

O ensino da música nos Conservatórios

"J'ai travaillé à éliminer
peu à peu tout ce que
l'on m'a appris".

DEBUSSY

I — CONDIÇÕES ATUAIS

É curioso mas sintomático que, numa época em que a criatividade desempenha um papel cada vez mais preponderante, a atenção dos governantes não se dirija para as instituições de arte, cujo objetivo primordial deve ser a criação. A imaginação criadora, de fato, sempre foi imprescindível à arte que pudesse fornecer naturalmente bases adequadas

para o treinamento da criatividade no homem. Bastaria consumir-se uma revisão conceitual da arte e uma implantação sistemática de educação pela arte em todos os níveis.

Mas, enquanto nós podemos deixar este problema para um futuro próximo, e esta incumbência ainda não recai sobre as escolas de arte, não nos é possível ignorar que o grau de criatividade reinante nas escolas de arte reflete a sua validade ou invalidade.

De fato: uma escola de arte que não chega a criar e não deixa

que se crie não tem razão de ser, devendo ser extinguida como perniciososa. Sob que condições a criatividade é incrementada ?

Parece-nos que a primeira e a mais importante das condições é a contemporaneidade (1). Explico:

Até há uns 150 anos atrás, tôda atividade musical girava quase exclusivamente em torno da música contemporânea. Ouvia-se, interpretava-se e ensinava-se somente música recém-composta. Para facilitar a divulgação, editavam-se de pronto versões tanto para orquestra de sopros (harmonia) como para piano a 4 mãos. Tal situação começou paulatinamente a modificar-se nestes últimos 150 anos através de descobertas de obras antigas, do conseqüente aumento do repertório e da criação de conjuntos especializados em música clássica, barrôca ou antiga, tornando-se, porém, crítica através da perda de contato com a produção contemporânea. Perda esta flagrante sobretudo nas salas de concêrto, nas produções de discos, na perplexidade dos críticos e, o que é pior, nas próprias escolas de música. Não é segredo que o "repertório" de música contemporânea, percentualmente, ocupa um lugar ínfimo em relação ao da música anterior ao nosso século. O próprio conceito de "repertório", aliás, reflete claramente a nova situação.

"Se não houvesse a porta de fundo pela qual a criação musical contemporânea sempre, ain-

da, manifesta a sua presença, como nas trilhas musicais de muitos filmes, por exemplo, poder-se-ia falar de um ostracismo definitivo" (2).

Mas a situação tende a piorar. Como ilustração, um exemplo do mercado de discos: a vendagem de discos "clássicos; nos E. U. A., caiu em 50% nos últimos 4 anos e, na Alemanha, em 1970, de 25% para abaixo de 20% da produção total. Por outro lado, observa-se uma vendagem completamente inesperada dos discos *Switched on Bach* e *The Well-Tempered Synthesizer* de Walter Carlos no sintetizador Moog. Do primeiro destes discos, já foram vendidos meio milhão. A que se deve este fenômeno? Sem dúvida alguma ao assim chamado "som nôvo". Surpreende sobretudo a riqueza de timbres e a clareza dinâmica com que Walter Carlos interpreta as obras de Bach. Mas timbre e dinâmica são justamente os elementos da constituição do som que predominam na criação musical contemporânea. Não seria o caso de os produtores de discos lançarem sistematicamente as novas produções de compositores contemporâneos ?

Voltando às escolas de arte, constatamos, portanto, que a sua primeira tarefa deverá ser a de alcançar contemporaneidade.

Para empenhar-se em tal tarefa, será preciso naturalmente abandonar preconceitos, atualizar formações, reciclar idéias adotando-se a atitude de ausência de julgamento prévio, ou seja, ati-

tude de abertura completa que, por sua vez, presuppõe humildade. A "técnica do julgamento em suspenso" pode, inicialmente, desorientar as nossas convicções estéticas. Acontece, porém, que, profissionalmente, não nos é permitido ignorar nenhuma corrente musical. Após certa relutância, normalmente, chega-se a um enriquecimento inesperado e a convicções estéticas renovadas. Tudo dependendo de uma forma sã e regular de informação.

