

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO – UFMA
CURSO DE LINGUAGENS E CÓDIGOS – MÚSICA
CAMPUS SÃO BERNARDO

**DA PRÁTICA DOCENTE À PRÁTICA COMPOSICIONAL: memorial descritivo da
peça *O Aprendiz*, para quarteto de violões e eletroacústica.**

Autora: **KELLY COSTA FREIRE**

Orientador: Prof. Dr. **PAULO RIOS FILHO**

Modalidade de Trabalho: **MEMORIAL DESCRITIVO DA PEÇA *O APRENDIZ***

SÃO BERNARDO – MA

2017

KELLY COSTA FREIRE

**DA PRÁTICA DOCENTE À PRÁTICA COMPOSICIONAL: memorial descritivo da
peça *O Aprendiz*, para quarteto de violões e eletroacústica.**

SÃO BERNARDO – MA

2017

SUMÁRIO

1 Introdução.....	05
2 Composição e ensino de música.....	06
3 O processo composicional de “O Aprendiz”.....	08
4 Comentários finais	14
Referências bibliográficas.....	17
APÊNDICE A- Partitura da obra.....	18
APÊNDICE B- CD com gravação da obra.....	19

DA PRÁTICA DOCENTE À PRÁTICA COMPOSICIONAL: memorial descritivo da peça *O Aprendiz*, para grupo de violões e eletroacústica.

O presente memorial aborda os percursos envolvidos no processo composicional da peça *O Aprendiz*, escrita para grupo de violões e eletroacústica. O ponto de partida para o seu processo de criação, surgiu do processo de ensino-aprendizagem e ensaios práticos dentro do âmbito de Oficinas de Teoria Musical ao Instrumento, parte do projeto de extensão universitária aCoMuMa. Essa composição envolve, sobretudo, no convívio e diálogo entre elementos musicais convencionais e não convencionais, retirados das práticas de ensino do violão, e de manipulação empregada às novas técnicas de exploração sonora do instrumento. Levando em consideração o aspecto essencialmente didático da composição e de sua posterior preparação, o que envolve o desenvolvimento das habilidades necessárias à sua performance no cerne do processo criativo e performático, um breve levantamento teórico acerca da relação entre composição e educação musical foi feito, para contextualizar a obra composta e a análise de seu processo.

Palavras-chaves: processo composicional, ensino-aprendizagem, técnicas convencionais e não convencionais.

ABSTRACT: The present memorial addresses the courses involved in the compositional process of the play *O Aprendiz* (The Apprentice), written for a group of guitars and electro acoustics. The starting point for its creation process came from the teaching-learning process and practical tests with Music Theory Workshops to the Instrument, part of the university extension project aCoMuMa. This composition involves, above all, the conviviality and dialogue between conventional and nonconventional musical elements, taken from the teaching practices of the guitar and manipulation used to the new techniques of sonorous exploration of the instrument. Considering the essentially didactic aspect of the composition and its subsequent preparation, which involves the development of the skills necessary for its performance at the core of the creative and performative process, with a brief theoretical survey about the relationship between composition and music education to contextualize the composite work and the analysis of its process.

KEYWORDS: compositional process; teaching-learning; conventional and non-conventional techniques.

1. Introdução

O ato de compor, de uma forma geral, incide na organização de ideias musicais traduzidas em um suporte de linguagem (partitura) para posterior interpretação em um ato de performance musical (concerto). Apesar deste ser o caminho primário de um percurso criativo em música, há também outros caminhos ou funções secundários para o compor, como por exemplo uma função pedagógica atrelada a ele, onde o compositor pode fazer uso do seu processo criativo explorando as potencialidades da composição como uma ferramenta pedagógica. Para França e Swanwick (2002, p.11) “o potencial educativo da composição reside no significado e na expressividade que o produto musical é capaz de comunicar”. É neste potencial que o presente trabalho está focado, ao apresentar um memorial descritivo da composição "O Aprendiz", de minha autoria, obra de cunho didático, escrita para quarteto de violões e eletroacústica.

