdica e prazerosa, com criação de conteúdo, improvisando e compondo com o material que está sendo estudado.

Palavras-chave: Flauta. Criatividade. Improvisação. Acordes. Brasilidade.

Creative Studies for the Melodic Instrumentalist – Winds and Bowed Strings

Abstract: In this article small studies will be presented to exemplify the proposal of a creative system of practice, a strategy for the manipulation and appropriation of certain structures of musical language. Their cornerstones are the encouragement to creativity, the proposal for a broad understanding of musical language, and development of the harmonic awareness of melodic instrumentalists. These studies, created by me, assume that learning is a result of observation and experimentation, and that improvisation is an essential tool for experimentation. They propose a creative and pleasurable way to practice, not solely based on repetition but also and especially in content creation, improvising and composing with the material that is being studied.

Keywords: Flute. Creativity. Improvisation. Harmonic awareness.

1- Introdução

Os estudos que serão enfocados neste artigo foram gerados por meu trabalho de pesquisa, sendo que alguns deles foram apresentados no recital-conferência que realizei no I Simpósio em práticas interpretativas UFRJ/UFBA. Essa pesquisa teve como gênese a identificação de problemas que considero bastante importantes, verdadeiras lacunas na formação dos instrumentistas melódicos, como, por exemplo, o desconhecimento da formação dos acordes e o consequente desconforto frente ao conhecimento harmônico e `a improvisação. Outro dos problemas verificados, esse em relação `as instituições de ensino musical no Brasil, foi a falta de familiaridade de seus alunos com as idiossincrasias da música brasileira. Em linhas gerais, a ideia que permeia todo o artigo é, pois, a proposta de um ensino do instrumento melódico que supere o problema das lacunas observadas, contribuindo tanto

para um entendimento mais eficaz da linguagem musical, como para o desempenho do intérprete.

2 – Objetivos

Tendo como escopo possibilitar ao instrumentista o entendimento e a apropriação de determinadas estruturas musicais, esses estudos fazem parte de uma proposta que sugere um procedimento de produção de conhecimento que é basicamente uma estratégia de manipulacão e apropriação dos elementos da linguagem a serem apre(e)ndidos. Usando a improvisação como ferramenta de experimentação, essa proposta rejeita o conceito mecanicista de educação como apenas treinamento repetitivo e parte do pressuposto que a intuição, a fantasia e a imaginação são componentes essenciais no processo de formação do jovem artista, que deve, portanto, ter seu potencial criativo sempre estimulado. Ao propor um aprendizado que, diferentemente da metodologia tradicionalmente utilizada em nossas escolas, não é baseado na repetição, mas experimentação e na criação de conteúdo, concordo plenamente com o educador brasileiro Paulo Freire quando diz "(...) ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção". (Paulo Freire - 1996, p. 52) e também com o célebre professor de piano do conservatório do Moscou Heinrich Neuhaus ao dizer "A base mais sólida – para não dizer a única – do conhecimento, sobretudo para o artista em formação, é aquela adquirida por seus próprios meios e sua própria experiência .[1] (Heinrich Neuhaus -1971, p.26).

Cada um dos estudos apresentados exemplifica o procedimento proposto e contempla dois elementos fundamentais da linguagem musical, os modos ou escalas, que são estruturas horizontais, melódicas, e os acordes, estruturas "verticais". O conceito de "escala do acorde", bastante utilizado na metodologia do jazz, facilita a intersecção e a manipulação – experimentação dessas duas estruturas. Alguns estudos partem de frases construídas sobre acordes, que devem ser transportadas para outros acordes e desenvolvidas improvisando-se com notas da escala correspondente. Foram criados com a finalidade de propiciar a todo músico que toque um instrumento "melódico" a compreensão e a conquista dessas expressivas entidades da linguagem musical, os acordes[2]. Cabe definir que instrumentos

---

[1] *La base la plus solide – pour ne pas dire unique – de la connaissance, surtout pour celui qui se destine à l'art, est celle que l'on acquiert par ces propres moyens et par sa propre expérience .*
(tradução minha)

[2] Acordes são estruturas nas quais as notas são superpostas e tocadas simultaneamente. Aqui, não me refiro aos "multifônicos", grupos de duas a três notas conseguidos por meio de posições especiais nos instrumentos de sopro e utilizados por compositores a partir da segunda metade do século XX.

