

# TÉCNICAS ESTENDIDAS E MÚSICA CONTEMPORÂNEA NO ENSINO DE INSTRUMENTO PARA CRIANÇAS INICIANTES

EXTENDED TECHNIQUES AND CONTEMPORARY MUSIC ON  
TEACHING INSTRUMENT TO BEGINNING CHILDREN

Valentina Daldegan - UFP  
valentinadaldegan@gmail.com

Maurício Dottori - UFP  
m.dottori@gmail.com

**Resumo:** No início do aprendizado, os alunos produzem sons que não fazem parte da sonoridade tradicional de seu instrumento. Alunos adiantados têm maior dificuldade em começar a produzir sons “estendidos” do que os iniciantes, que muitas vezes conseguem fazê-lo brincando, literalmente. Como, a princípio, as crianças geralmente são abertas a músicas que envolvam sonoridades diferentes e acham divertido explorar novas possibilidades sonoras, o incentivo e o trabalho com estas técnicas desde o início pode ser de grande valia para o seu desenvolvimento. Um dos problemas na exploração do repertório contemporânea que inclua novos sons com iniciantes na flauta transversal é que este é em geral muito difícil tecnicamente. Neste artigo apresenta-se uma sugestão de metodologia, baseada em Daldegan (2009), para criação de repertório de música contemporânea, que inclua técnicas estendidas a serem aprendidas, apropriado ao nível de habilidade dos instrumentistas recém iniciantes.

**Palavras-chave:** Composição de música contemporânea; crianças iniciantes; técnicas estendidas.

---

**Abstract:** When beginners are learning to play, sometimes they produce sounds that are not part of the traditional sonority of their instrument. Advanced students have more difficulty in starting to produce these “extended” sounds than beginners, who usually do it by playing with, literally. As children are generally open to music that involve different sonorities and amuse themselves exploring new sonic possibilities, the incentive and the work with these techniques from the beginning can be of great value for their development. The contemporary repertoire that includes new sounds is in general technically too difficult, which makes it inappropriate to work with flute beginners. In this article a suggestion of methodology, based on Daldegan (2009), is presented, for creating a repertoire of contemporary music, including extended techniques to be learned, appropriate to the level of ability of young beginners.

**Keywords:** Contemporary music composition; young beginners; extended techniques.

---

## Introdução

Em sua tese de doutorado sobre a pedagogia da música contemporânea para flauta, Lesley Olson afirma que,

Aspectos relativos à música contemporânea são de especial interesse para instrumentistas mais jovens: as crianças com frequência conseguem identificar-se mais prontamente com questões pertinentes à

música escrita recentemente do que com a música européia dos séculos XVII e XIX. Aprender como introduzir a música contemporânea, suas questões técnicas e estéticas, é um dos principais deveres dos professores de instrumento. (OLSON, 2001, p. 2)

De fato, a princípio, as crianças são geralmente abertas a músicas que envolvam sonoridades diferentes e acham divertido explorar novas possibilidades sonoras. Delalande, por exemplo, sugere que a produção do som está ligada à possibilidade do sujeito manipular o mundo sonoro em que vive, e que, portanto, provoca prazer (DELALANDE, 1984). Porém, se essas possibilidades são pouco – ou de fato não são – vivenciadas, seu universo se fecha e, mais tarde, com maior domínio do instrumento, em geral somente o repertório tradicional é o que as atrai. Nota-se também que, ao iniciar-se no instrumento, as crianças se interessam principalmente pelo próprio instrumento, e não por um gênero ou repertório em especial o que pode facilitar o trabalho com gêneros que lhes sejam pouco ou nada familiares, como a música contemporânea.

Além disso, acredita-se que o trabalho com técnicas estendidas – técnicas não-tradicionais, a partir das quais são produzidas novas sonoridades no instrumento – possa contribuir para ampliar o universo estético dos instrumentistas. O aprendizado de técnicas estendidas, juntamente com a exposição ao repertório contemporâneo e, especialmente, a execução de peças que explorem este material sonoro pode vir a quebrar um ciclo vicioso com relação à música contemporânea “não conheço, não gosto e não toco” que afeta e prejudica inclusive músicos profissionais, que muitas vezes são também professores de instrumentos.