Durante a minha vida acadêmica, dentro do Curso de Licenciatura em Linguagens e Códigos/Música da Universidade Federal do Maranhão, participei de diversos projetos que voltavam o olhar para a formação dos seus discentes — futuros docentes —, na área da música. Em alguns desses projetos, tive a oportunidade de aplicar diversas oficinas que visavam colocar em prática e promover a reflexão acerca de determinados aspectos específicos da Educação Musical.

Uma das oficinas na qual me envolvi como monitora — num primeiro momento, enquanto parte das ações do projeto extensionista aCoMuMa¹, logo após de forma independente e, por fim, ligada às duas etapas finais do Estágio Supervisionado —, foram as “Oficinas de teoria musical aplicada ao instrumento”, que visavam abordar os conceitos e códigos da teoria elementar da música, a partir de uma prática efetivamente voltada ao ensino instrumental, no caso dessas oficinas, o ensino de violão. Por mais que o seu foco não fosse a criação musical e sim o ensino prático de música e teoria musical, tais oficinas foram o ponto de partida para o processo composicional abordado neste memorial, e representam a primeira fagulha criativa, o ímpeto para a criação da peça que é o principal produto deste Trabalho de Conclusão de Curso, e cuja partitura encontra-se anexada aqui.

¹ O projeto Ação de Composição Musical da UFMA (São Bernardo) -- aCoMuMa, trata da criação de um grupo de compositores na citada universidade e das conseqüentes implicações da atividade e produção deste grupo, expressadas num conjunto de ações de cunho cultural e educativo voltadas à comunidade de São Bernardo, Maranhão. O projeto envolveu ações de cunho formativo (curso de composição, oficinas, palestras e gravações) e cultural (concertos, recitais e mostras).

2. Composição e ensino de música.

“O compositor é um artista que cria. Sua função primordial na sociedade é esta: criar livremente”. (WIDMER, 2013, p. 1)² Partindo desse princípio do papel do criador musical, pela visão do compositor suíço-brasileiro Ernst Widmer, deparamo-nos com as possibilidades existentes no ato da criação musical. O compositor seria aquele que em seu percurso composicional, está livre para explorar novas formas e expressões musicais deixando brotar sua criatividade, sendo aquele que cria e recria, que busca o novo, o "incriado", sem prender-se a uma teoria pré estabelecida, mas que tem a liberdade durante seu processo composicional para transitar entre as novas formas musicais e as formas já existentes.

Mas não é o criar apenas por criar, o compositor deve exercer uma relação entre o ato da criação e o seu potencial educativo. Em *A formação do compositor contemporâneo... e seu papel na Educação Musical*, Widmer (2013) trás uma reflexão muito importante para a construção deste memorial, quando confere a importância do compositor/educador frente à educação musical, diante das possibilidades do fazer musical contemporâneo, não só voltadas para a prática criativa da música — enquanto algo fechado — como também para as metodologias musicais, seu ensino, fomento e difusão. Através da visão de Widmer sobre a prática criativa da composição, sobre o papel do compositor e professor de música diante desse processo e seu papel na educação musical, ele destaca que “... precisamos encontrar meios de oferecer mais e melhores oportunidades aos jovens, ao público em geral” (WIDMER, 2013, p.4). Ou seja, é preciso que, enquanto compositores/educadores, envolvam os alunos, cativem o público, divulguem e engajem os colegas musicistas a romper com as barreiras de uma música que se resume apenas aos repertórios e métodos tradicionais.