O alcançar da contemporaneidade e a consequente liberação das forças criadoras, inevitavelmente, haverá de processar-se em tôdas as frentes a fim de surtir efeito verdadeiro: tanto no ensino quanto na pesquisa e na extensão. Esta filosofia representa, hoje, a base na Universidade Brasileira.

(Pelo menos no que concerne às Universidades, entramos numa fase auspiciosa de ter tôdas as condições para melhorar o padrão das escolas de arte e atualizar o ensino).

Històricamente sintomático é o nome da Escola à qual pertencemos. Criada em 1954 como "Seminários Livres de Música da Uba.", pôde, após a aprovação da Lei de Diretrizes e Bases, modificar o seu nome para "Seminários de Música", sòmente porque a lei instituía aquilo que chamávamos de livre: a livre escolha da didática que se julgar adequada. Hoje, englobando Departamentos de Dança e Teatro, chama-se "Escola de Música e Artes Cê-

nicas". O que não transparece no nome é que o Reitor Édgard Santos criou os Seminários como pioneiros no sentido de integrar justamente ensino, pesquisa e extensão. O então Ministro de Educação, que viria a ser o primeiro Presidente do Conselho Federal de Educação, antevia a reforma universitária e aplicava êstes princípios às novas unidades que a Universidade baiana criava, inicialmente às escolas de arte. Juntamente com os Seminários de Música, por exemplo, criou-se a Orquestra Sinfônica, o Madrigal e o Coral da UFBA. Impunha-se o fato de que é nas Escolas de Música que se ensina aos futuros professores de música como se deve ensinar, de que é lá que se formam os cantores, instrumentistas e regentes que interpretarão a música nos concertos e nos discos e é lá que se moldam os compositores: pesquisadores *sine qua non*. De lá, achamos, deverão sair também os musicólogos, os organizadores e programadores da vida musical, os críticos e os representantes nos órgãos estaduais e federais (onde há pouquíssimos músicos).

Daí, a nossa convicção de que sòmente uma renovação que abranja todos os setores da vida musical poderá trazer frutos. (Insistimos também nesta condição crucial porque existe sensível hiato entre a educação e a cultura patente pela separação tanto nos Conselhos Estaduais quanto nos Federais).

II — DEFEITOS DA ATUAL ORGANIZAÇÃO

Em relação aos conservatórios brasileiros, devemos lamentar uma falta total de planejamento quanto a uma distribuição geocultural e ao oferecimento de cursos. Soma-se a isto, além de desequilíbrios flagrantes do nível artístico-profissional, a ausência completa de uma orientação vocacional.

Música custa caro, sobretudo quando se trata de corpos estáveis como devem ser as orquestras. Mas isto não deve significar que as orquestras sejam incrementadas e substancialmente socorridas (sobretudo as das cidades menores) neste momento em que se acham perto do colapso tanto por falta de apoio quanto pela ausência de uma nova geração de instrumentistas. Urge um Plano Diretor de âmbito nacional para sanar os desequilíbrios mais flagrantes. O número de bons pianistas brasileiros poderia fazer supor que houvesse outros tantos instrumentistas de corda, de sôpro e de percussão. Todos sabem que, com raríssimas exceções, isto não é o fato. Até hoje, por exemplo, é preciso importar músicos para completar as orquestras. Suspeitamos que o potencial do instrumentista brasileiro continue inaproveitado pela falta de condições tão facilmente instituíveis através de seleções periódicas (também no interior), oferecimento de bôlsas de estudo (para instrumentos carentes) e criação de mercado de trabalho.

Gestões neste sentido empreendem Piracicaba (1º Concurso de Jovens Instrumentistas do Estado de São Paulo, 24-31 de julho do corrente ano), Abrarte, Rio (Congresso de Jovens Instrumentistas), a Bahia (1ª Apresentação de Jovens Instrumentistas) e, talvez de maneira mais abrangente, o SRE através de seleção em âmbito nacional de 170 bolsistas a realizar-se ainda este ano. Em poucas palavras, achamos que pelo menos as Escolas vinculadas a Universidades deverão adotar política nova. Uma comissão de alto nível poderia elaborar um anteprojeto do Plano Diretor.