Em estudo envolvendo apreciação de música contemporânea realizado com crianças iniciantes na flauta transversal, a pesquisa de Daldegan (2008), indica que reações mais positivas são obtidas com crianças mais novas (de até dez anos) quanto quanto à abertura a repertório não tradicional. Alunos mais velhos (de treze anos) demonstraram certo estranhamento na apreciação de gravação de obras contemporâneas para flauta que envolvessem novas sonoridades e sua disposição para a prática de peças simples compostas para o estudo foi muito menor do que a das crianças mais novas.

Evidências de que as crianças mais novas são mais abertas a novos repertórios também são encontradas em Boal Palheiros *et alii* (2006), numa

pesquisa que investigou respostas de crianças brasileiras e portuguesas à música de arte do século XX. Os resultados mostraram também que a música de arte do século XX não é familiar seja para crianças portuguesas seja brasileiras, pois não é tocada na mídia, e raramente é utilizada em programas de educação musical nas escolas. Os autores arrolam algumas razões pelas quais a música contemporânea é considerada “chocante” e não é utilizada na sala de aula (p. 590): melodias muito difíceis de cantar, que vão além dos limites da voz humana; ritmos e compassos irregulares; sons não-convencionais e eletroacústicos; harmonia não-tonal; contrastes extremos; freqüentemente o feio se torna valioso; misturas de gêneros, estilos e modos de expressão e efeitos sonoros especiais. Segundo o texto, a combinação de algumas destas características “perturbam o senso de equilíbrio na apreciação estética”, exigindo do ouvinte mais do que uma escuta sedutoramente fácil e passiva (*ibidem*).

Neste sentido, Dalla Bella *et alii* (2001, B9) parecem mesmo acreditar que o repertório do século XX seria inapropriado para uso com crianças pequenas, sugerindo inclusive o uso de músicas de filmes do Walt Disney para este propósito.

Entretanto, um projeto de pesquisa com aplicação prática direta na educação musical como o “Contemporary Music Project”, demonstra precisamente o contrário (MARK, 1996, 28-34). O projeto, idealizado por Norman Dello Joio, que aconteceu nos Estados Unidos na década de sessenta, visava integrar compositores e programas de educação musical em escolas públicas e pagava para jovens artistas trabalharem como compositores em residência nestas escolas. Estes descobriram que a maioria dos educadores musicais não tinha preparo para lidar com música contemporânea, por conseqüência tampouco seus alunos. Apesar disso, tanto alunos quanto professores participantes mostraram-se receptivos à música nova em sua experiência com os compositores em residência; os professores observaram que o crescimento musical das crianças e as atitudes com relação à música contemporânea foram muito positivas. Algumas outras conclusões a partir do projeto foram:

– A música contemporânea é apropriada e interessante para crianças de qualquer idade. Quanto mais cedo for apresentada, mais natural será seu entusiasmo. Crianças pequenas deveriam ser expostas ao som da música contemporânea antes de serem capazes de intelectualizá-la.

(...)

– Um dos maiores objetivos da apresentação de música do século XX à crianças deveria ser ajudá-los a aumentar a sua discriminação auditiva, para que se tornem gradualmente capazes de ser seletivos em suas escolhas de música contemporânea.

– Seleções adicionais contemporâneas, que sejam curtas em duração e simples em estrutura, precisam ser localizadas ou compostas, de modo que possam ser incorporadas em um programa maior de educação musical.” (MARK, 1996, p. 31-32)

Desde a década de sessenta discute-se a importância da inclusão da música contemporânea nas atividades musicais das crianças. Bradley (1972, p. 353) comentava sobre a existência de um consenso entre educadores musicais de que a falta de exploração da música contemporânea em sala de aula seria uma deficiência nos currículos escolares. Ele sugere que, se é para tornar a música contemporânea parte integral da cultura, seria importante que as pessoas fossem capazes de entender a sua natureza e significado; na educação musical, atividades com a vanguarda seriam de valor para tornar as crianças conscientes desta natureza.