Ainda segundo o autor, também de forma semelhante deve ser a postura e atitude do educador musical. O papel do professor no ensino de música seria sobretudo o de estimular e abrir horizontes, além de promover a prática ativa da música vocal e instrumental, nas escolas. Assim, Widmer (2013, p.4) destaca que, mesmo sendo muito importante, no ensino da composição, conhecer obras e os períodos dos quais as obras fazem parte, possibilitando ao educando um maior enriquecimento de sua experiência com as variedades de materiais, é imprescindível para o professor de composição e para o educador musical, em geral, oferecer

² O texto original de Ernst Widmer, “A Formação dos Compositores Contemporâneos... ..E seu papel na Educação Musical”, é um datilografado de 1988, que só foi publicado em 2013 na publicação Marcos Teóricos da Composição Contemporânea da UFBA IV, acompanhada de comentários críticos de Paulo Costa Lima.

espaço para a criação livre dos caminhos já trilhados, não se limitando às referências tradicionais.

Atualmente a criação musical, em seu significado mais abrangente, tem um papel importante para a educação musical, pois ela abre espaços para a experimentação de mundos sonoros bastante diversos, tanto para formas bastante pessoais e diretas de expressão musical, assim como para as vastas possibilidades de escrita e representação musical, que não somente na estética tradicional. Autores como Schafer, Paynter e Meyer-Denkman trabalham com a didática criativa no uso de objetos sonoros, estes educadores trabalham com materiais, técnicas, ferramentas e novos métodos de ensino, expandindo com suas propostas a concepção do fazer musical criativo.

Os referidos autores, que também são compositores, investigaram estratégias para o ensino da música que fugissem dos métodos de ensino tradicionais. De forma geral, estes parecem ter ainda hoje uma tradição construída a partir do aprendizado de instrumentos, com técnicas repetitivas, reprodutórias e mecânicas. Por sua vez, as propostas dos autores supracitados estão voltadas mais para a exploração do som de um modo mais amplo, e para a improvisação tanto com fins composicionais quanto diretamente performáticos. Uma observação muito pertinente feita por Mateiro (2011, p. 247) é que:

Curiosamente não são os professores de música, mas compositores que lideram esse movimento do ensino de música nas escolas. São estes que produzem materiais didáticos com o objeto de desenvolver a criatividade musical das crianças e jovens.

Os processos de composição e ensino da música, dentro dessa perspectiva, são recíprocos e intimamente ligados, e estão entrelaçados como fios que se cruzam para formar um mesmo tecido. Inspirados em Widmer (2013), entende-se que cabe ao compositor engajar-se mais no processo educativo, levando os alunos a terem experiências tanto nos aspectos teóricos, experimentações sonoras (ambiente e instrumentais), apreciação musical (repertórios tradicionais e contemporâneos, composição e performance. Atividades essenciais para o processo de ensino aprendizagem da música, pois, permite ao aluno ter um senso crítico diante das possibilidades criativas e musicais, sob uma perspectiva contemporânea.

Outro aspecto importante a ser ressaltado aqui é o papel da exploração de técnicas instrumentais não convencionais, por um lado, no processo de criação musical e, por outro, no ensino e aprendizado do instrumento. De acordo com o dicionário Houaiss (2004, p 28), a

palavra estendida quer dizer: “*torna-se mais largo, amplo, prolonga-se*”, isso nos leva a entendê-la como sinônimo de *desenvolver, de progredir*, e tudo aquilo que progride significa “*avanço, modernizar-se*”. Ou seja, trata-se de extensões das técnicas tradicionais e/ou convencionais. Podemos citar, por exemplo, o trabalho de Ishii (2005), a qual, em sua tese, afirma que as técnicas convencionais mantêm uma forte relação com as técnicas não convencionais, não sendo estas apenas uma mera invenção do século XX, mas sim, extensões de técnicas tradicionais, como abafadores, harmônicos, glissandos e sons percussivos, estabelecidos na música do século XIX.

Dentro de minha experiência com os projetos pedagógicos nos quais me envolvi, pude perceber que as dificuldades dos alunos participantes, ainda iniciantes, foram propícias para elencar as técnicas estendidas como um dos principais agentes para a inserção de determinados aspectos técnicos, em prol de uma resolução de dificuldades de aprendizado do instrumento, assim como um estímulo a descobertas na área estética musical, aspecto fortemente ligado às motivações criativas que me guiaram durante a composição de "O Aprendiz".