De qualquer modo, parece-nos insensato cada escola prosseguir na aspiração de querer possuir o seu estúdio eletrônico, ou sua orquestra sinfônica, ou ainda, oferecer todos os cursos. Desta maneira, não haverá possibilidade de alcançarmos o imprescindível e desejável padrão profissional.

III — SUGESTÕES PARA O APERFEIÇOAMENTO DO PROFESSORADO

Há em nosso meio a falta flagrante de oportunidade e, portanto, o costume de freqüentar cursos de aperfeiçoamento.

Na verdade, todos os professores, sem exceção, deveriam freqüentar periodicamente cursos desta natureza. Estes só poderão ser ministrados por mestres, por seu turno aperfeiçoados em cursos de pós-graduação tanto no País quanto no Exterior. Cur-

sos de atualização e de aperfeiçoamento, como simples cursos de extensão ligados ou não a festivais, raramente são instituídos com a regularidade desejada e, até agora, com lacunas flagrantes. Mostra-se de novo aqui a premência de um plano diretor.

Os cursos de aperfeiçoamento podem produzir milagres: frequentemente ocorre o reencontro de um professor, interiormente já aposentado e completamente acomodado, com a sua própria inteligência criadora soterrada e não utilizada durante tantos anos.

Além do aperfeiçoamento dos professores, se fará necessária a sua reciclagem porque a educação musical oferece um campo mais vasto para a implantação de uma nova atenção à música. O claro deixado em muitas escolas pelo canto orfeônico pode ser preenchido por um ensino atualizado e interessante como as últimas experiências com Percepção Artística na Bahia mostraram.

A inclusão da Percepção Artística nos Vestibulares Únicos de 1971 e 1972 forçou o ensino de arte nos colégios. O que inicialmente parecia ser uma imposição absurda e inútil começou a tornar-se um assunto preferido da mocidade, comprovando vácuo existente. Quantas pessoas confessam nada saber de música e gostariam de saber. É preciso que os professores de Música acordem e alarguem seu raio de ação. É preciso que as escolas de música lhes dêem bases e subsídios para estas tarefas. Porque,

finalmente, encontram grande interesse na comunidade cursos de extensão sobre música realizados nas próprias escolas pelo rádio, TV e jornais.

É lamentável que a música e as demais artes ainda não sejam incluídas em projetos como o PREMEM (3), através do qual o Ministério teria a oportunidade singular de incrementar um ensino padrão de arte (4).

IV — UMA ESTRUTURAÇÃO PARA OS DIVERSOS NÍVEIS DO ENSINO DA MÚSICA

A escola de música deve formar ouvintes e amadores, professores e intérpretes, compositores e pesquisadores, mas ela deve fazê-lo de maneira realista: o número de amadores sempre será superior ao de artistas. O artista, sem o amador ouvinte, pregará no deserto.

Apesar de que o ensino da música como educação geral deva processar-se sobretudo nas escolas primárias e médias e o ensino profissional, nas escolas de música (tanto médias como superiores), estas últimas devem, durante certo tempo, incumbir-se de tarefas mais abrangentes até que o ensino de música nos colégios chegue a alcançar nível e extensão satisfatórios.

Daí ser ponto pacífico que todas as escolas de música devam possuir cursos preparatórios pelo menos no que se refere aos instrumentos.

Sendo a profissionalidade em música extremamente exigente,

torna-se aconselhável deixar a estruturação do Preparatório ao mesmo tempo flexível e de seleção rigorosa.

Não raramente se adota o sistema de anos. Mas a heterogeneidade existente quanto ao critério de promoção (certas escolas promovem todos, outras adotam seleção criteriosa, outras ainda primam pelo rigor e severidade) é uma das causas da falta de profissionalidade.

Preferimos a adoção de faixas (em vez de anos) com programas a serem cumpridos, aférindo-se não só a quantidade tocada (ou os anos de permanência no curso) mas, em primeiro lugar, a maturidade técnico-artística para promover o candidato.

Estas faixas, que independem da idade do estudante, seriam as seguintes:

Iniciação	=	I
Elementar	=	E
Médio	=	M
Superior	=	S

Antes de ingressar no elementar, o educando passará por dois estágios para aferição de sua aptidão: o primeiro é a Iniciação Musical = I, o segundo a Iniciação ao Instrumento = Ii.