No Brasil, onde grande parte das escolas nem mesmo tem música em seus currículos, a discussão sobre a inclusão de música contemporânea nos programas parece não ter sentido. Mas talvez um plano de se começar justamente com atividades de vanguarda e música contemporânea – seguindo a idéia de Dello Joio – e não com repertórios do passado ou, no pior dos casos, apenas trazendo para a sala-de-aula a música comercial do dia-a-dia, cuja única função é o entretenimento, e que os alunos já conhecem pela mídia, fosse uma alternativa radical e atraente para a ampliação dos horizontes estéticos das crianças, juntamente com os dos professores de música. Em nosso país, o contato com a prática instrumental dá-se quase inteiramente fora do âmbito da escola regular. Para a criança que toma contato com um instrumento, conhecer também a criação musical de nossos dias não deveria ser uma opção, mas uma necessidade. Nas palavras de Olson,

Novas idéias musicais são capturadas nas formas, estilos e materiais da música contemporânea; conseqüentemente, a música contemporânea pode satisfazer o “gosto pelo novo” expresso por instrumentistas mais jovens (...). Aquilo que faz a música contemporânea atrativa e fascinante para muitos – suas sonoridades novas e muitas vezes estranhas, suas estruturas não-usuais, suas tentativas de forjar outras formas de interação entre os músicos, sua abertura à improvisação, o atrito com idéias préconcebidas do que é música, sua batalha por e

ocasionais manifestações de independência da história da música europeia ocidental – torna-a ideal para ser usada com crianças e jovens músicos que tenham pouco conhecimento dos desenvolvimentos do repertório tradicional. Acima de tudo, jovens identificam-se mais prontamente com a música de seu próprio tempo, seja ela popular ou de arte: em sua busca por novas formas de expressão pode ser visto um reflexo de sua própria busca pela identidade e de adequação ao mundo contemporâneo. Eu argumentaria que a falha para integrar a nova música em todos os níveis de instrução instrumental, e particularmente a falha para apresentar coisas novas e interessantes a jovens instrumentistas, representa uma falha em sustentar um interesse duradouro em novas idéias. (OLSON, 2001, p. 6)

Aqui propõe-se uma maneira de ensinar técnicas estendidas desde o início do aprendizado do instrumento, tomando como base um estudo realizado com alunos de flauta transversal (DALDEGAN, 2009) que, paralelamente ao repertório tradicional, trabalharam também com repertório contemporâneo e técnicas estendidas. Naquela pesquisa produziram-se subsídios para um aprendizado da flauta transversal que, pela inclusão de técnicas estendidas, possibilitasse ao iniciante no instrumento a ampliação de seus horizontes estéticos, para a apreciação e prática de repertório contemporâneo que se utilize destas técnicas. Acreditamos que a metodologia, que exporemos aqui, usada para o ensino da flauta transversal possa ser adaptada a outros instrumentos.

## As crianças e as técnicas estendidas

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; ao tentar mudar de registros produzem-se harmônicos; ataques no registro grave soam como *wind-tones*, que é o som do ar passando pelo tubo da flauta, sem que a coluna de ar vibre; ao aquecer a flauta, produz-se um *jet whistle*, que é um som de assovio característico. De modo semelhante, iniciantes em instrumentos da família das cordas, produzem involuntariamente movimentos de arco não adotados pela técnica tradicional destes instrumentos, como tocar

sobre o cavalete, *sul ponticello*, *arco flautato*, etc. Estes “equivocos” são, de modo geral, prontamente corrigidos pelos professores de instrumento. Entretanto, estes sons novos de produção não-tradicional, encontram uso frequente na música de hoje e são parte daqueles conhecidos como sons produzidos por técnicas estendidas. 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.

Um dos problemas da exploração do repertório contemporâneo em aulas de instrumento é que este é em geral muito difícil tecnicamente, o que em geral impede a sua utilização com iniciantes. De que modo seria possível integrar o ensino de técnicas estendidas e música contemporânea no ensino da flauta desde o início do aprendizado, aproveitando o período em que as crianças são mais abertas a novos repertórios, se o material disponível não é apropriado ao nível técnico e cognitivo das crianças iniciantes?

A solução desenvolvida por Daldegan (2009), foi a criação de repertório adequado (o processo de criação destas peças será descrito abaixo). Com a intenção de verificar a sua aplicabilidade efetiva, a autora realizou um estudo de campo, no qual, no decorrer de quatro meses, durante suas aulas semanais e paralelamente ao repertório tradicional de flauta transversal, quatro de seus alunos iniciantes – de oito a treze anos de idade – trabalhavam também com técnicas estendidas envolvendo a produção de novas sonoridades, através dos pequenos estudos musicais e da prática de repertório contemporâneo, aprendendo algumas peças e estudos que foram compostos especialmente para o projeto.