3. O processo composicional de "O Aprendiz"

O processo composicional da referida peça, partiu da ideia do aprendiz, aquele que inicia, que aprende uma arte ou ofício, configurando-se através de uma narrativa em volta das características expressivas daquele que está iniciando em um instrumento, as etapas que este passa como a ansiedade, a tensão, dificuldade e todo o percurso até seu aprendizado.

Atenta à preocupação, durante o processo composicional de uma peça para alunos não especialistas exercerem a relação entre o ato criativo da composição com a educação musical, vislumbrei uma didática criativa para a criação e ensino da peça, que faz uso das noções pertencentes à teoria musical tradicional, como as notas musicais, valores rítmicos, juntamente com elementos da música contemporânea como texturas, técnicas estendidas e o entrelaçamento dos violões tocando ao vivo, com a manipulação dos sons eletroacústicos pré-gravados, propostas estas pertencentes ao processo de composição da peça.

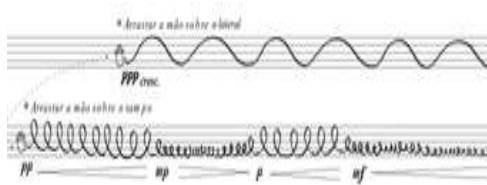
Antes da elaboração da composição, busquei observar as habilidades instrumentais que os alunos/intérpretes possuíam sobre as técnicas convencionais e não convencionais. Isso

contribuiu de forma satisfatória para o processo de composição, de ensino e performance da peça, tanto na compreensão dos símbolos musicais convencionais, como os utilizados para a exploração do instrumento com as técnicas não convencionais. A observação proposta sobre as habilidades instrumentais dos alunos, surgiu durante as aulas de teoria musical ao violão, ministradas por mim durante o projeto aCoMuMa, o qual tinha alunos que já possuíam experiências com o estudo do instrumento, mas sem conhecimentos de leitura e compreensão de partitura, assim como alunos que estavam iniciando, durante a oficina, seus estudos do instrumento.

Por meio das experiências vivenciadas dentro do projeto aCoMuMa, e fazendo uso de alguns aspectos das didáticas criativas de autores como Schafer, Paynter e Meyer-Denkman, busquei investigar as possibilidades sonoras ao violão, assim como o uso da voz combinada com os gestos instrumentais, juntamente com a exploração criativa das habilidades e dificuldades dos alunos da oficina. E, fazendo uso de tais informações, inseri na peça *O Aprendiz* técnicas instrumentais convencionais já conhecidas pelos mesmos, bem como técnicas de experimentação sonora de caráter exploratório violonístico e vocal, além da aproximação dos alunos com a música eletroacústica e, mais especificamente, com a música eletroacústica mista.

Fazendo uso da narrativa do aprendiz, como aquele que inicia e que aprende uma arte, durante o processo composicional procurei alinhar minha ideia de composição às estratégias de ensino posterior da peça, não fugindo do ato criador de apenas deixar brotar a composição, mas buscando relativizar as coisas e as ideias musicais.

O Aprendiz é uma peça composta para quatro violões e está dividida em três movimentos. Cada movimento contém uma série de proposições musicais que estão dentro do âmbito de uma história (uma narrativa), como um meio de nortear o processo e as estruturas composicionais. No primeiro movimento, busco destacar o primeiro contato do aprendiz com o violão, o conhecimento do corpo do instrumento; nele, tive uma preocupação especial com o uso das técnicas e seus estágios de execução. Faço uso de técnicas de experimentação sonora, através da manipulação do instrumento como um todo. Tendo uma noção sobre os conhecimentos dos alunos, busquei, nesse movimento, desenvolver habilidades de experimentação ao instrumento, usando técnicas de mão direita e esquerda sobre o tampo do violão como meio de produzir sonoridades suaves: com indicações de lugares e formas (*Ex. 1*), o toque sobre as cordas soltas, e aos poucos a complementação com as notas pressionadas (*Ex. 2*).