Em certos casos, poderão ser freqüentados simultaneamente. Cumpridas as exigências tanto de uma quanto da outra iniciação, o candidato fará teste de admissão para o Elementar. Haverá novo teste para ingressar no Médio e, além de exames de controle anuais, finalmente, o vestibular

para o superior. É aconselhável que as Escolas de Música mantenham estágios de I de instrumentos considerados carentes.

Grande entrave na seqüência da aprendizagem representam muitas vezes os afazeres com tarefas escolares, que pouco tempo deixam ao estudioso em música para se exercitar. Daí ser inadiável nos centros maiores a criação pelos Estados de colégios artísticos autorizados pelo parecer 369/60.

V — A FORMAÇÃO DO MÚSICO PROFISSIONAL

O músico profissional se forma em longos anos de estudo acirrado e carismático que muitas vezes não vê valorizado. A verdadeira luta começa depois da formação com os empresários, os editores, os colegas. Esta luta lhe será mais fácil se ele tiver tido a oportunidade de estudar com grandes pedagogos. A inclusão nos programas de estudo de disciplinas correlatas, quase sempre sem o devido nexos material, muitas vezes causa hiatos graves na formação do músico profissional. As disciplinas correlatas não-funcionais ou superadas deveriam ser substituídas por outras atuais e funcionais como: estudos de acústica, notação da música nova, instrumentação e orquestração da música nova ou outras. Vale aqui lembrar que é possível alimentar o entusiasmo e amor do estudante pela música através da mais ínfima disciplina correlata. Sabemos que isto depende do profes-

sor. Sabemos também que todos os métodos são válidos contanto que

1) incrementem aptidões do educando,

2) não descuidem da contemporaneidade e, conseqüentemente,

3) permitam criatividade.

Quanto às disciplinas correlatas, cito proposta dos Seminários de Música ao Conselho Federal de Educação:

“Propomos, para todos os cursos, um núcleo comum globalizado, que chamaremos de LITERATURA E ESTRUTURAÇÃO MUSICAL (LEM), compreendendo uma revisão da teoria elementar, percepção, estudo da melodia, harmonia, morfologia, baixo cifrado, contraponto, fuga e instrumentação, girando o estudo musical teórico em torno de uma seleção de pelo menos cento e vinte (120) obras, trinta (30) por ano, representativas dos diversos períodos históricos. Distribuir-se-ia a Literatura e Estruturação Musical em quatro anos em uma carga de pelo menos 540 horas/aula. O quarto ano da LEM poderia ser diversificado para atender a aspectos específicos dos cursos de instrumento, canto, composição, regência e educação musical, respectivamente. Representaria, assim, LEM em realidade, uma verdadeira iniciação à composição para todos.

“Dar-se-ia ao compositor, preferentemente, a tarefa de ensinar Literatura e Estruturação Musical, pois ele teria pelo menos

uma vivência dos problemas de criação artística. A este núcleo central de LEM se agregariam “satélites” por assim dizer, representando, quando fôr o caso, aspectos mais específicos da literatura (literatura de piano, para pianistas; repertório vocal, para cantores e acompanhadores) ou habilidades que precisem de desenvolvimento intensivo (percepção musical, estudos práticos ao teclado, orquestração) ou aspectos isolados da prática musical, na própria área do LEM, que necessitem de reforço. A História da Música seria um complemento da Literatura e Estruturação Musical, como uma integração cultural, suplementação histórica do material já em parte estudado, exceto naturalmente para o curso de Musicologia quando assumiria caráter de matéria principal.

“Apesar das considerações valiosas do Parecer 383 do C.F.E. achamos que a percepção, âmbito de toda atividade artística, deveria constar do Currículo Mínimo de todos os cursos sob a forma de PERCEPÇÃO MUSICAL, incluindo solfejo, rítmica, ditado, audição harmônico-funcional, audição estrutural, exercício de memória, leitura de partitura, no contexto da linguagem musical de todas as épocas. Vale ressaltar que tais conclusões resultam de mais de dez (10) anos de experiência feita nos próprios Seminários de Música, cuja criação visava primordialmente cristalizar métodos e princípios através da escola-laboratório.