É importante enfatizar aqui que a utilização do material composto para o estudo mostrou-se efetiva com iniciantes, não trazendo dificuldades maiores do que aquelas encontradas com o repertório tradicional. Algumas crianças tiveram mais facilidade em determinadas técnicas do que em outras. Durante o estudo, foi possível observar que, como acontece com relação ao repertório tradicional, cada aluno tem seu “estilo” diferente de aprender. Para alguns, é importante uma explicação verbal, para outros o mais importante é ter um exemplo sonoro. Uma delas, por exemplo, era capaz de concentrar-se na notação e procurar descobrir o que estava escrito, divertindo-se com isso. Já uma outra precisava de auxílio sonoro e imitava

com muita facilidade, demonstrando prazer ao explorar as novas possibilidades e inventar improvisos com os novos sons. Para todos, porém, houve um ganho cognitivo evidente à medida em que o repertório técnico foi-se tornando familiar.

Para o ensino tanto dos estudos quanto das peças, durante o estudo de campo, a abordagem deu-se basicamente seguindo o seguinte caminho: 1º. Exploração da notação na partitura: identificando símbolos diferentes dos tradicionais e avaliando se são ou não já conhecidos; em caso positivo, procurando determinar que efeito representam; 2º. Aprendizagem das técnicas específicas referentes aos diferentes símbolos identificados: as estratégias usadas para cada uma serão descritas a seguir; 3º. Leitura de cada frase: o aluno toca e o professor ajuda a identificar possíveis erros, procurando elucidar dúvidas; quando necessário, o professor toca para que o aluno o imite, especialmente no caso de notação não-tradicional.

Uma observação importante é que a vontade de aprender as peças influenciou imensamente a execução. Os alunos mais jovens estavam sempre muito mais atentos e dispostos a tocar. Quando era necessário repetir, faziam isso sempre de boa vontade, procurando acertar. O resultado foi muito melhor do que com os mais velhos.

Por sua vez, o ganho cognitivo dos alunos mais novos ficou evidente durante o desenvolvimento do estudo. As primeiras peças foram aprendidas lentamente, mas quando tiveram contato com uma segunda peça do mesmo compositor, já familiarizadas com seu estilo e as técnicas estendidas, aprenderam-na muito mais rápido. Estratégias usadas para contornar dificuldades das primeiras peças foram usadas espontaneamente na aprendizagem da segunda.

Em peças mais longas, é necessário avaliar o quanto o iniciante – especialmente quando se trata de crianças mais jovens – é capaz de aprender em uma aula e estudar em casa, onde não há ajuda do professor. Vale mais a pena dividir a peça em partes menores e acrescentar um trecho a cada aula, arriscar que o aluno não seja capaz de praticá-la corretamente e acabe memorizando possíveis erros. Neste sentido, a escuta da gravação das peças pode auxiliar em sua aprendizagem.

Com base em alguns comentários dos alunos, e com base na percepção das dificuldades através da observação, foram feitas alterações importantes nos estudos e peças.

Para o ensino das peças, as orientações tomaram várias formas. Procurou-se despertar a curiosidade para o que havia de novo na notação e nos sons; incluíram-se, em alguns momentos, auxílios visuais gráficos, confrontando a notação que se apresentava de fato na partitura com representações daquilo que se tocava por engano, ou acrescentando-se cores à notação, por exemplo; induziu-se, visual ou cinestesticamente, a percepção pela criança de seus dedos em relação ao instrumento e da posição do instrumento em relação ao corpo e ao ambiente; mais, levou-se a criança a imaginar processos físicos para atingir resultados sonoros. Estas orientações são frequentemente transmitidas pela linguagem, mas tão ou mais importantes são os processos apreendidos utilizando-se da própria música que comenta sobre a música, no que chamo de *meta-música*, e que dão ensejo a procedimentos de imitação, que muitas vezes acrescentam aspectos lúdicos ao aprendizado.

A criação de novos efeitos é um campo vasto a ser explorado – o limite é a criatividade do compositor e da criança, pois muitas vezes elas mesmas inventam sons diferentes e muito interessantes. Por outro lado, é importante considerar que efeitos sonoros devem estar a serviço da música. Só a qualidade estética desta – o que inclui seu valor lúdico – justifica seu uso, mesmo que em composições para crianças.