Exemplo 1: Indicações de lugares e formas que definem o gesto musical.



Exemplo 2: Indicações de lugares e formas que definem o gesto musical.

Podemos observar, nesses exemplos, momentos de improvisação dirigida, na qual aponto as regiões de obtenção de som no instrumento e o tipo de sonoridade buscada.

Através da experimentação sistemática de técnicas e sonoridades variadas ao instrumento, possibilito aos alunos/intérpretes desenvolverem habilidades para a inovação, a criatividade na busca pelos melhores pontos de obtenção de som no instrumento. Busquei, assim, relacionar as combinações dos sons, se eles contrastam entre si, o que um som tem a ver com o outro, se apontam para um fim, além do reconhecimento da notação de seus símbolos e desenhos criados. Todos esses aspectos possibilitaram criar uma comunicação dentro da interpretação desses elementos, ou seja entre a ideia do compositor para com a comunicação exercida pelo o intérprete e futuramente assimilada pelo público.

Dentro do primeiro movimento, faço a introdução da primeira intervenção eletroacústica, que vai se fazer presente em vários momentos da peça. Os processos de interação entre o instrumento e o som eletroacústico na obra acontece em vários aspectos, nos quais os sons eletroacústicos atuam como intermediários, transicionais ocorrendo uma interação e transição para um próximo movimento, outros momentos a eletroacústica acaba se distanciando do que vem acontecendo no instrumental, interagindo em oposição ao violão criando uma variação entre as partes, assim como a ampliação e propagação de gestos executados no violão.

Os sons utilizados para composição das faixas eletroacústica são extraídos do próprio violão, selecionados após experimentações no instrumento, assim como sons prontos variados. Os mesmos passaram por um processo de transformação variada, através do uso de

um software³ livre de edição de áudio, para a obtenção de novas sonoridades. Em alguns momentos, os sons aparecem mais puros, apenas com o tratamento de ruídos e procedimentos similares. Na partitura, as faixas eletroacústicas aparecem apenas marcadas com indicações aproximadas de início e término. (Ex.3)

The image shows a musical score for a string quartet and an electroacoustic track. The top two staves are Violino 3 and Violino 4, both with 'accel' markings and 'Ritard' markings. The bottom two staves are Violino 1 and Violino 2, which are mostly silent. Below them are Violino 3 and Violino 4 again, with 'tambora' and 'rull' markings. The electroacoustic track is labeled 'Eletroacústica Faixa 1' and 'final da eletroacústica faixa 1'. There is a '25'' marking above the Violino 1 and 2 staves.

Exemplo 3: Indicações aproximadas de início e término da faixa eletroacústica.

O segundo movimento é repleto de movimentações gestuais, exploração timbrística e dinâmica, que causam efeitos expressivos diversos. As reflexões narrativas em volta do segundo movimento relacionam-se às habilidades instrumentais dos alunos, não aos conhecimentos do instrumento, mas sim à construção e desenvolvimento de habilidades com as chamadas técnicas expandidas. As mesmas foram muito utilizadas, a partir desse movimento, de forma mais gestual do que no primeiro, com o uso de glissandos, o arrastar de unhas sobre as cordas, uso de *pitch bends* aleatórios, uso de sons percussivos, extraídos do tampo e cavalete, entre outras técnicas. (Ex. 4) e (Ex. 5).

The image shows two musical score excerpts. The left excerpt shows a string player's technique: 'arrastar unhas sobre as cordas e soltar subitamente' (slide nails over the strings and release suddenly) and 'passar unhas nas cordas atrás da ponte' (slide nails over the strings behind the bridge). The right excerpt shows a 'Bend aleatório' (random bend) technique.