“Torna-se assim imprescindível insistir na crítica ao ensino tradicional enfatizado pela nomenclatura antiquada; solfejo, morfologia, etc. e baseada em regras estreitas e obsoletas (5).

“O ensino de “harmonia, contraponto e fuga” (não raramente tido como ensino de composição) se restringia a três aspectos, sem dúvida, importantes na evolução musical: *a harmonia da música tonal, o contraponto renascentista e a fuga do barroco*. Aspectos estes que aparecem às vezes alargados para estruturas de épocas anteriores e subsequentes, mas que, na grande maioria dos casos, são muito restritos, embora passando como indispensáveis para a formação do músico.

“Hoje reconhecemos que tal academicismo (muitas vezes praticado sem a menor relação com exemplos vivos) é insuficiente e pernicioso. Urge a introdução de um ensino mais abrangente de literatura e estruturação musical, no qual se parta de obras de compositores de todos os tempos, analisando e comparando-as, envolvendo o estudo da música contemporânea (que segundo tudo indica é a que está mais próxima dos “contemporâneos”), além de se propor a elucidar todos os estágios de evolução musical” (2).

CONCLUSÕES

Considerando o acima exposto, concluímos que não é, na realidade, a organização que está

deficiente. Os pareceres e resoluções do Conselho Federal de Educação dão sólida base legal e ampla liberdade para a realização satisfatória dos cursos de música.

A nossa crítica visa, portanto, os problemas didáticos. Libertado da rigidez através da Lei de Diretrizes e Bases esqueceu-se de organizar cursos de atualização que permitiriam uma renovação e emancipação do professorado despreparado para escolher e julgar os caminhos didáticos mais adequados a serem aplicados.

A perplexidade surgida fez com que a maioria dos professores continuasse e continue um ensino fossilizado.

Propomos:

a) a instituição pelo Ministério da Educação e Cultura de um Conselho Nacional de Música de alto nível cuja incumbência seria a elaboração de um Plano Diretor de Ensino, Pesquisa e Extensão da Música no Brasil;

b) a reimplantação paulatina de aulas de música no ensino fundamental e médio, inicialmente em colégios-padrão, alastrando-se posteriormente às demais escolas até alcançar nova obrigatoriedade.

Como sugestões para o Plano Diretor proposto, seguem alguns esboços de princípios:

1. Urge um levantamento das escolas de música — dos cursos, das instalações e dos corpos docente e discente — existentes no País e seu funcionamento nos últimos dez anos.

2. A autorização para o funcionamento de escolas de música e (ou) dos diversos cursos nas mesmas deverá depender da situação geo-cultural, bem como das reais condições da pesquisa e extensão, de modo que

3. nenhuma escola seja autorizada a oferecer o curso de regência se a ela não forem agregadas orquestra e cântoro (podendo também existir convênios entre escolas e tais entidades).

4. a) o oferecimento de curso de instrumento de cordas deverá ser condicionado à presença de conjunto de cordas. Os quatro professores principais deverão formar um quarteto de cordas.

b) da mesma maneira com sopros e percussão.

5. O curso de Licenciatura em música deverá ter o seu estágio supervisionado nos colégios da cidade e (ou) da região.

6. O curso de Canto será vinculado à presença de Teatro e Ópera.

7. O curso de Composição, à existência de um estúdio eletrônico (por mais reduzido que seja) e (ou) à existência de conjuntos de toda espécie.

8. Universidades em centros urbanos menores que não possuam Orquestra Sinfônica deverão receber verbas especiais para constituir uma orquestra ou conjunto.

9. A instituição de cursos de pós-graduação: bastaria uma ou duas universidades oferecerem musicologia;

outra, especialização em música antiga (vinculada a respectivos conjuntos);

outra, em música concreta e eletrônica (o que exigiria estúdio bastante aperfeiçoado e completo);

outras, pós-graduação de instrumento; e, finalmente, algumas, ligadas a respectivas Faculdades de Educação, pós-graduação de "educação musical".