melódicos são aqueles que se caracterizam por tocar apenas uma nota de cada vez. É o caso dos instrumentos de sopro e os de cordas friccionadas, que não podem tocar três ou mais notas simultaneamente, formando acordes como fazem o piano, o violão, o órgão ou o acordeão. Os instrumentos melódicos tocam as notas dos acordes de forma arpejada: uma após a outra. Base do sistema tonal, os acordes representam a dimensão vertical contida nas frases melódicas. Como não são explicitados, embora apresentados e estudados em forma de arpejos nos métodos e cadernos de estudo, os acordes e sua estrutura, passam muitas vezes desapercebidos pelos estudantes, inclusive de instrumentos harmônicos.

3 - Problemas - origens

Buscando identificar a origem dessas lacunas-problemas, debrucei-me sobre a história da metodologia musical europeia. Verifica-se que a partir da revolução industrial houve uma grande mudança na concepção de mundo e o universo passou a ser visto como uma máquina, regida por princípios mecânicos. Diferentemente do que acontecia nos períodos anteriores, também na música passou a haver uma divisão de trabalhos, também a música passou a ter seus especialistas, cada um com sua função definida, trabalhando num sistema de produção que pode ser comparado ao de uma "linha de montagem" industrial. Diferentemente do multi instrumentista-compositor-regente dos períodos anteriores, agora o compositor só compõe, o instrumentista só toca e o maestro somente rege. Os chamados exercícios "de mecanismo" ou "de automatismo" que surgem justamente no momento em que se abandona a prática da improvisação e composição de prelúdios (características comuns aos instrumentistas de então) e o conhecimento da harmonia visam principalmente desenvolver a agilidade de dedos e de leitura, e não mais o entendimento da linguagem, a consciência auditiva e a criatividade. Como consequência dessa nova mentalidade, a pedagogia musical também se modificou e a preparação de um músico instrumentista passou a ser comparada com a de um atleta. A respeito dessa transformação, na qual a criatividade que se traduzia na composição de prelúdios foi substituída pelos chamados exercícios de mecanismo, diz a Profa. Laura Rónai (2008, p.111):

> Num século que descobre a industrialização, se encanta com as máquinas e prepara o surgimento das linhas de montagem, parece natural imaginar que no estudo do mecanismo pode-se encontrar a fórmula mágica da fabricação de um músico. Assim como o exercício físico regular aprimora o atleta, é a repetição de passagens padrão que irá aprimorar o músico.

A partir da criação do Conservatório de Paris em 1795, verifica-se uma espécie de estandardização dos métodos musicais, que agora também são dirigidos a um público novo, de músicos amadores, pertencentes `a burguesia nascente. Esse modelo se perpetuou e se faz presente inclusive nos métodos utilizados pela maioria de nossas escolas, aliás, geralmente escritos no século dezenove ou na primeira metade do século vinte. Nesses trabalhos (pesquisei aqueles mais usados no estudo da flauta, oboé, fagote, trompa, trompete, clarinete, violino e violoncelo) verificam-se vários aspectos problemáticos. O primeiro deles é a falta estímulo à criatividade; não há espaço para a experimentação, para a improvisação, para a pesquisa de outras formas de lidar com o material a ser estudado. Propõe-se uma forma de estudar cristalizada, baseada sobretudo na leitura e na repetição. O segundo aspecto diz respeito ao estudo dos acordes, que raramente ultrapassa o nível básico e que, da forma como é proposto, não leva o estudante a um entendimento de sua estrutura. O terceiro aspecto que julgo importante na formação do músico brasileiro e que obviamente não é contemplado num método europeu, mas que não deveria ser negligenciado em nossas escolas, é a prática da música brasileira.

A respeito da criatividade, diz o compositor Ernst Widmer:

> Potencialidade inata, a criatividade frequentemente é incompreendida, esquecida até oprimida no processo educacional. (...) Muitos educadores não sabem como proceder, seja por terem desaprendido a serem criativos, seja por não encontrarem meios didáticos apropriados. (Dourado, 1998, prefácio).