³ O software de edição utilizado no meu processo de composição eletroacústico foi o programa de computador Audacity é um software gratuito para gravação e edição de áudio. Disponibilizado nas principais plataformas de Windows, Linux e Mac. e ainda em outros sistemas operacionais.

Exemplo 4: Indicações de lugares e formas que definem os gestos musicais.

Exemplo 5: indicações de lugares e formas que definem os gestos musicais.

Como podemos observar no(s) exemplo(s) citado(s), o uso das técnicas expandidas estão bem fortes, como se fosse uma digital impressa nesse movimento. Busco, diante dos gestos, as associações dos elementos musicais, aumentando o caráter de manipulação das particularidades distintas do violão, diante das técnicas exploratórias e das seções de improvisação dirigida.

O terceiro e último movimento, analisados sob a luz da narrativa que está por trás da composição, informa a ideia do momento em que o aprendiz consegue, após muito esforço e dedicação, aprender a manusear seu instrumento. Esse movimento representa, de alguma forma, uma maior relativização (e diálogo) entre técnicas convencionais e não convencionais. O mesmo se inicia com o uso de acordes no violão 1 e 3, arpejadas com o uso do polegar. Ao mesmo tempo, o violão 2 utiliza de um cruzamento/entrelaçamento das cordas A e E, (*Ex. 6*), preparando para uma inserção melódica que se fará muito presente em todo o movimento, pois possui caráter forte e dinâmico, indicando a fase final da narrativa em volta da composição presente em todos os movimentos da peça.

The image shows a musical score for 'O Aprendiz III Movimento' for four violins. The score is divided into two sections. The first section is marked with a tempo of approximately 15 minutes and features dynamic markings of *f* and *pp*. It includes the instruction 'Entrelaçar as cordas A e E tocar uma corda de cada vez.' and 'dim. poco a poco'. The second section is marked with a tempo of 60 beats per minute and features dynamic markings of *pp* and *ff*. The score is written for Violino 1, Violino 2, Violino 3, and Violino 4.

Exemplo 6: Indicações de lugares e formas de definição do gesto musical da passagem.

No exemplo a seguir (*Ex. 7*), faço uso da parte melódica com a utilização de técnicas de arpejo *p mi* (mão direita), com o som das notas pressionadas, e arpejos *p imi* com as notas abafadas (*Ex. 8*), ao mesmo tempo em que outros gestos de técnicas expandidas e

exploratórias acontecem, tais como scordatura, passar a mão sobre o tampo do violão e glissandos, entre outros gestos que poderão ser observados na peça. (APÊNDICE “A”).



Exemplo 7: Indicação de arpejo melódico. **Exemplo 8:** Indicação de arpejo com notas abafadas.

Dando prosseguimento ao terceiro movimento, abordo a utilização de vozes em mescla com gestos instrumentais, dando um novo contraste ao(s) movimento(s), que estiveram, até então, na linha mais exploratória do instrumento.

No *Ex. 9*, o contraste das vozes com os gestos instrumentais parte da entonação das vozes *sussurrando* com dinâmica *pp*, em contraste com o *Pizza Bartók sfz* que, por sua vez, se baseia uma repetição do gesto com as mesmas dinâmicas, mas, a cada gesto, palavras diferentes já indicadas na peça e a improvisação do *Pizza Bartók* sendo livre.

Exemplo 9: Indicações das formas que definem os gestos musicais da passagem.

No caráter processual da composição de *O Aprendiz* as possibilidades exploratórias dos sons introduzidos nas técnicas convencionais e não convencionais com a mesclagem dos sons eletroacústicos abrangem os domínios de competências técnicas frente ao fazer musical contemporâneo. Correspondentes não apenas ao conhecimento já adquirido pelos alunos iniciantes das técnicas instrumentais, mas também às possibilidades de expressões espontâneas, introduzidas dentro do sentido musical mais amplo da composição. Ou seja os alunos iniciantes criam uma independência exploratória e espontâneas, criando

uma complementaridade entre os materiais disponibilizados pelo(a) compositor(a) e o universo sonoro disponível ao aluno. A estrutura da notação de *O aprendiz*, ao utilizar símbolos, grafias, e a notação convencional, reforça o caráter de diálogo entre elementos e expressividades da música contemporânea e do experimentalismo, com a música tradicional erudita e, por consequência, com as técnicas tradicionais do violão.