## Desenvolvimento de repertório

Diferentemente do séculos anteriores, a partir do século XX, o material da composição musical não é mais compartilhado socialmente. A escolha de materiais é feita segundo critérios estabelecidos pelo próprio compositor, o que acarreta a explosão de diversidade do último século. Segundo Ernst Krenek (*apud* DAHLHAUS, 1987, p. 276), “a música como arte é baseada primeiramente em axiomas que não são propostos nem pela natureza nem pela história, mas pelos compositores, cujas intenções estéticas decidem o que deve ser visto como significativo num senso técnico-composicional.” Dahlhaus (*ibidem*) explica que cabe aos compositores selecionar os axiomas da técnica composicional que correspondem às suas idéias estéticas. Não é intenção aqui teorizar sobre os processos composicionais da música nova, pois foge ao escopo deste trabalho. O fato é que o último século é o da pluralidade musical, marcado pela busca do novo.

Para tentar contemplar esta diversidade estilística, Daldegan (2009) trabalhou com colegas compositores, que escreveram peças simples. A trajetória possível foi delimitar o material e o nível de dificuldade das peças, elaborando-se uma lista de possibilidades técnicas e sonoras – uma “Orientação para compositores” – que serviu de ponto de partida para as composições. As peças foram revistas e alteradas, quando necessário. Deste trabalho resultou uma série de duos e solos para flauta. Foram criados também pequenos estudos, bem simples, com o intuito de auxiliar no desenvolvimento das técnicas. A partir da prática com os alunos e o trabalho com os compositores, identificou-se a necessidade de revisão de algumas peças e estudos, além da re-elaboração da lista inicial de orientação para compositores, para novamente retornar à prática. Acreditamos que trabalhos semelhantes podem ser realizados, com sucesso, para outros instrumentos. Com esse propósito, sugerimos aqui uma metodologia.

A idéia de elaborar-se uma “lista” advém da necessidade não só de delimitar o material para que cada compositor tenha uma gama de possibilidades sonoras à escolha, mas também de relacionar as restrições impostas pelo fato de tratarem-se de composições voltadas a iniciantes. Essa lista pode ser re-elaborada à medida em que surjam dúvidas por parte dos compositores. A lista inicial pode ser dividida em 1) orientações quanto a divisões rítmicas; 2) orientações quanto à extensão possível no instrumento; 3) orientações quanto às técnicas estendidas possíveis; e 4) observações finais.

\* \* \*

*Divisão rítmica:* A precisa divisão rítmica é uma dificuldade para a maioria das crianças no estágio inicial, especialmente para aquelas que não tiveram treinamento prático musical anterior. Portanto, as peças devem incluir ritmos muito simples, com subdivisões de semínimas em colcheias e semicolcheias ocasionais. É importante incluir no texto que se evitem síncofes e contratempos seguidos, pois são extremamente difíceis para os iniciantes (seria possível escrevê-los subdividindo semínimas em colcheias, mas não se deve fazê-lo). Já a notação proporcional, apesar de geralmente não ser familiar aos iniciantes, parece não causar estranhamento ou maior dificuldade uma vez quem se explique como funciona. Os acelerandos  são possíveis, com notas repetidas ou graus conjuntos (dependendo do instrumento).

*Extensão:* Determinar a extensão possível para iniciantes em cada instrumento é extremamente importante. Outro ponto importante é que saltos extremos, também podem, muitas vezes, causar dificuldades. Além disso, é importante enfatizar a restrição do uso de muitos acidentes seguidos, especialmente da mistura de sustenidos e bemóis na mesma célula melódica.

*Técnicas estendidas possíveis e observações:* O professor deve experimentar com seus alunos quais técnicas estendidas são de fácil execução, e adaptá-las se necessário. Por fim, observações pertinentes às especificidades do instrumento (quanto aos registros, emissão, dinâmica, por exemplo) que sejam importantes para evitar passagens tecnicamente complicadas são essenciais para nortear os compositores, enfatizando a simplicidade das peças. Vide Figura 2.

\* \* \*

Com alguns compositores há necessidade de uma conversa individual, pois podem não ter idéia de como soam os efeitos das técnicas estendidas. Uma sugestão é tocá-los e em alguns casos gravá-los para que os compositores possam compreender e trabalhar com o material. As peças devem ser revistas, e alteradas quando necessário.