10. Seleções periódicas de âmbito nacional canalizariam os candidatos para os cursos, dando bolsas para aqueles que se destinarem a cursos porventura não oferecidos na localidade, tanto quanto a outros que se distinguem por excepcional desempenho técnico-artístico.

11. É de suma importância que os professores de instrumentos comecem a preocupar-se mais com os recursos sonoros do próprio instrumento ampliando a técnica convencional, sons harmônicos, glissandos, pizzicatos diversos, enfim, tudo isso que até agora era tratado como efeitos adicionais colocará o instrumentista, estudante ou professor, no âmago do mundo sonoro contemporâneo.

12. a) As disciplinas correlatas "teóricas" (6) deverão ser cuidadosamente selecionadas e dadas de maneira que a carga horária seja mínima, distribuído-se ao longo do curso preparatório ou então esporadicamente e de maneira intensiva para permitir a recuperação e o ingresso em qualquer nível de candidatos aptos.

b) A prática de conjunto, por menor que seja, deve ser cuidada desde os primeiros anos do ensino.

13. Apresentações regionais e nacionais aferirão a vitalidade de todos os cursos.

14. Giros nacionais e internacionais dos melhores solistas e conjuntos difundirão a cultura brasileira.

15. Os centros de graduação se incumbirão de ministrar regularmente cursos de aperfeiçoamento para professores de música do ensino primário e médio.

16. Os centros de pós-graduação se incumbirão de ministrar cursos de aperfeiçoamento para professores de escolas de música a fim de fazê-los participar de exercícios de criatividade e mantê-los a par de novas técnicas e métodos, fornecendo informações recentes e contribuindo para que a sua formação fique em dia.

17. Todo professor deve ser obrigado a frequentar periodicamente estes cursos.

18. As atividades das entidades que seguirão estas diretrizes deverão ser consideradas prioritárias, tendo as vantagens das demais áreas.

19. Enquanto os cursos de pós-graduação não forem instituídos, far-se-á necessário a con-

tratação de professores "volantes" para ministrarem cursos intensivos de aperfeiçoamento.

20. Edição pelo Ministério de Educação e Cultura de livros e cadernos didáticos que visem a atualização do ensino em caráter emergencial.

N. B. — Ao terminarmos esta exposição, recebemos a notícia de que pelo PREMEM, após alguns meses de estudo, foi adotada a modalidade de professor polivalente em relação às artes. Admitimos professor polivalente para os níveis infantil e primário. Para os demais níveis, porém, os prejuízos serão incalculáveis e irreversíveis. Antes omitir o ensino das diversas artes do que confiá-lo a um só professor.

Em referência ao que enunciamos acima (pág. 6), não podemos deixar de protestar veementemente contra a medida, ao mesmo tempo em que sugerimos ao Ministro de Educação e Cultura um reestudo para permitir realmente o incremento de um ensino padrão de arte e evitar que o descaso em relação ao ensino das diversas artes se perpetue.

ERNST WIDMER

- 1 Contemporaneidade: a par e imbuido das coisas contemporâneas.
- 2 WIDMER, Ernst. *Bordão e bordadura*. Salvador, s. ed., 1970. (Tese Professor Assistente dos Seminários Livres de Música).

3 Programa de Expansão e Melhoria do Ensino Médio.

4 WIDMER, Ernst. *Anteprojeto de programa para as aulas de educação artística do PREMEM*. Salvador, s. ed., s. d. (Ofício enviado ao PREMEM).

5 BRASIL, Conselho Federal de Educação. Da Comissão de Revisão do Currículo Mínimo. S. 1., s. ed., 1969.

6 Entendemos que a teoria decorra da vivência.

BIBLIOGRAFIA

- BAHIA. Universidade Federal. *Relatório final do 1.º Simpósio Universitário Pró-Reformulação do Ensino das Artes*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1968.
- BRASIL. Conselho Federal de Educação. *Parecer 383/62*. S. n. t.
- *Parecer 369/66*. S. n. t.
- *Parecer 385/62*. S. n. t.
- Revisão do currículo mínimo. S. 1., s. ed., 1969.
- KELTERBORN, Rudolf. Ein versuch zur erneuerung des tonsatz unterrichts. In: *Schweizer Musikpaedagogische blaetter*. S. 1., s. ed., 1955.