4. Comentários finais

O processo composicional da peça *O Aprendiz*, em seu primeiro momento, ficou estático. Fiquei muito presa à ideia narrativa por trás do planejamento da composição, tendo assim dificuldades em desenvolver a forma musical da obra. Após longas conversas com meu orientador, ele me fez questionar as grandes possibilidades de exploração sonora existentes dentro das ideias musicais já desenvolvidas, na fase de planejamento pré-composicional. Lembrando Widmer (2013), quando este fala da relativização, do isso e aquilo, que precisamos, enquanto criadores/educadores, de passar constantemente por um processo de desentulhamento de canais, desconfiar de intenções, além de acolher ideias e sugestões. E partindo dessa reflexão, passei assim a me libertar da relação tão fincada de seguir, obsessivamente, aquela ideia fixa — a narrativa do aprendiz passando, etapa a etapa, pelo processo de aprendizado do instrumento. Não perdendo o direcionamento, mas fazendo uma relativização da ideia geradora com as possibilidades de exploração sonora do instrumento e das possibilidades de manipulação dos sons eletroacústicos, em si, busquei a partir de então o uso de forma criativa das técnicas convencionais e não convencionais, dentro da composição, como também da notação musical.

Após esse ato libertador, busquei juntar as experiências vivenciadas no projeto aCoMuMa e na turma de teoria musical, com as práticas de investigação e experimentação sonoras de instrumentos, voz e manipulações eletroacústicas, assim como o uso das técnicas violonistas e de teoria musical, para compor uma peça onde os alunos intérpretes pudessem assimilar bem o ponto de partida das ideias e do que seria tocado, experimentando um universo de possibilidades dentro da aprendizagem performática, tais como: as possibilidades de exploração sonora do instrumento, o domínio de leitura das notações não convencionais, a inovação e criatividade diante as improvisações dirigidas, o desenvolvimento de habilidades instrumentais, além da sensibilidade do tocar em conjunto, tanto instrumental, como em conjunto com os sons eletroacústicos.

Compor envolve geralmente tarefas de categorização, organização e, principalmente, planejamento. E quando se trata de uma peça com função didática para alunos iniciantes, com a inserção das técnicas tradicionais e não convencionais e o entrelaçamento com a música eletroacústica, o compositor/educador deve estar ciente das habilidades já adquiridas pelos alunos e fazer uma relação com as que serão adquiridas durante o processo de estudo e preparação da obra. É a questão já mencionada no decorrer do texto: não se trata de criar apenas por criar; o compositor deve exercer, por vezes, também uma relação entre o ato da criação e o seu potencial educativo.

Ao término do ato de criação musical, passei então para a fase de preparação do recital, no qual os alunos têm seu primeiro contato com a peça *O Aprendiz*. Partindo da leitura à primeira vista, os alunos receberam a peça, ponto a partir de onde seguiram por todo um processo interpretativo, definindo os elementos musicais, observando as formas de notação, os sinais gráficos, as mudanças de dinâmica, andamento e texturas da peça, itens e elementos que foram discutidos, assim, a partir da experiência de preparação e interpretação da própria música. Como alertam Oliveira e Barbeitas (2017, p. 199), comentando o estudo e preparação de música nova:

Uma leitura à primeira vista é praticamente impossível tendo em vista as novidades na notação musical e gestos instrumentais que usualmente fogem ao âmbito das habilidades instrumentais do intérprete, principalmente quando este teve uma formação musical baseada em repertório tradicional.