Com relação à composição, é possível afirmar que o ganho cognitivo para os compositores vem a partir da necessidade de trabalhar com o material proposto dentro dos limites impostos pelas restrições ao escrever para iniciantes. Há uma dicotomia entre o trabalho com um material de vanguarda, não-tradicional, e a escrita de peças extremamente simples.

Depois de revisadas as composições feitas sob encomenda, com a finalidade de familiarizar os alunos com a notação e a linguagem, é interessante que o professor componha alguns estudos preparatórios que sirvam de introdução às técnicas mais comuns às composições. A idéia é que não sejam exercícios áridos, e que incorporem as técnicas de maneira musicalmente interessante. Devem ser curtos e de concepção musical não muito complicada.

A lista de orientações para os compositores pode também vir a ser ampliada para incluir novas possibilidades, assim como podem ser geradas a partir desta novas criações e descobertas de compositores, professores e alunos-intérpretes, ensejando novas composições para o instrumento e a ampliação do repertório.

## Orientações para sua composição

### Ritmos simples

“tipo começo do Pozzoli”;  
divisão até colcheia, ou, no máximo, semi-colcheia;  
pode haver , com notas repetidas;  
pode ser sem métrica fixa, por notação proporcional.

### Extensão

Do ré<sub>3</sub> ao ré<sub>5</sub>, na posição normal;  
em posição de harmônicos, até lá<sub>5</sub>;  
evitar saltos extremos.

### Técnicas estendidas

- Trilos tonais: que necessitem mover um só dedo (ver tabela);
- *Whisper-tones* (WT);
- *Wind-tones* (  );
- Desafinação de quarto-de-tom acima ou abaixo (para baixo é mais fácil),

- Percussão de chaves  (com bocal aberto ou fechado, que soa mais grave);
- *Slap-tongue*  (pouco, porque cansa e nem todos fazem direito);
- Multifônicos (muito longos são impraticáveis):



### • *Jet-whistle*



- Efeito de trêmolo de sol-lá-si, ou sol<sub>##</sub>-lá-si, subindo ou descendo, usando o trilo com chave de ré e ré<sub>##</sub>.



- Passagens rápidas entre notas – quase *glissando* –, por grau conjunto e sem alterações cromáticas:



(também descendo).

- Assoprar dentro da flauta, com movimento de notas.
- *Frullato* (nem todos conseguem).

### Observações

Evitar frases muito longas ligadas, e tudo o que exija fôlego demais.

Compor peças curtas.

Instrumentações possíveis: flauta solo, flauta e piano, flauta e eletroacústica, duo de flautas (aluno e professor, ou aluno e aluno), grupo de flautas.

Não é preciso passar a limpo.

Novas idéias são bem-vindas.

Figura 2: Lista preliminar de orientações para os compositores (DALDEGAN, 2009, p. 51).

Como comentado anteriormente, muito da dificuldade de execução das obras contemporâneas vem do virtuosismo técnico exigido, mais do que das técnicas estendidas em si. Por outro lado, mesmo instrumentistas bastante ágeis tecnicamente muitas vezes afastam-se da música contemporânea em conseqüência da aparência complicada decorrente da escrita que envolve técnicas estendidas. É por isso que quando se discute a interpretação da música contemporânea, um outro aspecto relevante é o da notação. Para Murray Schafer (2001, p. 176), “o dilema da notação musical convencional está hoje no fato de ela já não estar à altura de enfrentar o emaranhado dos mundos da expressão musical e do ambiente acústico..., provavelmente o fato musical mais significativo de nosso século”. Ainda assim, é importante frisar que uma das propostas do trabalho de Daldegan (2009) é evitar a mistificação da notação contemporânea como inacessível e esotérica, pois muitas vezes é justamente a notação que afasta o músico da obra que envolve sonoridades estendidas, mesmo que esta não esteja além de sua capacidade técnica. O propósito da utilização de notação contemporânea é iniciar a criança na leitura de símbolos diferentes daqueles da notação musical tradicional, de modo que, ao deparar-se com uma partitura que inclua técnicas estendidas, a notação não a desencoraje da música.