Uma vez detectados esses problemas e entendida sua origem, me coloquei a tarefa de desenvolver uma metodologia que pudesse preencher a lacuna existente na formação do instrumentista melódico. Para tanto, busquei fundamentos na reflexão de educadores e pensadores como J.J.Quantz, Paulo Freire, Kollreuter, Neuhaus, Hermógenes, Einstein e Péricles entre outros. Busquei uma metodologia que considerasse que o estudante de música não é somente como um aprendiz de uma especialidade, mas antes de tudo como um jovem ser humano que deve ter uma formação a mais abrangente possível, de forma a contemplar seus diferentes potenciais e prepará-lo para as vicissitudes da profissão e da vida.

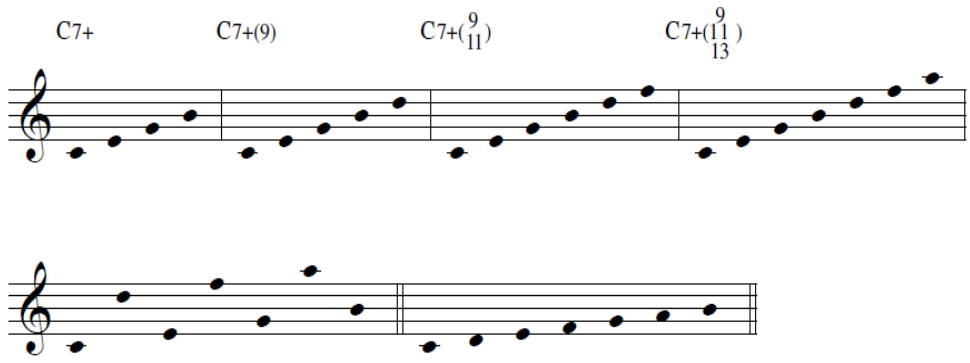
4 - Procedimentos de construção do conhecimento artístico - pressupostos

Parti do pressuposto de que a música é uma linguagem e seu aprendizado pode ser comparado ao aprendizado de uma língua. Elenquei então o que seria um “vocabulário” musical, ou seja, os elementos da linguagem musical que, devidamente organizados permitiriam construir frases, que, por sua vez, construíssem um texto com “ começo, meio e

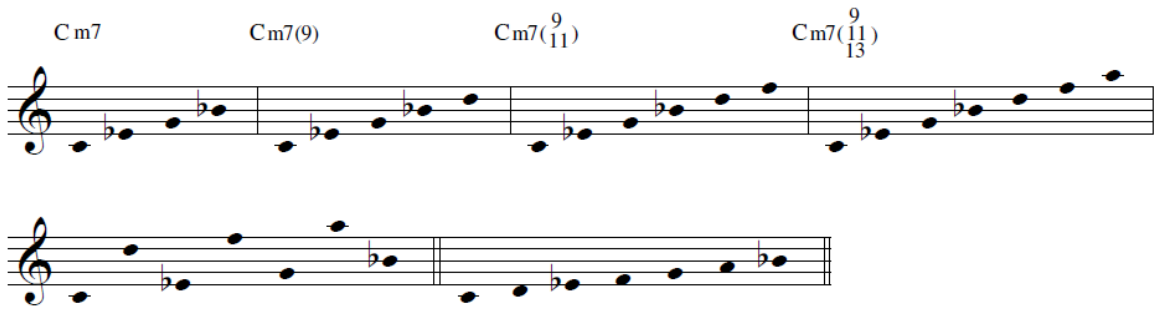
fim". Considerando que a música é uma linguagem cumulativa que foi se construindo ao longo dos séculos, focalizei primeiramente minha atenção nas primeiras escalas, os chamados "modos', presentes em culturas milenares e na música europeia dos períodos medieval e renascentista. Para o estudos desses modos utilizei a técnica da criação espontânea, improvisando longo tempo num determinado modo, de forma a sentir sua carga semântica. Os estudos escritos foram primeiramente improvisados e gravados para depois serem transcritos para o papel. Como eu jamais havia composto de forma sistemática, este foi um grande desafio.