Nesse sentido, começamos então com uma análise da peça por trechos curtos, buscando compreender seus movimentos dentro da escrita não convencional e percorrendo sobre as dificuldades de interpretação/execução de algumas passagens, assim escolhendo as formas mais adequadas para sua execução. Em algumas passagens apesar da indicação de tempo para duração do gesto, os alunos intérpretes sempre terminavam antes do tempo solicitado, assim passamos a experimentar alternativas para a solução de tal dificuldade, passamos então a fazer uma contagem de tempo/andamento através do cronômetro para que todos pudessem chegar juntos ao final do gesto obedecendo o tempo solicitado. Vale a pena ressaltar, que o processo de aprendizagem também aconteceu através das interações entre os alunos.

Durante o processo de composição da peça *O aprendiz*, a preocupação com o ensino/aprendizagem da música, em seu contexto atual, foi de criar uma relação de

aproximação entre o compositor/educador com o aluno/interprete dentro das abordagens criativas e didáticas da mesma. A experiência, registrada neste memorial, é uma tentativa de explorar essa zona de emaranhamento entre criação e educação de que tanto nos fala Widmer (2013) e, a partir dela, espera-se que outras ações sejam exploradas mais a fundo no âmbito dos cursos de licenciatura em música e na área da Educação Musical.

Referências bibliográficas

- BATISTA, Cleuton. **A clarineta na contemporaneidade: técnicas estendidas e performance eletroacústica**. 2009. 90 f. Dissertação (Mestrado em Música) – escola de música e artes cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.
- BEINEKE, Viviane. Ensino musical criativo em atividades de composição na escola básica. Jan. jun. 2015. V 23. Nº 34. **Revista da ABEM**, Londrina 2015. P. 42-57.
- BORGES, Álvaro Henrique; FONTEERRADA, Marisa de O. Trench. Abordagens Criativas Ensino/Aprendizagem de Música Contemporânea. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, XVII, São Paulo. Anais eletrônicos, São Paulo: PPGMUS UNESP, 2007.
- BURNARD, Pamela; MURPHY, Regina. Introduction. In: BURNARD, Pamela; MURPHY, Regina (Eds.). **Teaching Music Creatively**. London: Routledge, 2013. p. xvii-xix.
- DALDEGAN, Valentina; DOTTORI, Maurício. Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino do instrumento para crianças iniciantes. **Música Hodie**, Universidade Federal de Goiás, v. 11, n. 2, 2012.
- FRANÇA, Cecília Cavalieri; SWANWICK, Keith. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. **Em Pauta**, v. 13, n. 21, p. 5, 2002.
- ISHII, Reiko. **The developmet of extended piano techniques in twentieth-century american music**. 2005. 114. f. Tese (doutorado em Música) – the florida state Universiy, Colege of Music, Florida, 2005
- OLIVEIRA, Cristiano; BARBEITAS, Flavio (2017). *Rua das Pedras*, para violão solo, de Paulo Rios Filho: um estudo sobre técnicas expandidas para o preparo da performance. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. **Diálogos Musicais da Pós- Graduação: Práticas de Performance Musical n.2**. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p.183-210.
- SOUZA, Ruan Santos de. **Técnicas expandidas e processos de aprendizagem no repertório contemporâneo para violão solo: estudo multicaso no Bacharelado em Instrumento da UFBA / Ruan Santos de Souza**. – Salvador, 2013.
- WIDMER, Ernst “**A Formação dos Compositores Contemporâneos... ..E o seu Papel na Educação Musical**” / Widmer, Ernst. – [Salvador] : PPGMUS/UFBA, 2013. (15p.) . --- (Série Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA; IV)
- ZAGONEL, Bernadete. Em direção a um ensino contemporâneo de música. Ictus - **Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia**. Salvador, dez. 1999.

APÊNDICE A — Partitura da obra

APÊNDICE B- CD com gravação da obra