Uma outra metodologia possível, é a sugerida no trabalho de Brian Dennis, *Experimental music in schools* (1973), especialmente para professores que dão com freqüência aulas coletivas, como é o caso dos instrumentos de cordas (Figura 2). Para estes – no caso de impossibilidade de trabalhar com compositores – pode ser interessante organizar atividades em que as técnicas estendidas são organizadas em composições estruturadas segundo partituras gráficas. Há inclusive estudos que demonstram que o uso de notação gráfica estimula o pensamento criativo em música (AUH, 1999). Estas *obras abertas*, que podem desenvolver facilmente o aspecto textural e narrativo que caracteriza muito da composição contemporânea quando baseadas em técnicas estendidas, adquirem prontamente um caráter lúdico e de grande divertimento para crianças, sem que seja necessário ao professor o conhecimento de composição musical. Ademais, especificamente para conjunto de cordas, há o método de Farish e Owens (1978), em que às técnicas estendidas é aplicada notação gráfica.

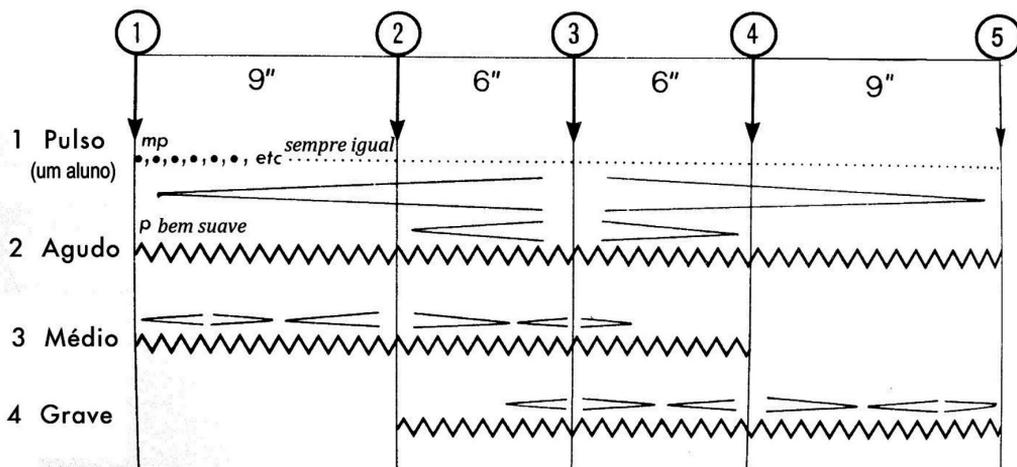


Figura 3: Composição textural simples, adaptada de Dennis (1973). O trabalho de Dennis é uma fonte inesgotável de inspiração para composições contemporâneas, de níveis variáveis de complexidade formal.

## Considerações finais

“Há a polêmica da sala de concertos lotada para a apresentação da nona de Beethoven, que todo mundo gosta, ou a pouca platéia que assiste com um sorriso conflituoso à estréia da obra contemporânea que rompe com a idéia de nota musical.” (GALVÃO, 2006, p. 169)

Quem sabe as crianças que iniciarem seus estudos de instrumento incluindo músicas “que rompem com a idéia de nota musical” desde o início, venham a modificar a cena retratada por Galvão, mostrando não um sorriso “conflituoso”, mas aquele de satisfação por ouvir com interesse crítico uma estréia de obra contemporânea.

Em Daldegan (2009), além dos estudos didáticos, foram criadas quatorze peças para flauta transversal, num trabalho conjunto, no qual coube à autora a orientação e a diversos compositores a criação. A utilização deste material mostrou-se efetiva com iniciantes, não denotando dificuldades maiores do que aquelas encontradas com o repertório tradicional, e sobretudo refutando a idéia de que todos têm natural preconceito contra as novas sonoridades características da música contemporânea. Idéia esta presente na prática corrente no estudo de instrumento que muitas vezes nega a explora-

ção de novas sonoridades e exige que o aluno elimine qualquer som não desejado, concentrando-se unicamente no vocabulário musical tradicional.

É interessante que se componham peças solo, mas também para duos e trios, e também acompanhadas por instrumentos diferentes – além do piano, possivelmente de percussão – assim como alguma que envolva elementos eletroacústicos, de modo que se amplie o leque de combinações de novos sons, que é um dos elementos centrais das estéticas musicais contemporâneas.