Seguindo o desenvolvimento da linguagem musical na Europa, parti para o estudo dos diferentes acordes e de seus encadeamentos. Fundamental para o entendimento da formação dos acordes e de seu estudo foi o conceito da "cifra", já utilizado pelo "baixo cifrado" do período barroco e que simboliza e demonstra os diferentes tipos de acordes. Neste trabalho utilizei as cifras que utilizam letras e algarismos (A7, C#aum, E7/D, F#m, Gdim, etc.) por constituírem uma codificação amplamente difundida e adotada na notação do jazz e da música popular brasileira. Parte importante da moderna metodologia da harmonia[3], elas explicam a formação do acorde de uma forma muito prática para o estudo de seus encadeamentos. Foram também apresentados os conceitos de "campo harmônico" e de "escala do acorde". Esse último gerou a criação dos estudos que fazem parte deste artigo. Segundo Roberto Sion [4] e Nelson Ayres[5], "de uma maneira geral, para cada acorde existe pelo menos uma escala correspondente". Basicamente, a "escala de um acorde" é aquela que contém as notas desse acorde, sendo que muitas vezes essa escala é um dos modos gregos. Se pensarmos num acorde de Dó maior, por exemplo, podemos considerar o modo jônio de Dó como "sua" escala. Podemos ver claramente a formação da escala correspondente a cada acorde ao sobrepor os intervalos de 9ª, 11ª e 13ª a um acorde de 7ª. Observemos os modos jônio e dórico e "seus" acordes:

[3] Aqui, o termo "harmonia" designa a área da teoria musical que trata dos acordes, seus encadeamentos e suas funções.
[4] SION, R. **Alguns itens fundamentais.** Escola de música de Brasília.
[5] AYRES, N. **Princípios de Improvisação**. MPO Vídeo. Vídeo-aula.



Ex. 1 – acordes cuja “escala de acorde” é o modo jônio



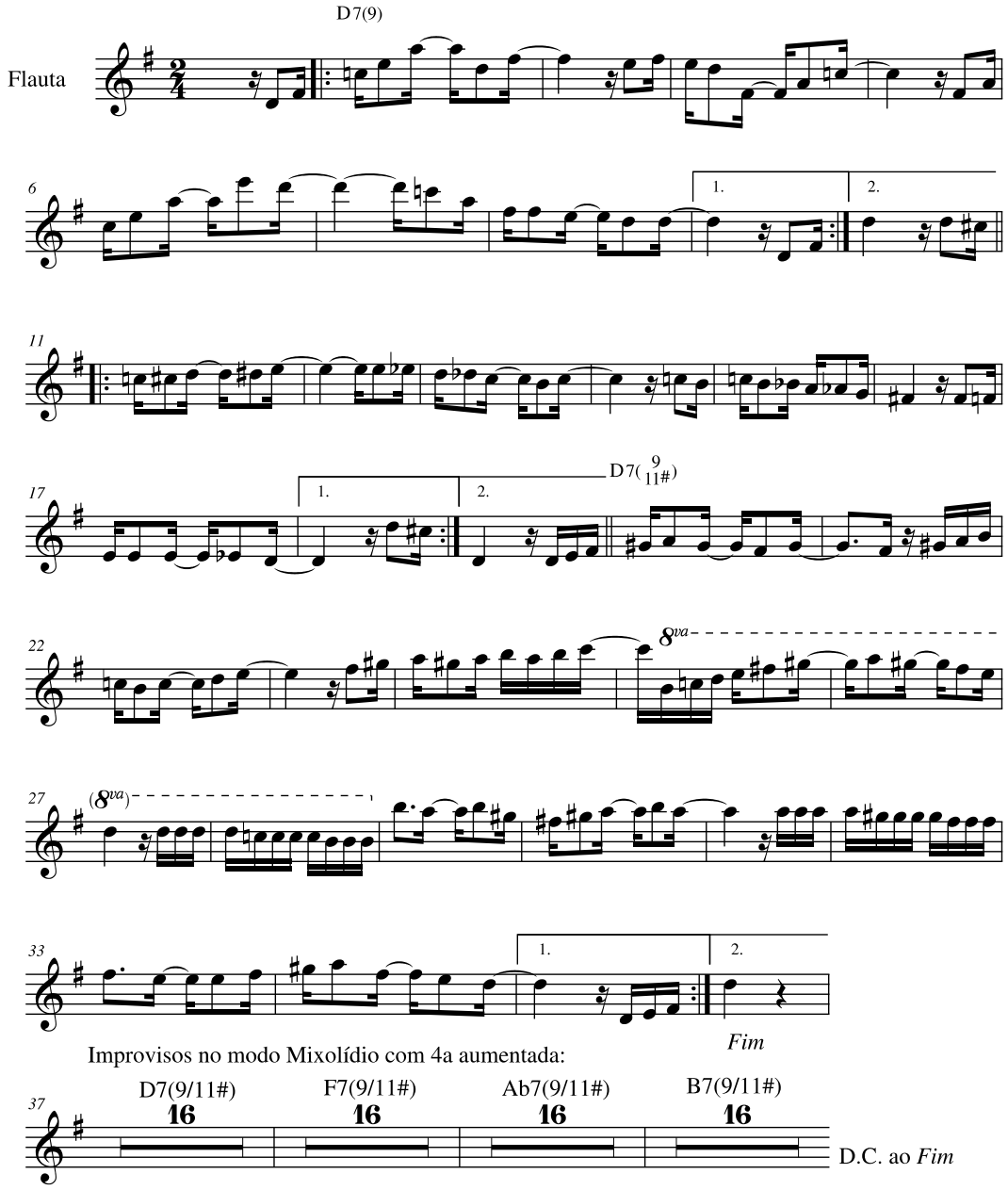
Ex. 2 – acordes cuja “escala de acorde” é o modo dórico.

Uma vez compreendido o conceito de “escala do acorde” a proposta é brincar, experimentar sem pressa, com notas longas, aqui e ali uma passagem rápida, improvisando e compondo com diferentes figuras rítmicas. Para quem já estuda música há um bom tempo e nunca improvisou, talvez isso demande um pequeno esforço, que certamente será recompensado. Nesse caso, é bom relembrar o pensamento de Péricles: “O Segredo da felicidade é a liberdade, e o segredo da liberdade é a coragem”.

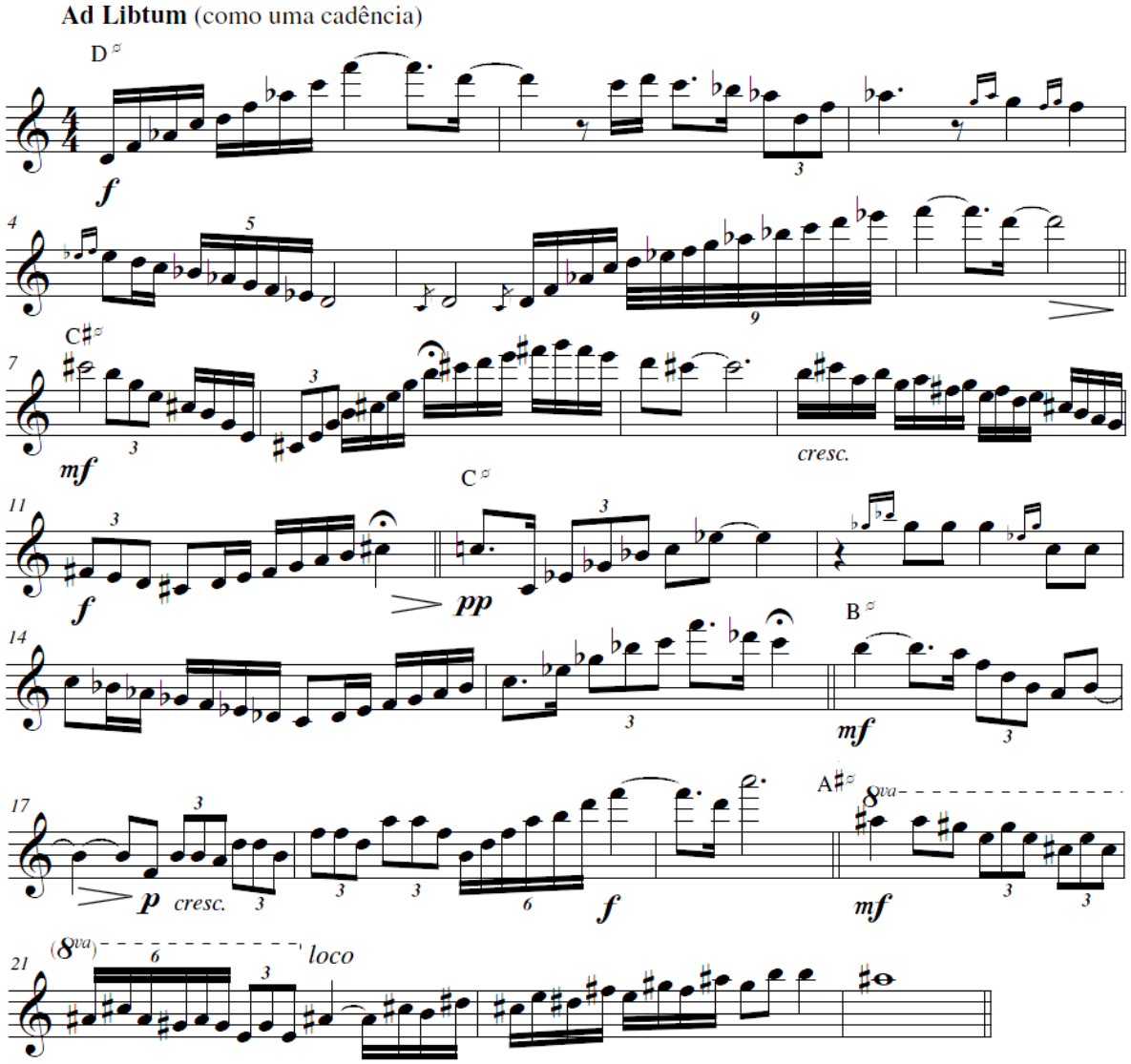
5 – Resultados

Os estudos apresentados a seguir são pequenos exemplos de construções melódicas com emprego das escalas e acordes estudados. Ao tocá-los, o aluno tem toda a liberdade para fazer mudanças rítmicas e inserir *crescendos* e *diminuendos*, articulação, *acelerandos* e *ralentandos*, de forma a colocar sempre intenções expressivas e mais espaço para a fantasia. É importante abordá-los de forma lúdica, como um jogo. A proposta fundamental é estimular o aluno a criar seus próprios estudos, recriando-os a cada dia.

Baião do Pedrinho



Ex 3 - "Baião do Pedrinho" ilustra os acordes maior c/ 7 (9), maior c/7 (9) (11#) e o modo mixolídio com 4ª aumentada. Tem quatro pequenas partes, com algumas curiosidades: na primeira parte aparecem somente notas do acorde, na segunda parte a melodia caminha cromaticamente e na terceira parte (mixo c/ 4aum) ela caminha por graus conjuntos (com exceção do compasso 34). Os improvisos (quarta parte) acontecem numa sequência de 3ªs menores.