Certa vez, após uma comunicação num simpósio, uma professora disse que trabalhava com música contemporânea para a iniciação no piano, mas que, ao passar da exploração sonora derivada desta prática para a notação (na pauta) e o repertório tradicionais, percebia que havia uma falta de interesse das crianças nesta transição. Segundo ela, além do material sonoro mudar, o fato de começarem a tocar a partir da partitura, com leitura de notas, já não trazia o mesmo estímulo lúdico de quando exploravam o som livremente, sem uma maior formalização. Apesar da possibilidade de exploração das sonoridades somente pelo prazer de manipular o som, ou através do improvisado, ser um caminho possível na iniciação e existirem algumas pesquisas muito interessantes neste sentido, proporcionar uma aproximação mais sistemática com a música contemporânea “formalizada” – composta e notada – ainda neste período em que as crianças estão mais abertas ao novo é um desafio, mas mostra-se um campo aberto e instigante para os que trabalham com a formação musical. A metodologia aqui apresentada poder servir de base para trabalhos futuros, voltados a outros instrumentos.

## Referências

AUH, M., & Walker, R. (1999). Compositional strategies and musical creativity When Composing With Staff Notations Versus Graphic Notations Among Korean Students. **Bulletin of the Council for Research in Music Education, Special Issue**, N. 141, 2-9.

BOAL PALHEIROS, G., ILARI, B. & MONTEIRO, F. Children's responses to 20th century 'art' music, in Portugal and Brazil. In: International Conference on Music Perception And Cognition, 9th, 2006, Bolonha. **ICMPC9 Proceedings**. Bolonha: Universidade de Bolonha, 2006. p. 588-595.

BRADLEY, I. L. Repetition as a Factor in the Development of Musical Preferences. **Journal of Research in Music Education**, v. 19, n. 3, p. 295-298, Autumn 1971.

BRADLEY, I. L. Effect on Student Musical Preference of a Listening Program in Contemporary Art Music. **Journal of Research in Music Education**, v. 20, n. 3, p. 344-353, Autumn 1972.

DAHLHAUS, Carl. **A rejection of material thinking? Schoenberg and the New Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

DALDEGAN, Valentina. **Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de flauta transversal para crianças iniciantes**. Curitiba: DeArtes, 2009.

Dalla Bella, Simone. Isabelle Peretz, Luc Rousseau e Nathalie Gosselin, "A developmental study of the affective value of tempo and mode in music," **Cognition** 80 (2001): B9.

DELALANDE, François. **La musique est un jeu d'enfant**. Paris: INA GRM/Buchet Chastel, 1984.

DENNIS, Brian. **Experimental music in schools: towards a new world of sound**. London: OUP, 1973.

FARISH, Margaret K; OWENS, Don. **Shapes and sounds: studies and pieces in contemporary notation for class or ensemble**, New Directions for Strings Series. Bryn Mawr, Pa.: Theodore Presser Co, 1978.

GALVÃO, A. Cognition, emoção e expertise musical. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, vol. 22, n. 2, p. 169-174, 2006.

HORNYAK, R. R. An analysis of student attitudes towards contemporary American music. **Council for Research in Music Education**, vol. 8, p. 1-14, 1968.

MARK, L. M. **Contemporary Music Education**. New York: Schirmer Books, 1996.

OLSON, L. C. **The Pedagogy of Contemporary Flute**. 1998. 209 f. Doutorado em Artes Musicais – University of Illinois, Urbana-Champaign.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

---

**Valentina Daldegan** - Mestre em Música pela Universidade Federal do Paraná, graduada no Curso Superior de Instrumento - flauta transversal, pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1993) e Licenciada em Letras - Inglês, pela Universidade Federal do Paraná (1997). Flautista profissional com repertório extenso de música contemporânea, tendo realizado muitas estréias de obras, professora de música com especialização no Método Suzuki realizada como bolsista da East Tennessee State University, e aperfeiçoamento no Método Edwin Gordon de Aprendizagem Musical, com seu criador, na Michigan State University. É coordenadora da Pós-Graduação em Artes da Faculdade Internacional de Curitiba.

**Maurício Dottori** - Bacharêu em Geologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1984), mestre em Artes pela Universidade de São Paulo (1991) e Doutor em Musica (PhD) pela University of Wales, Cardiff (1997). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal do Paraná. É compositor de formação, com intensa produção, pesquisando simultaneamente Processos Cognitivos relacionados à composição musical. Tem também experiência em Musicologia, havendo pesquisado principalmente os seguintes temas: música colonial brasileira, e música sacra do barroco napolitano, Davide Perez e Nicolò Jommelli.

---