Ex. 4 – Estudo sobre o acorde meio-diminuto e o modo lócrio

6 – Considerações Finais:

Buscou-se com este trabalho ilustrar uma proposta de manipulação do material a ser estudado e proporcionar um melhor entendimento da relação entre escalas e acordes. Esse entendimento dará fundamentos para que o instrumentista melódico possa improvisar, preludiar e criar suas próprias frases, de forma a conseguir elaborar um "discurso" musical próprio e expressivo. Acredita-se que estudar dessa maneira mais criativa propiciará ao intérprete não somente uma relação mais prazerosa com a música, mas também ampliará sua consciência e domínio da linguagem musical de uma forma que não aconteceria através da metodologia tradicional.

Referências:

AYRES,N. **Princípios de improvisação.** MPO Vídeo. Vídeo aula.
DOURADO P, MILET, M.E. **Manual de Criatividades.** Salvador,EGBA,1998 .
FREIRE, P **Pedagogia da Autonomia**. Saberes necessários `a prática educativa. São Paulo. Paz e Terra, 1996.
NEUHAUS,H. **L'art du piano:** Notes d'un professeur . France: Van de Velde, 1971.
RONAI,L. **Em busca de um mundo perdido**: métodos de flauta do barroco ao século XX. Rio de Janeiro, Topbooks, 2008.
SION,R. **Alguns ítens fundamentais**. Apostila, Escola de música de Brasília.